

ANDERSON HAKENHOAR DE MATOS

A PROBLEMATIZAÇÃO DA IDENTIDADE EM FERNANDO PESSOA E CLARICE
LISPECTOR

PORTO ALEGRE
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO

A PROBLEMATIZAÇÃO DA IDENTIDADE EM FERNANDO PESSOA E CLARICE
LISPECTOR

ANDERSON HAKENHOAR DE MATOS

ORIENTADORA: PROF(a). DR(a). JANE FRAGA TUTIKIAN

Tese de doutorado em Literatura Comparada,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE
2016

CIP - Catalogação na Publicação

Matos, Anderson Hakenhoar de

A problematização da identidade em Fernando Pessoa e Clarice Lispector / Anderson Hakenhoar de Matos. -- 2016.

164 f.

Orientadora: Jane Fraga Tutikian.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Identidade. 2. Fernando Pessoa. 3. Clarice Lispector. I. Tutikian, Jane Fraga, orient. II. Título.

A ficção, ao abrir-nos para o irreal, nos leva ao que é essencial na realidade.
Paul Ricoeur

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Jane Tutikian, pelas orientações precisas e pela paciência.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS e seus professores.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de uma bolsa de estudos durante a realização deste trabalho.

Aos professores da banca, que gentilmente se disponibilizaram a ler e a contribuir com esse estudo.

À Gabriela, por tudo.

RESUMO

Na obra de Fernando Pessoa, é constante a presença de um “eu” fragmentado, sempre em busca de si, especialmente no que é atribuído ao heterônimo Álvaro de Campos. Igualmente, encontra-se, na obra romanesca de Clarice Lispector, um sujeito fragmentado, vivendo uma trajetória de errância. A problematização da identidade em Pessoa e em Lispector é, primeiramente, resultado de uma profunda ligação com a modernidade. O “eu” espelha a dinâmica da civilização moderna; por isso, essa fragmentação se revela dupla: ao mesmo tempo em que é resultado da modernidade, também busca ser sua cópia fiel, apresentando, em arte, uma experiência o mais próxima possível da realidade. A partir disso, objetiva-se explicitar como a identidade é problematizada nas obras desses autores e demonstrar que ambos compõem textos em que a intriga é a interpretação da identidade do sujeito. Para esse fim, faz-se uma análise crítica e comparativa dos textos a partir 1) da definição de Pessoa da arte como sonho e dos estudos de Lind (1970), Coelho (1980) e Ordoñez (1994) sobre a obra do poeta português, que permitiram a relação entre a concepção artística do poeta, seus programas estéticos e a criação heteronímia, de forma a demonstrar como o drama em gente tem como problema central a identidade; e 2) dos estudos de Nunes (1966, 1989), Martins (2007) e Álvares (2009) sobre os romances de Clarice Lispector, que permitiram demonstrar a relação entre a crescente perda das características do romance tradicional no decorrer de sua obra romanesca e a fixação da identidade como problema central desses textos. Para examinar essa problematização da identidade, este estudo apoia-se nos conceitos de identidade como mesmidade e como ipseidade e de identidade narrativa, de Ricoeur (1991), e de amadurecimento pessoal, de Winnicott (1978, 1982, 2001). No drama em gente pessoano e nos romances lispectorianos, o “eu” abre-se para o outro, revelando uma identidade como ipseidade, que se dá a conhecer por uma mediação interpretativa que o sujeito faz de si, por meio do uso de uma linguagem.

Palavras-chave: Identidade; Alteridade, Fernando Pessoa; Clarice Lispector.

ABSTRACT

In the work of Fernando Pessoa, it is constant the presence of a fragmented self, always self-searching, especially in what is assigned to Álvaro de Campos. Equally, there is in the novelistic work of Clarice Lispector a fragmented subject, living a wandering path. The problematization of identity in Pessoa and in Lispector is, firstly, a result of a deep connection with modernity. The self reflects the dynamics of modern civilization; hence, that fragmentation reveals itself dual: at the same time it is a result of modernity, it also seeks to be its faithful copy, presenting, in art, an experience as close as possible to reality. From this, it is aimed to explicit how identity is problematised in the work of these authors and to demonstrate that both of them compose texts in which intrigue is the interpretation of the identity of subject. For this purpose, texts are analyzed in a critical and comparative way from 1) The definition of art as a dream by Pessoa and the studies of Lind (1970), Coelho (1980) and Ordoñez (1994) about the works of that Portuguese poet, which enabled the relation among the artistic conception of the poet, his aesthetic programs and the heteronym creation, in order to demonstrate how ‘drama in people’ has as its central issue identity; and 2) the studies of Nunes (1966, 1989), Martins (2007) and Álvares (2009) about the novels of Clarice Lispector, which enabled to demonstrate the relation between the increasing loss of features of traditional novel during her novelistic work and the establishment of identity as the central problem of those texts. To examine this problematization of identity, this study is based on the concepts of idem-identity, ipse-identity and narrative identity of Ricoeur (1991), and of personal maturation of Winnicott (1978, 1982, 2001). In ‘drama in people’ of Pessoa and in the novels of Lispector, the self opens up to the other, revealing itself an ipse-identity, which can be known by an interpretative mediation that the subject does of itself through the use of language.

Keywords: Identity; Alterity; Fernando Pessoa; Clarice Lispector.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Estrutura inicial do “Drama em gente”	82
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. IDENTIDADE	17
1.1. TEORIA WINNICOTTIANA DO AMADURECIMENTO PESSOAL	18
1.2. IDENTIDADE PESSOAL E IDENTIDADE NARRATIVA EM PAUL RICOEUR.....	25
1.2.1. A noção de si-mesmo	27
1.2.2. A identidade pessoal	35
1.2.3. Identidade narrativa	39
2. A ARTE DO SONHO	42
2.1. O POETA E A ARTE	43
2.2. MOVIMENTOS ESTÉTICOS	47
2.3. DRAMA ESTÁTICO: UM ENSAIO PARA O DRAMA EM GENTE	65
2.4. A HETERONÍMIA E O “DRAMA EM GENTE”	71
3. EM BUSCA DO AUTOENCONTRO	87
3.1. A DESREALIZAÇÃO DO ROMANCE E A IDENTIDADE PESSOAL	88
3.2. A PROBLEMATIZAÇÃO DA LINGUAGEM E O AUTOENCONTRO	94
4. A PROBLEMATIZAÇÃO DA IDENTIDADE	116
4.1. A IDENTIDADE COMO IPSEIDADE E A INTRIGA	117
4.2. SENSACÃO: A EXPERIÊNCIA DE “VERDADE”	125
4.3. ALTERIDADE E AMADURECIMENTO	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
REFERÊNCIAS	159

INTRODUÇÃO

No título *A problematização da identidade em Fernando Pessoa e Clarice Lispector*, pretende-se indicar as questões centrais que compõem essa complexa relação. A primeira diz respeito ao substantivo “identidade”, cuja definição é tema de diferentes áreas de conhecimento, da psicologia à filosofia, sem, no entanto, esgotar as possibilidades de entendimento desse conceito. E é este o problema: o que, afinal, se entende por identidade? Poder-se-ia dizer que identidade é aquilo que se é, ou seja, o conjunto de características e circunstâncias que distinguem uma pessoa das outras e, devido ao qual, é possível individualizá-la; ou ainda que é a consciência de si mesmo, de sua própria personalidade e de sua essência; mas nessas definições não estão contemplados o princípio da alteridade, o qual se constitui através de relações de contraste, distinção, em relação ao outro, diverso de si. Tampouco exploram o espaço temporal, afinal, o tempo é um fator de dessemelhança, de afastamento e de diferença, prejudica e confunde a determinação da identidade já que pressupõe mudança e, além disso, dificulta o próprio processo de reidentificação de um mesmo indivíduo em diferentes estágios da vida (RICOEUR, 1991). O problema passa a ser como identificar um sujeito ao longo do tempo se o próprio tempo muda os caracteres de reconhecimento. Essas definições ainda trazem outra questão: saber o que pode ser considerado uma característica ou circunstância passível de distinção de uma pessoa e também se essa característica ou essa circunstância é imutável ou não.

A partir disso, interessa aqui observar como a identidade é tematizada na literatura, pois, da mesma forma que o poeta, dentro do ato de fingimento, pode construir e constrói o sujeito lírico, também o autor pode construir a identidade de sua personagem numa narrativa. Trata-se, então, de identidades literárias, criadas no texto a partir de elementos que indicam sua mesmidade e sua ipseidade, no que Ricoeur (1991) define como identidade narrativa. Entretanto, tanto Pessoa quanto Lispector problematizam a identidade ao romperem com os parâmetros clássicos do gênero lírico e narrativo, respectivamente. Logo, o segundo problema apontado no título trata das possíveis relações intertextuais das obras de Fernando Pessoa e de Clarice Lispector, cuja principal motivação é justamente a problematização da identidade. Em uma crônica publicada no *Jornal do Brasil* de 21 de setembro de 1968, Lispector cita

Fernando Pessoa ao escrever sobre o processo de escrita e suas implicações na intimidade do escritor, abordando a noção de sinceridade e também de fingimento. Já no título se lê “Fernando Pessoa me ajudando”, e conclui-se que a escritora brasileira conhecia os escritos pessoanos.

Fernando António Nogueira Pessoa (13 de Junho de 1888 – 30 de Novembro de 1935) é considerado o maior poeta português do século XX. Ingressou na literatura escrevendo artigos na revista *A Águia* e, desde o início, seus escritos provocaram polêmica entre os intelectuais portugueses da época. Escreveu sob múltiplas personalidades, chamadas de heterônimos, como Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Como teórico, escreveu sobre movimentos de vanguarda, como o Paulismo, o Interseccionismo e o Sensacionismo, “ismos” criados por ele em grande parte para explicar a obra de seus heterônimos, em especial a de Álvaro de Campos, como assinava em várias de suas publicações na revista *Orpheu*.

No poema “Autopsicografia”, Pessoa reflete sobre a relação do poeta com a criação poética e apresenta sua teoria do fingimento, segundo a qual o poeta deve expressar uma sensação fingida, inventada, e diz:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente (PESSOA, 2007b, p. 131)

O poeta descreve no poema a cisão do sujeito empírico e do sujeito lírico no modernismo; no entanto, Pessoa vai além nesse processo, elabora um sujeito lírico que é também um sujeito empírico que, por sua vez, escreve um sujeito lírico. O poema “Isto”, que pode ser lido como uma continuação do anterior, completa:

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.
[...]
Sentir? Sinta quem lê (Ibidem, p. 131-132)

Seu sentir é atravessado pela razão, ou seja, sente com a imaginação; por isso, a sensação manifestada no poema é somente literária, sou seja, fingida. A criação poética deve ser objetiva e, para isso, o poeta não deve sentir com o coração, mas sim o leitor; ao poeta cabe fingir. A criação dos heterônimos é, sem dúvida, a principal marca da obra poética pessoana e a mais complexa; cabe dizer que o poeta foi capaz de fingir sentir como várias

pessoas diferentes. Nesse processo, Pessoa elabora um drama em gente, no qual esses seres imaginários atuam sem realizar outra ação senão suas próprias obras poéticas. Dessa forma, o tema desse drama não pode ser outro que não a problematização da identidade.

Por sua vez, Clarice Lispector é a principal representante da ficção introspectiva no Brasil. Nascida na Ucrânia em 10 de dezembro de 1920, aos dois anos de idade veio com a família morar no Brasil e ingressou na literatura aos 19 anos, com o romance *Perto do coração Selvagem*, que recebeu críticas positivas de Antonio Candido. Além de romancista, escreveu contos, contos infantis, crônicas e ainda se aventurou na pintura. Sua obra é caracterizada principalmente pelo fluxo de consciência e pelo predomínio do monólogo interior, de maneira que o gênero narrativo quase desaparece em muitos de seus romances. Suas personagens lutam pela liberdade e estão associadas a conflitos socioculturais e, em especial, psicológicos, passando, assim, a ter novas percepções de “ser” e de “estar” no mundo. Desde seu primeiro romance, percebe-se um crescente abandono dos elementos estruturais da narrativa, como tempo cronológico e causalidade, até o ápice em *Água Viva*, de 1973, em que essa característica está mais evidente. Em forma de monólogo e classificado como ficção por Lispector, o texto é narrado em primeira pessoa por uma pintora solitária que se lança a inúmeras reflexões sobre a vida e a morte, o medo e a coragem, a passagem do tempo e, principalmente, a arte da criação, da sabedoria de usar as palavras como um pintor usa as cores. A ausência de ações das personagens é um dos fatores responsáveis pela problematização da identidade.

É Nádía Battella Gotlib a primeira crítica a apresentar dois artigos apontando para as possíveis relações entre ambos. Seu estudo, que compara Clarice Lispector e Fernando Pessoa, lança luz também sobre uma questão apontada pelo título desta tese, a relação de Pessoa e Lispector com a problemática da identidade. Em seu primeiro artigo sobre o tema, intitulado *Olhos nos olhos (Fernando Pessoa e Clarice Lispector)*¹, de 1989, estão presentes suas ideias mais prolíferas. Nesse estudo, compara o livro *A Paixão segundo G.H.*, de Lispector, ao poema “Chuva Oblíqua”, de Pessoa, e conclui que ambos compõem a seu modo uma viagem em direção a uma identidade. Segundo Gotlib (1989), enquanto em “Chuva Oblíqua” a sobreposição de planos, do sonho e do real, centra-se no confronto entre sentir e pensar e baseia-se na situação do ato de escrita e na duração deste processo; em *A paixão segundo G.H.*, a construção narrativa também se baseia na circunstância do ato de escrita, de sua duração e do processo de criação, em que o “eu” é cindido em busca de uma identidade,

¹ GOTLIB, Nádía Battella. Olhos nos olhos (Fernando Pessoa e Clarice Lispector). In: *Remate de Males*, Campinas, n. 9, 1989, p. 139-145.

real ou fictícia. O confronto no texto lispectoriano, porém, concentra-se em duas personagens, G. H. e uma barata. O argumento de Gotlib é de que essa busca obsessiva de identidade como proposta possibilita certa coincidência na literatura desses autores, pois, em Pessoa, o problema da identidade o leva à criação heteronímia, entendida como instrumento de indagação; em Lispector, por sua vez, esse fenômeno é refletido no intenso ritmo de procura presente em seus romances, tendo como instrumento de indagação a exploração da alteridade, que se faz por uma tentativa de “aproximação” do outro. No segundo artigo, *Pessoa em Clarice*², publicado em 1997, apresenta dois elementos passíveis de relação entre o poeta português e a escritora brasileira, como as citações que ela faz dele e as ideias em comum com o heterônimo pessoano Alberto Caeiro, porém, sem se aprofundar em nenhum.

Avançando nessa discussão, pode-se dizer que em uma primeira leitura de *Água Viva*, uma característica específica desperta interesse: a capacidade imagética do texto. Construído a partir de uma personagem-narradora pintora que se lança na escrita, o texto revela inúmeras imagens, como diversos quadros pintados, mas conectadas entre si. Da mesma forma, em “Chuva Obliqua”, percebem-se as imagens criadas pelo poeta e a forma como foram organizadas em sequência, de maneira que se interseccionam. A leitura dos textos teóricos de Pessoa sobre o Sensacionismo, estética criada por ele e que parte do entendimento de que a realidade é apenas ter sensações, e tem como principal característica formal a intersecção de planos (real/sonho, passado/presente, etc), possibilita compreender melhor o uso de tais imagens em “Chuva Obliqua” e também em *Água Viva*.

A partir dessa proximidade entre as obras sensacionistas de Pessoa (a maioria delas atribuída ao heterônimo Álvaro de Campos) e o romance *Água Viva*, de Lispector, propôs-se, em estudo anterior³, o seguinte questionamento: como obras de diferentes séries literárias⁴, baseadas em diferentes arquétipos, de nacionalidades distintas, e ainda separadas pelo tempo, alcançaram um resultado tão próximo? Para responder a essa pergunta, admitiu-se a hipótese de que há uma proposta temática que é comum a ambos, a *busca de identidade*. O objetivo primeiro foi mostrar que os textos são comparáveis; após, apontar em que medida elementos próprios da estética sensacionista estão presentes no texto lispectoriano. A partir disso, demonstrou-se que, tanto nos poemas sensacionistas quanto no romance da escritora

² GOTLIB, Nádía Battella. Pessoa em Clarice. In: *Anais do II Encontro de Centros de Estudos Portugueses no Brasil*. Org. Izabel Margato e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro, NAU, 1997, p. 104-108.

³ MATOS, Anderson Hakenhoar. *O sensacionismo de Fernando Pessoa em Água Viva de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado defendida em 2011.

⁴ Na concepção de Tynianov (1976), o conjunto de obras representativas de uma determinada literatura nacional.

brasileira, há a presença de um “eu” fragmentado, que não conhece inteiramente a si mesmo e que escreve em busca de sua identidade.

O eu lírico apresentado pelo heterônimo pessoano Álvaro de Campos é o típico sujeito da lírica moderna, um ser fragmentado que tende para o conhecimento de seu exterior, que envolve sua relação pessoal com o mundo e com os outros, e, principalmente, tende para o autoconhecimento, o qual procura insistentemente. No romance de Lispector, por outro lado, é a procura por si mesmo que dá origem à dissociação do “eu” e, conseqüentemente, à intersecção dos planos real/sonho, o que, por sua vez, possibilita a incursão da personagem-narradora pelo fantástico e pelo absurdo, salientando o ato de sentir e as sensações sentidas, já que o sentir é visto como um processo para atingir a compreensão da vida. Portanto, tal proximidade é, de fato, concebível graças a uma proposta temática comum a ambos, a busca de identidade.

O poema “Mestre, meu mestre querido”, atribuído ao heterônimo Álvaro de Campos, ajuda a pensar a problemática da identidade nos poemas sensacionistas. Campos homenageia Alberto Caeiro ao mesmo tempo em que demonstra sua íntima desilusão consigo mesmo por não conseguir seguir os passos do mestre. Quando diz “Para que me tornaste eu?” (PESSOA, 2007a, p. 173), o eu lírico, além de questionar o mestre, revela um dado precioso: o verbo “tornar” conjugado na segunda pessoa do singular e o pronome pessoal oblíquo indicam que o mestre teve participação direta na formação de sua identidade. O dêitico “eu” não indica, nesse caso, um agente, mas a própria concepção de sua identidade pessoal, enquanto resultado de uma ação realizada por outro, pelo mestre Caeiro. Quando trata de sua impossibilidade de seguir o mestre, afirma “Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu” (Ibidem, p. 172), permitindo identificar que é apenas por meio de uma relação de oposição (Campos/Mestre Caeiro) que se dá sua identidade. Além disso, para que Campos tenha consciência de quem ele é, foi preciso, em conformidade com o pensamento de Ricoeur (1991), olhar-se como um outro, ver-se de fora, avaliar-se e finalmente conhecer-se. Para voltar-se a si mesmo foi preciso ir ao outro. Para Campos, ser como outra pessoa é ser outra pessoa. Provavelmente vem daí a impossibilidade de seguir o mestre: seria necessário ter sido Caeiro para ser como ele. Em “Notas para a recordação do meu mestre”, Campos procura definir Caeiro, que é, em resumo, seu oposto.

Essa problemática da identidade e da alteridade também está presente nos romances de Lispector. Em *Perto do coração selvagem*, a personagem protagonista, quando criança, percebe-se por oposição ao pai e, quando adulta, por oposição ao marido; em *A cidade sitiada*, Lucrecia Neves é percebida por sua oposição em relação à própria cidade em que

vive; por fim, em *A paixão segundo G. H.*, a personagem reinterpreta-se por meio do contato com o outro, neste caso, com uma barata.

Essa procura por autoconhecimento, em que é explícita a problemática da identidade e da alteridade, é notável nos romances de Clarice Lispector e nos poemas de Fernando Pessoa e seus heterônimos: em busca do autoencontro, a personagem da primeira e o eu lírico do segundo vão ao “outro” para se encontrar, porque há uma grande insatisfação consigo mesmo. Desse modo, buscar uma identidade confunde-se, por vezes, com procurar uma outra (ou outras) possibilidade(s) de ser. É importante ressaltar também que as identidades representadas nos poemas sensacionistas de Pessoa e nos romances de Lispector são continuamente reinterpretadas literariamente. Por isso, são problemáticas: o sujeito nunca está satisfeito consigo mesmo. Esse resultado está diretamente relacionado com a exploração da alteridade, ou seja, com a aproximação e o confronto do “eu” com o “outro” e, na perspectiva apontada por Paul Ricoeur em *O si-mesmo como um outro* (1991), com reconhecer-se como um outro para a partir daí conhecer-se.

Em trabalho de conclusão de graduação⁵, propôs-se mostrar que *Água Viva*, de Clarice Lispector, e os poemas sensacionistas, do heterônimo pessoano Álvaro de Campos, são comparáveis, dado à grande quantidade de semelhanças entre ambos. Após, em dissertação de mestrado, procurou-se verificar se, de fato, a busca de identidade como proposta é o motivo de sua proximidade, uma vez que pertencem a séries literárias diferentes. Validada essa hipótese, tem-se agora uma questão de outra ordem, entender como a problemática da identidade (e, por extensão, da alteridade) presente nos poemas sensacionistas de Fernando Pessoa e de seus heterônimos e nos romances de Lispector pode aproximar ambos.

Objetiva-se demonstrar que tanto Pessoa na criação do drama em gente quanto Lispector na criação de seus romances compõem textos em que a intriga é a própria interpretação da identidade pessoal. É tomado como principal referencial teórico a obra *O si mesmo como um outro*, de Paul Ricoeur, na qual o filósofo francês discorre sobre identidade idem e ipse, intriga e passagem do tempo, para expor sua definição de identidade narrativa. Além disso, este estudo apoia-se também na teoria do amadurecimento pessoal de Winnicott. Para alcançar o fim proposto, faz-se uma análise crítica e comparativa dos textos a partir 1) da definição de arte de Pessoa como arte do sonho, o que possibilitará a leitura de toda a obra heteronímica como um drama em gente, já que toda sua obra – das estéticas criadas ao processo heteronímico – está relacionada a sua concepção de arte, que, por sua vez, reflete

⁵ MATOS, Anderson Hakenhoar. *O sensacionismo de Fernando Pessoa em Água Viva de Clarice Lispector*. Trabalho de conclusão de curso defendido em 2007.

diretamente a questão da autoconsciência; e 2) da crescente desrealização dos romances de Lispector, demonstrando que há uma linha crescente no sentido de abordar a identidade. Nos primeiros romances, há uma narrativa que rompe com alguns padrões realistas, mas ainda segue respeitando alguns princípios da estrutura romanesca tradicional. À medida que a crise de identidade é mais forte no texto, perdem-se as características estruturais da narrativa, chegando ao ápice em *Água Viva*, quando o texto resume-se a interpretação de si mesma pela personagem-narradora.

No primeiro capítulo desta tese, serão abordadas questões relacionadas à identidade e à alteridade. A partir do estudo do processo de amadurecimento pessoal e de formação do *self* elaborado por Winnicott (1978, 1982, 2001), busca-se compreender a necessidade de integração humana, que seria a origem do problema identitário. A seguir, discute-se a proposta de Paul Ricoeur (1991) sobre a permanência no tempo e as noções de identidade enquanto mesmidade e ipseidade, que resultam no que o crítico define como identidade narrativa, para buscar entender a personagem como a própria intriga do texto ficcional.

O segundo capítulo tratará a questão da identidade na obra de Fernando Pessoa. Mostrar-se-á que toda sua obra poética está relacionada à sua concepção de arte, a qual tem como missão aumentar a consciência humana da realidade por meio de algo que não é real, o sonho. Pessoa (1988) argumenta que a arte precisaria partir não de um ponto de vista sobre o mundo, mas de vários. Para ele, um poeta só apresenta a sua concepção da realidade, que é singular, mas é restrita ao ponto de vista de um único sujeito; logo, seria preciso que um poeta fosse capaz de pensar como vários outros, tendo a capacidade de apresentar a realidade sob diferentes pontos de vista. Essa seria a verdadeira arte, capaz de aumentar a consciência humana da realidade porque é múltipla. A partir disso, tem-se o processo heteronímico, em que um único poeta apresenta a realidade sob a ótica de vários outros. Dessa forma, toda sua obra está interligada, dos heterônimos às estéticas criadas para explicar suas obras, como o Interseccionismo e o Sensacionismo. Aqui, destaca-se a relação de alteridade entre os heterônimos. O entendimento da problemática da identidade na obra pessoana só é possível no drama em gente, pois as únicas ações desse drama são relacionadas à busca de identidade.

O terceiro capítulo abordará a questão identitária na obra romanesca de Clarice Lispector. É sabido que esse tema é comum nos romances da escritora, mas ocorre neles um crescente engajamento nessa busca em detrimento de uma trama rica em ações. Em seu primeiro romance, *Perto de um coração selvagem*, Lispector nos apresenta uma personagem que já marca essa necessidade de reinterpretção de si, mas as ações desenvolvidas pelas personagens não estão diretamente relacionadas a isso. A relação entre as ações das

personagens protagonistas e uma trajetória de errância em busca de si é crescente nos romances, até que atinge um estado crítico do ponto de vista narrativo em *A paixão segundo G. H.*. A base da narrativa é a trama, a intriga, isto é, as ações; mas, nesse romance, elas tornam-se secundárias e a busca de um autoencontro torna-se o centro do texto. O próximo passo seria eliminar todas as ações, mas perder-se-ia a narrativa. O resultado foi *Água Viva*. Segundo o conceito de identidade narrativa proposto por Paul Ricoeur (1991), as personagens produzem ações, e as ações de uma trama tem influência direta sobre a identidade delas. Na obra lispectoriana é possível perceber o ápice da busca de identidade no livro *Água Viva*, em que a intriga consiste na própria reinterpretação da identidade, e todas as ações da personagem-narradora visam apenas a esse objetivo. A concepção do sujeito nesse texto é cíclica: o “eu”, em conflito, escreve e, na escrita, ficcionalmente morre e renasce novamente em conflito. A única ação prática no texto é o ato da escrita, pois somente através dele (enquanto narrativa de sua própria vida) é possível alcançar o autoencontro.

O quarto capítulo fará relações entre os textos de Pessoa e Lispector. Na obra poética do heterônimo Álvaro de Campos, a relação com o mundo se dá através da relação estética, como uma comunhão entre o “eu”, o mundo e os outros. Prova disso é a evolução de sua obra poética. Essa evolução é marcada por três fases: antes de conhecer Caeiro, depois do contato com o mestre e após a perda desse contato. É unicamente por causa de sua relação com o outro, dessa relação de alteridade, que Campos reinterpreta sua identidade. Igualmente, na obra de Lispector, se percebe essa relação eu/mundo como solidariedade. Isso se aproxima do conceito de ipseidade de Paul Ricoeur, definido como a identidade do si somada a sua experiência do mundo. Essa relação é percebida na própria escrita, pois essa é a própria tentativa de comunhão do “eu” com o mundo. Dessa forma, a identidade é interpretada no ato de escrever, na reflexão sobre si mesmo. O ato da escrita então adquire outro sentido, o de caminho possível para o autoencontro. Tanto em Pessoa quanto em Clarice, percebe-se a mesma característica: o drama é a própria busca de identidade.

1. IDENTIDADE

A palavra identidade, em um dos sentidos dominantes na filosofia grega, significa *algo é igual a si mesmo*. A palavra *algo* indica uma entidade vaga e, pode-se dizer, universal, que possui ou indica a condição de ser. Já o sintagma *igual a si mesmo* implica tanto a semelhança (o ser humano é exatamente igual a si mesmo), a plena identidade, quanto o seu oposto, a exclusiva unidade e totalidade, na medida em que “eu, e só eu, e nada mais que eu, e tudo eu, sou quem infinitamente *ê*” (BAREMBLITT, 1997, p. 14). Dessa forma, pode-se observar, na filosofia pré-socrática, um paradoxo: a identidade é o que é igual (unidade), mas também, por oposição, é o que é diferente (singularidade).

Por muito tempo, a identidade foi considerada uma qualificação individual, cuja questão central era “quem eu sou?”; entretanto, a identidade de um ser humano só pode ser concebida quando for resultado de uma relação de integração social, pois se desenvolve inicialmente na relação com a mãe, depois na relação com outras pessoas e em uma determinada cultura, no tempo e no espaço, além de rodeada de mitos e de outras narrativas, nunca sozinha. É preciso haver convivência humana para existir identidade, de modo que esse conceito não está separado do conceito de alteridade. Pode-se dizer que a questão central passou a ser “quem eu sou em relação aos outros?”.

Contemporaneamente, o conceito identidade não é entendido como algo estático, mas sim um estar sendo, uma marcha altamente evolutiva. Seu processo de formação nunca termina, está sempre em constante mudança e desenvolvimento, desde o nascimento até a morte. Nas palavras de Mosquera (1974, p. 9) “não podemos definir para onde vai, mas só podemos dizer de onde vem. [...] Não podemos criar uma imagem ideal do homem – ele é o que é no momento histórico em que vive”. Por isso, hoje se acredita que toda a vida humana é um constante estar em crise (enquanto fase de transição de um estágio da vida a outro).

O processo de identidade é majoritariamente inconsciente, pois o ser humano sente antes de pensar. Esse constante desenvolvimento do eu passa por quatro etapas na vida do ser humano, conforme Mosquera (1974): a infância, quando o ego se fortalece por meio da relação com a mãe (enquanto figura cuidadora); a adolescência, momento em que o “eu” se encontra sob a ameaça do perigo e busca sua afirmação; a idade adulta, quando é responsável

por si mesmo, alcançando um lugar de relevância; e a velhice, quando cede o lugar de relevância e o “eu” perde a intensidade e tende para o fim. Nesse constante amadurecimento, a mudança é algo fundamental.

Desse modo, neste capítulo serão abordadas algumas concepções de identidade que, à primeira vista, parecem distantes, mas que, de certa forma, complementam-se. Tanto Winnicott quanto Ricoeur partem do entendimento da identidade como resultante dos atos de integração, ou seja, das ações realmente realizadas pelo sujeito. Porém, enquanto Winnicott analisa o amadurecimento pessoal por meio das relações interpessoais, Ricoeur concentra-se nas ações em si, inclusive no discurso do sujeito, como marcas do caráter pessoal, para analisar como, por meio desse caráter, uma identidade é reconhecida com o passar do tempo. Winnicott definirá as relações entre identidade e alteridade; Ricoeur, por sua vez, como essa identidade permanece no tempo. Por essa complementaridade, ambos os estudos são essenciais para o desenvolvimento desta tese, visto que se propõe caracterizar o problema da identidade abordado amplamente por Fernando Pessoa e por Clarice Lispector. Para tanto, discorrer-se-á sobre a teoria do amadurecimento pessoal de Winnicott e os avanços que o psicoterapeuta traz a respeito da formação do *self*. Após, segue-se a reflexão sobre a permanência no tempo da identidade e suas implicações nos estudos literários, partindo-se, então, para o estudo sobre a noção de identidade narrativa elaborada pelo filósofo francês Paul Ricoeur.

1.1 TEORIA WINNICOTTIANA DO AMADURECIMENTO PESSOAL

A teoria do amadurecimento pessoal de Winnicott situa-se no campo da psicanálise. O ponto de partida de Winnicott foi o entendimento de que havia problemas de saúde que não estavam relacionados diretamente a funções fisiológicas. Para tanto, partiu de sua prática como médico pediatra e de sua experiência no contato com mães e bebês para elaborar uma ciência e explicar pelo menos uma parte desses distúrbios. Por conta disso, recusou o naturalismo presente na psicanálise tradicional (Freud, Klein, entre outros), para quem o ser humano era apenas uma pequena peça da natureza. Segundo Loparic (1999), é por basear os estudos do ser humano apenas nas ciências da natureza que Freud não pôde reconhecer que “existiam sofrimentos humanos que deveriam ser estudados única e exclusivamente à luz da peculiar condição humana” (p. 22), e é justamente esse entendimento que fez com que

Winnicott desse sua contribuição à psicanálise. Por causa da estreita conexão entre a psicologia de Freud e a metafísica moderna, Loparic afirma que “podemos chamar o modelo winnicottiano do ser humano de *pós-metafísico*” (1999, p. 21)⁶.

A diferença entre Freud e Winnicott não é apenas teórica, como afirma Loparic, mas está relacionada à formulação dos problemas clínicos. A base da teoria do ser humano de Freud é o problema paradigmático denominado Complexo de Édipo (e seus derivados). Inspirado na tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles⁷, esse conceito designa o conjunto de desejos amorosos e hostis que a criança experimenta com relação aos seus pais numa fase universal na infância. Parte do entendimento de que todo o ser humano passa pela angústia da castração, que resulta do conflito interno entre o desejo amoroso e genital da mãe (por parte dos homens) ou do pai (por parte das mulheres), e os sentimentos hostis em relação a algum de seus genitores, como o medo da vingança e a fantasia ou mesmo a vontade de assassinar aquele que vê como concorrente. A psicanálise de Winnicott não parte da crítica à teoria freudiana do ser humano, mas da observação da existência de problemas estranhos ao paradigma freudiano, baseada na constatação da existência de distúrbios graves em crianças e bebês que, conforme Loparic (1999), não possuem relação com a angústia da castração decorrente da situação edípica. Segundo Loparic,

Ao constatar que o bebê pode adoecer e mesmo psicotizar no colo da mãe, Winnicott começou a vislumbrar que o problema básico subjacente não pode ser o da sexualidade, mas o da continuidade do ser e do crescimento. O bebê psicotiza não porque é frustrado, mas porque não consegue mais crescer ou, pior ainda, continuar existindo. (1999, p. 21-22)

A partir disso, o problema central da psicanálise winnicottiana torna-se o problema do crescimento humano; entretanto, esse crescimento não é entendido enquanto processo biológico, visto que Winnicott recusa o naturalismo presente na teoria de Freud, mas como um problema de amadurecimento pessoal, nas palavras de Loparic “um problema de tornar-se si mesmo” (1999, p. 22). Por isso, não é o bebê enquanto ser biológico que amadurece, mas o “eu” do bebê, e esse processo de amadurecimento precisa ser facilitado por outros seres

⁶ A metafísica moderna, aponta Heidegger em *Ser e tempo* (2000), estabelece o conhecimento intuitivo como o único caminho de acesso à realidade, reduzindo as relações do homem com o mundo às relações representacionais. Heidegger argumenta que a ciência freudiana filia-se à metafísica moderna e ainda enquadra este campo de saber como ciência natural. Por esse motivo, Loparic (1999) aproxima Winnicott à pós-metafísica, por privilegiar um modelo que não busca explicar o mundo desde uma distância objetiva, mas ver as relações dos indivíduos entre si e com o mundo.

⁷ Sófocles foi um dramaturgo grego que viveu no século V a.C. Em suas tragédias, é comum o sofrimento como consequência de um acontecimento accidental (destino), como em *Édipo Rei*, cuja trama gira em torno da profecia de que Édipo mataria seu pai e casaria com sua mãe. A ação dessa peça é a descoberta da realização dessa profecia. Freud parte de um drama encenado tipicamente por pai, mãe e filho para discutir as relações de poder e saber entre essas figuras.

humanos, tendo em vista que não ocorre sozinho. A principal responsável por facilitar esse processo é a mãe (ou qualquer pessoa que ocupe o papel de mãe durante a fase inicial da vida de um bebê).

Segundo Winnicott (1982), a criança inicia sua relação com o mundo por meio de dois grupos de coisas: do tipo físico, bioquímico ou substancial e do tipo psicológico. Do primeiro grupo provêm as sensações que sente, do segundo, é a relação com a figura cuidadora. Com o decorrer do tempo, a criança descobre gradualmente, por meio da própria experiência sensorial, uma série de coisas sobre si mesma, o que tornará “a vida agradável e o corpo algo em que dá gosto viver” (p. 47). Por outro lado, a vivacidade da mãe sempre em seu auxílio, acompanhando suas necessidades minuciosamente, será um alicerce importante para seu crescimento saudável, habilitando “a experiência excitante do corpo a integrar-se numa relação de amor entre duas pessoas, o bebê e a mãe” (p. 48). Winnicott salienta que a criança aprecia o prazer com que a figura cuidadora realiza as tarefas relacionadas a si, o que o faz perceber que existe um ser humano por trás de tudo o que é feito, e é a capacidade da mãe para colocar-se no lugar da criança e, assim, entender o que ela sente que provavelmente leve o bebê a sentir uma pessoa na mãe.

O bebê, portanto, necessita do contato humano para realizar suas explorações e elaborar suas ideias, sua aprendizagem, as quais realiza com base na experiência que tem no contato com a mãe, que lhe fornece as condições para isso. Por isso, Winnicott (1982, p. 58) afirma que “o estabelecimento desde muito cedo de completas relações humanas e a sua manutenção têm o maior valor no desenvolvimento da criança”. Isso significa que, no início, o ser humano só amadurece na relação com a mãe e de nenhuma outra maneira. Deriva disso a ideia de que um bebê não existe por si só, mas apenas acompanhado de uma mãe. Para Loparic (1999, p. 2), “essa é uma relação a dois e não a três, e não tem, portanto, nada em comum com relação edípica”. Nem por isso, fica excluída a possibilidade de alguém sofrer e, até mesmo, adoecer por não ser si próprio, já que o amadurecimento é um processo frágil, que requer integração. A tendência à integração, característica do ser humano, é, para Winnicott (1982), a origem do problema da identidade, pois a grande ameaça a sua existência é não estar integrado, mas dissociado. Por isso, o bebê não será moldado pelas pessoas que o cercam e sua identidade não é responsabilidade dos pais; o bebê é como uma “organização em marcha” (p. 30), tem sua própria vontade de viver. Aos pais, cabe o interesse pela “observação do que acontece no desenvolvimento do bebê, enquanto desfruta do prazer de reagir às suas necessidades” (p. 30), criando um ambiente propício para que a criança se desenvolva no aspecto fisiológico e psicológico saudavelmente.

Winnicott observou que a cisão é o centro da doença psíquica tanto em crianças quanto em adultos, resultado esse proveniente da ideia de que o indivíduo está sempre às voltas com o problema da unidade (sua, dos outros e do mundo), graças à *tendência à integração humana*. Disso resulta sua conclusão de que os problemas centrais da vida do ser humano não estão relacionados aos objetos e aos prazeres que lhes proporcionam (ou não), mas a formas de unidade. Esse registro de ideias se opõe à psicanálise freudiana por dizer que o ser humano não busca obter prazer e evitar desprazer, mas, nas palavras de Loparic, “procura tornar-se alguém capaz de viver uma vida que valha a pena” (1999, p. 2).

Portanto, em Winnicott, existência significa o ato de integração. Isso se desdobra em uma sequência temporal de “tarefas”, que demarcam etapas do amadurecimento dos indivíduos, consistindo na realização satisfatória dessas sucessivas tarefas. Considerada por Winnicott a mais difícil, a primeira tarefa de um ser humano é justamente constituir uma relação de unidade com uma mãe externa a si.

Winnicott (1982) afirma que o processo de amadurecimento do ser humano é contínuo, e, assim como no crescimento do corpo, nenhuma fase do desenvolvimento da personalidade e da capacidade de relações pode ser suprimida ou impedida sem efeitos nocivos. Essa maturação psicológica é inata e corresponde ao crescimento do corpo e ao desenvolvimento de suas funções.

Por isso, a doença psíquica é, para Winnicott, um tipo de imaturidade, um retrocesso no processo de amadurecimento, isto é, um problema de integração não resolvido satisfatoriamente. Loparic (1999) explica que essa parada no crescimento ocorre devido à defesa ou à reação contra a angústia frente àquilo que deveria ter acontecido (o amadurecimento) e não acontece (distinguindo ainda mais a teoria do amadurecimento winnicottiana dos estudos de Freud, para quem o inconsciente causador de problemas psíquicos é algo que aconteceu, mas que não devia ter acontecido).

Winnicott (2001) afirma que, em geral, crianças de um ano de idade já estão de posse de uma personalidade forte, um *self*⁸ cujas características pessoais são exageradas. O nascimento psicológico do ser humano não coincide com o seu nascimento fisiológico: enquanto este ocorre em um momento bem definido, aquele é um processo lento, interiorizado e não consciente. Winnicott destaca a influência do ambiente e da qualidade das relações primárias no processo de constituição do *self*, que se desenvolve como resultado das

⁸ Conceito psicanalítico que inclui o eu (ego) e o não-eu. É a totalidade da própria pessoa. Inclui também o corpo com todas as suas partes, a estrutura psíquica com todas as suas partes, o vínculo com os objetos internos e externos e o sujeito como oposto ao mundo dos objetos (conforme Leon Grinberg e Rebeca Grinberg em *Identidady Cambio*, 1980).

interações com objetos significativos do ambiente e com objetos internos relacionados. Dentre os objetos significativos do ambiente está o outro. No caso de uma criança, é a relação mãe-bebê que torna possível a formação do *self*. Nesse sentido, sua constituição passa necessariamente pela mãe e dela depende, visto que esse outro faz parte da realidade externa do indivíduo, ou seja, parte desse ambiente fundamental para personalização do potencial psíquico do indivíduo.

Nos primeiros dias de um ser humano, o papel da mãe é de extrema importância. Winnicott (2001) afirma que, para suprir as necessidades iniciais do bebê compondo um ambiente de facilitação (que se caracteriza por se adaptar às necessidades em transformação originárias dos processos de maturação), as mães desenvolvem um estado psicológico denominado por ele de *preocupação materna primária*, que se inicia durante a gestação e costuma durar até algumas semanas após o parto. Nesse estado psicológico, a mãe possui uma grande sensibilidade de identificar-se com o filho, numa verdadeira fusão emocional, e, assim, adaptar-se às suas necessidades iniciais. Esse é um período imprescindível para capacitá-la a atender às carências da criança e também para se identificar com ela. Será essa identificação que possibilitará o desenvolvimento do indivíduo, na medida em que lhe fornecerá sustento, em especial por meio da amamentação, e evolução, quando além de transformar as necessidades do recém-nascido em comunicação, ainda manterá seu próprio senso de subjetividade, permitindo-se servir de intérprete da experiência do bebê (MONTEIRO, 2003).

O amadurecimento inicial da criança só é possível devido ao estado de preocupação materna primária, quando a mãe é capaz de fornecer um ambiente propício para que as tendências ao desenvolvimento do bebê se revelem. Winnicott afirma que somente nesse estado ela consegue sentir-se no lugar do filho, o que lhe confere, e só a ela, a capacidade de dar apoio ao ego do bebê, que, nesse estágio, é fraco. Quando o ego da mãe está em harmonia com o do filho, fortalece o ego do bebê ainda em desenvolvimento, já que ela sustenta o bebê e satisfaz sua dependência, e “o ego reforçado (e, portanto, forte) da criança é desde muito cedo capaz de organizar defesas e desenvolver padrões pessoais fortemente marcados por tendências hereditárias” (WINNICOTT, 2001, p. 24).

Segundo Winnicott (2001), uma maternagem suficientemente boa tem três funções: *holding* (sustentação), *handling* (manipulação) e a *apresentação dos objetos*. O *holding* tem muita relação com a capacidade da mãe de identificar-se com seu bebê. Caracteriza-se pela maneira como ele é sustentado no colo e é, ao mesmo tempo, uma experiência física e uma vivência simbólica, na medida em que significa a consistência com que é amado e desejado

como filho (MONTEIRO, 2003). Nessa fase, o bebê encontra-se em um estado de completa dependência. Winnicott descreve o holding como uma fase em que a mãe:

- protege da agressão fisiológica;
- leva em conta a sensibilidade cutânea do lactente - tato, temperatura, sensibilidade auditiva, sensibilidade visual, sensibilidade à queda (ação da gravidade) e a falta de conhecimento do lactente da existência de qualquer coisa que não seja ele mesmo;
- inclui a rotina completa de cuidado dia e noite e adequada a cada bebê;
- segue também as mudanças instantâneas do dia-a-dia que fazem parte do crescimento e do desenvolvimento do lactente, tanto físico como psicológico. (WINNICOTT, 2001, p. 26)

O *handling* é a experiência do contato com as partes do corpo por meio das mãos da mãe, o que contribui para a formação do sentido do “real”. Para Winnicott

O conhecimento exato da mãe do que é real e do que não é ajuda a criança de muitas maneiras, pois gradativamente a criança vai compreendendo que o mundo não é tal como se imagina, e que a imaginação não é exatamente o mundo. (1982, p. 81)

A *apresentação dos objetos* é a fase em que a mãe proporciona ao bebê o encontro com novos objetos, dando início a sua capacidade de relacionar-se com eles. Essa fase, por “tornar real o impulso criativo da criança” (WINNICOTT, 2001, p. 27), marca também a introdução do mundo da realidade compartilhada para o bebê.

Winnicott afirma que todas as sensações são tremendamente intensas para os bebês e, por isso mesmo, muito importantes, já que são, para eles, seus primeiros contatos com o mundo externo. Os adultos somente atingem esse grau de intensidade de sentimentos característicos dos primeiros anos de vida em momentos especiais, como por meio da música, de um livro ou mesmo de um sabor desconhecido. Essas experiências de contato são, portanto, fundamentais para que os bebês adquiram uma noção de realidade. Essa noção está relacionada ao impulso criativo inato da criança, que desaparece se não for correspondido pela realidade externa, ou seja, se não for realizado. Para o sucesso nessa etapa do amadurecimento, a criança precisa recriar o mundo, mas, para tanto, é preciso que o mundo seja apresentado aos poucos nos momentos de atividade criativa da criança. Desse modo, “a criança procura algo e encontra o seio, o criou-se o seio” (Ibidem, p. 16). O bebê alucina o seio e, quando o seio real aparece, ele é capaz de sentir que se trata do mamilo que alucinou. Com isso, os detalhes reais de visão, sensação e cheiro enriquecem suas ideias e serão usados na alucinação. Assim, Winnicott (1978, p. 279) afirma que “ele começa a construir uma capacidade de evocar o que é realmente disponível”. A realização dessa operação está a cargo da mãe e depende da sensibilidade de adaptação dela, que deverá apresentar o fragmento de realidade no momento mais ou menos exato, para ter sucesso. Esse sucesso possibilita que a

criança desenvolva naturalmente seu sentido de criação do conjunto de toda a realidade exterior. Por essa razão, um bebê não pode existir sozinho, necessitando de uma pessoa que o cuide no início.

Essas três funções da mãe (*holding*, *handling* e *apresentação dos objetos*) possibilitam o amadurecimento do bebê, que, nesse caminho, realiza três tarefas principais: a integração, a personalização e a relação objetual, possibilitadas, respectivamente, pelas três funções apresentadas. Essas três tarefas correspondem à formação do *self*, que, segundo Winnicott (1978), inclui três processos: 1) a percepção do *self* como algo integrado, resultante da capacidade de diferenciação entre eu e não-eu; 2) o desenvolvimento do sentimento que está dentro do próprio corpo; e 3) o desenvolvimento da apreciação do tempo e do espaço, bem como de outras propriedades da realidade. Esses três processos devem ser realizados para a formação normal de um indivíduo. Em carta endereçada a Pontalis, Winnicott resume seu entendimento sobre o *self* nas seguintes palavras:

For me the self, which is not the ego, is the person who is me, who is only me, who has a totality based on the operation of the maturational process. At the same time the self has parts, and in fact is constituted of these parts. These parts agglutinate from a direction interior-exterior in the course of the operation of the maturational process, aided as it must be (maximally at the beginning) by the human environment which holds and handles and in a live way facilitates. The self finds itself naturally placed in the body, but may in certain circumstances become dissociated from the body or the body from it. The self essentially recognises itself in the eyes and facial expression of the mother and in the mirror which can come to represent the mother's face. Eventually the self arrives at a significant relationship between the child and the sum of the identifications which (after enough of incorporation and introjection of mental representations) become organised in the shape of an internal psychic living reality. The relationship between the boy or girl and his or her own internal psychic organisation becomes modified according to the expectations that are displayed by the father and mother and those who have become significant in the external life of the individual. It is the self and the life of the self that alone makes sense of action or of living from the point of view of the individual who has grown so far and who is continuing to grow from dependence and immaturity towards independence, and the capacity to identify with mature love objects without loss of individual identity.⁹ (WINNICOTT, 1989, p. 271)

⁹ “Para mim *Self*, que não é o ego, é a pessoa que eu sou, que é somente eu, que possui uma totalidade baseada na operação do processo maturativo. Ao mesmo tempo, o *self* tem partes e é, na verdade constituído destas partes. Tais partes se aglutinam, num sentido interior-exterior, no curso da operação do processo maturativo, auxiliado como deve sê-lo (principalmente no início) pelo ambiente humano que o contém, que o cuida e facilita sua vida. Normalmente o *self* se acha localizado no corpo, mas em certas circunstâncias pode dissociar-se do corpo ou o corpo dele. O *self* reconhece-se, essencialmente, nos olhos e na expressão facial da mãe e no espelho que pode vir a representar o rosto dela. Eventualmente, o *self* atinge uma relação significativa entre a criança e a soma das identificações que (depois de bastante incorporação e introjeção de representações mentais) se organizam na forma de uma realidade interna psíquica viva. A relação do menino ou menina com sua própria organização psíquica interna se modifica de acordo com as expectativas manifestadas pelo pai e pela mãe e por aqueles que se tornaram importantes na vida externa do indivíduo. Só o *self* e a vida do *self* é que produzem sentido de ação e de vida do ponto de vista do indivíduo que tem crescido até agora e que continua a crescer da dependência e imaturidade para a independência, e a capacidade de se identificar com objetos de amor maduros, sem perda da identidade individual.” Tradução livre.

Para a teoria psicanalítica de Winnicott, o que está em questão não é a vida erótica do sujeito (como na teoria de Freud), mas a conquista de um lugar para viver, ou a base do *self* no corpo. Em consequência disso, assume-se que todo ser humano está em constante processo de amadurecimento, que começa no início da vida e termina apenas com a morte. Esse processo maturativo é marcado pela tendência à integração humana, de modo que a relação com o Outro é essencial para que o “eu” exista.

A partir dessa teoria, percebe-se que o “eu” (no sentido de *self*) não pode existir se não por causa do contato que tem com o mundo, em especial, com os outros indivíduos. O amadurecimento, caracterizado pelas alterações no “eu” no decorrer do tempo, é resultado da interação com aquilo e aqueles que não são o “eu”, marcando fortemente a alteridade. Entretanto, para demonstrar a tese proposta, ainda é necessário trazer à discussão justamente a questão da passagem do tempo; pois, embora Winnicott avance na questão da identidade e da alteridade, não se propõe a tratar da permanência do tempo, de modo a responder como é possível identificar um mesmo indivíduo em diferentes estágios de sua vida. Para isso, buscase na noção de identidade pessoal e de identidade narrativa de Paul Ricoeur, o caminho para avançar a tese.

1.2 IDENTIDADE PESSOAL E IDENTIDADE NARRATIVA EM PAUL RICOEUR

Ao pensar a questão da identidade pessoal, Ricoeur (1991), a partir da distinção de Heidegger (1969) entre a permanência substancial e a manutenção de si, entende que o indivíduo não pode ser sem os outros, e é esse contato com os outros e com o mundo, enquanto lugar de vivência dos acontecimentos, que faz com que o indivíduo amadureça e, com a passagem do tempo, mude, gerando dessemelhança. Isso o leva a um problema não solucionado, a permanência da identidade no tempo, ou seja, o seu reconhecimento no tempo. O problema pode ser resumido grosseiramente na questão: como um indivíduo que amadurece e, portanto, se modifica, pode ser reconhecido no decorrer do tempo? A questão desenvolve-se em duas linhas de raciocínio distintas: de um lado, prevê-se que o ser humano se desenvolva fisicamente, psicologicamente e moralmente, o que depende completamente de sua relação com outros indivíduos, como já comprovado pela teoria do amadurecimento pessoal de D. W. Winnicott; por outro, espera-se a conservação, no decorrer do tempo, de alguns traços desse mesmo indivíduo para que seja possível reidentificá-lo. Por isso, para

entender a identidade pessoal não se pode prescindir da diferença de duas instâncias: o si (*ipse*), caracterizado pelo princípio da alteridade, e o mesmo (*idem*), consoante busca de igualdade e unidade. Esse caráter de imprescindibilidade se deve a essa relação dialógica entre ambas as instâncias no que se refere à identidade pessoal, as quais se articulam por meio da identidade narrativa.

É no livro *O si-mesmo como um outro* que Paul Ricoeur (1991) enfrenta a questão da identidade pessoal e sua relação com a passagem do tempo e define a identidade narrativa. Ele é considerado um dos mais prolíferos filósofos do pós-guerra. Em sua trajetória de vida, foi pupilo da nação em razão da morte do pai (morto na 1ª Guerra Mundial), prisioneiro nos campos de concentração da Pomerânia (atual Polônia) na 2ª Guerra Mundial, passou por universidades como Sorbonne, Yale e Nanterre, onde foi reitor durante os acontecimentos de Maio de 68, na França. Para Nascimento (2010), essas descrições nos permitem individualizar Ricoeur como a pessoa à qual fazemos referência, assim como o seu nome próprio; entretanto, não dão conta de expressar a identidade desse indivíduo. Como dizer *quem* Paul Ricoeur é no decorrer de sua vida? Estas questões estão presentes da discussão filosófica realizada por Ricoeur a respeito da identidade pessoal.

Para o filósofo francês (1991), dizer a identidade de uma pessoa é dizer *quem* é o autor da ação, o agente. Assim, responder a pergunta *quem?* é narrar a história de vida do agente, conseqüentemente é a história narrada dessa vida que diz o quem da ação, isto é, a identidade narrativa. Ricoeur afirma que

é pela escala de uma vida inteira que o si procura sua identidade; entre as ações curtas, às quais se limitam nossas análises anteriores sob o constrangimento da gramática das frases de ação, e a *conexão de uma vida*. (1991, p. 139)

Para realizar sua análise, parte então da teoria narrativa, por julgar que o campo prático coberto por ela é mais vasto que o coberto pela semântica e pela pragmática da ação. Da mesma forma, diz não existir narrativa eticamente neutra. Ricoeur filtra sua interpretação do si por meio do entendimento da literatura como “um vasto laboratório onde são testadas estimativas, avaliações, julgamentos de aprovação e de condenação pelos quais a narrativa serve de propedêutica à ética” (RICOEUR, 1991, p. 140). A literatura – e a narrativa literária – é vista enquanto espaço para testes do si em relação ao outro.

1.2.1 A noção de *si-mesmo*

Para iniciar o estudo sobre identidade narrativa, Ricoeur parte da análise das relações entre agente e ação, avançando sua pesquisa sobre o discurso e desenvolvendo uma “teoria da ação”. Duas questões básicas são apresentadas inicialmente:

Mas é efetivamente sobre a pergunta *quem?* que reaparece a impulsão. Questão que se divide em duas perguntas gêmeas: de quem falamos quando se designa sobre o modo referencial a pessoa como distinta das coisas? E quem fala se designando a si-mesmo como locutor (dirigindo a palavra a um interlocutor)? (RICOEUR, 1991, p. 29)

Segundo Ricoeur, o conceito de pessoa designa algo do qual se fala. Além disso, a pessoa também possui um corpo próprio. Essas noções de pessoa e de corpo são primárias, visto que não se poderia identificar um ser humano sem pressupor esses conceitos. É justamente pela posse de um corpo determinado, em especial pelo dêitico “eu”, que se tem um sujeito capaz de designar a si-mesmo como quem possui esse corpo. Sobre a necessidade de individualizar uma pessoa e das qualidades dessa individualização para a interlocução, Ricoeur diz:

O privilégio do indivíduo humano na escolha dos exemplos – o primeiro homem que...; Sócrates, eu-tu – vem de que estamos particularmente interessados em individualizar os agentes de discurso e de ações; nós o fazemos projetando o benefício das etapas ulteriores do processo de identificação. (1991, p. 41)

Ricoeur baseia-se nas contribuições de Strawson, no livro *Individuals*, a respeito da identificação, dos particulares de base e da noção primitiva de pessoa para seguir sua argumentação. Strawson (1990) diz que, em um diálogo, o falante faz referência a um particular qualquer, e, por sua vez, o ouvinte é capaz de identificar (na maioria das vezes) a pessoa ou a coisa à qual o falante se refere. Para fazer essa referência, o falante utiliza os operadores de individualização: os nomes próprios, as descrições definidas e os indicadores (pronomes pessoais, demonstrativos, advérbios de lugar e de tempo).

Os nomes próprios especificam e singularizam uma entidade sem repetição e não divisível, mas sem caracterizá-la, sem atribuir-lhe predicado, ou seja, sem dar nenhuma informação sobre ela. Ressalta-se o caráter permanente do nome próprio que está sempre ligado a uma entidade, quaisquer que sejam suas ocorrências, de forma que um mesmo indivíduo é designado pelo mesmo nome. O nome próprio aceita todos os predicados porque admite uma determinação posterior. O resultado disso, conforme Ricoeur (1991, p. 42), é que “um único nome na lista dos nomes disponíveis designa, a título permanente, um único

indivíduo oposto a todos os outros da mesma classe”. Tem-se, portanto, a alteridade incorporada à designação por meio do nome próprio¹⁰.

As descrições definidas empregam procedimentos de predicação e de classificação não com o intuito de classificar um indivíduo, mas o de opor um membro de uma determinada classe a todos os outros. Visam, portanto, a criar uma classe para um só membro, por meio da intersecção de determinadas classes. Assim, as descrições definidas “o primeiro homem que caminhou na lua” e “o inventor do telefone” apontam para a alteridade, já que se privilegia um único elemento da classe, mas não o restante dela. Nas palavras de Ricoeur (1991, p. 41) “um único oposto a todos os outros”.

Os indicadores incluem os pronomes pessoais (“eu”, “tu”), os pronomes demonstrativos (“isto”, “isso”), os advérbios de lugar (“aqui”, “lá”), de tempo (“agora”, “ontem”, “amanhã”), etc., e ainda os tempos verbais (“ele vinha”, “ele virá”). Ao contrário dos nomes próprios, os indicadores caracterizam-se por designarem cada vez coisas distintas. Segundo Ricoeur,

somente é determinante a relação de enunciação tomada como indicação fixa: “aqui” é todo o lugar próximo do lugar da origem da emissão da mensagem; “agora” é todo o acontecimento contemporâneo da mensagem. O “eu” e o “tu” emergem certamente do grupo a título de interlocutores da enunciação (1991, p. 42)

A enunciação aqui é tratada como um acontecimento do mundo, daí “eu” e “tu” não terem privilégio em relação aos outros indicadores, já que mantêm como ponto de referência a própria enunciação (enquanto acontecimento). Todos os indicadores, portanto, estão no mesmo plano.

Esses operadores de individualização (os nomes próprios, as descrições definidas e os indicadores) têm como função a capacitação do interlocutor para que este identifique o particular referido. Portanto, em uma situação de interlocução, identificar é possibilitar ao falante capacitar o outro para que este conheça a pessoa sobre a qual é a intenção discorrer. O uso desses operadores de individualização é chamado de *referência identificante* a um particular. Strawson (1990) afirma que só é possível fazer referência identificante aos corpos físicos, chamados por ele de particulares de base. Além disso, ainda define os particulares privados, a saber, os eventos mentais (as ideias, os sentimentos), que são dependentes dos particulares de base quanto à referência identificadora. Nascimento (2010) sintetiza as

¹⁰ Com esse argumento de Paul Ricoeur, percebe-se sua intenção de encaminhar a discussão para a distinção entre os dois usos do termo identidade: a *mesmidade* e a *ipseidade*. A ipseidade aqui se refere à relação do indivíduo que possui um determinado nome com todos os demais indivíduos aos quais se opõe, também por meio do próprio nome.

contribuições de Strawson dizendo que ter ou ser um corpo é um predicado físico das pessoas e ter ideias – os eventos mentais – é um predicado psíquico e específico, que distingue as pessoas dos demais corpos materiais.

A noção de pessoa é, conforme Strawson (1990), o resultado da união de um corpo e de uma substância mental. Nesse sentido, faz-se basicamente através dos predicados físicos – que a pessoa tem em comum com os corpos – e psíquicos – que as distinguem dos corpos – que lhe atribuímos. Conforme o autor “one’s states of consciousness, one’s thoughts and sensations, are ascribed to the very same thing to which these physical characteristics, this physical situation, is ascribed”¹¹ (1990, p. 89-90). Isso porque uma mesma série de predicados só é atribuída a um só indivíduo. Sobre a atribuição de experiências, Strawson (1990) defende a tese de que a) pode-se atribuir estados de consciência a si somente se for possível atribuí-los a outros; b) pode-se atribuí-los a outros, somente se for possível identificar outros sujeitos de experiência; c) pode-se identificar outros sujeitos de experiência, somente se for possível identificá-los como possuidores de estados de consciência, tal qual como se espera atribuir-se a si. Assim, para distinguir uma pessoa, é preciso tomá-la como um sujeito de experiências, localizado no espaço-temporal e possuidor de características físicas específicas.

Ricoeur concorda com Strawson no que diz respeito ao poder da linguagem em designar o individual, em especial, em relação aos operadores de individualização (nomes próprios, descrições definidas e os indicadores). No entanto, discorda no que se refere à atribuição tanto de predicados físicos quanto psíquicos ao mesmo objeto (corpo) para diferenciá-lo dos demais corpos existentes. Essa característica – adscrição de dois tipos de predicados (físicos e psíquicos) à “mesma coisa” – leva Ricoeur a considerar a noção de pessoa de Strawson como “primitiva”, visto que se caracteriza apenas como *mesmidade*. Sobre essa noção primitiva, Ricoeur entende que a pessoa fica “do lado da coisa da qual falamos, antes que do lado dos próprios locutores que se designam falantes” (1991, p. 45), isso porque as pessoas são tratadas na teoria de Strawson como “coisas” de um tipo particular que é capaz de se referir a outras que compõem o mundo. Além disso, por Strawson considerar que a identificação de particulares se dá a partir de um “único esquema espaço-temporal do qual se diz desde o começo que *nos* contém, que aí *nós* tomamos lugar *nós* mesmos” (Ibidem, p. 45), ou seja, que identificar é pensar que algo é a mesma coisa na multiplicidade de suas ocorrências, Ricoeur entende que, para o autor de *Os indivíduos*,

¹¹ “Os estados de consciência, os pensamentos e sensações, são atribuídos a essa mesma coisa a que as características físicas, essa situação física, é atribuída” Tradução livre.

“mesmo” quer dizer único e recorrente. Por isso, assegura que Strawson define identidade apenas como mesmidade e não leva em consideração a ipseidade.

Dessa exposição acerca dos operadores de individualização, merece destaque a intersecção da abordagem da pessoa pela referência identificante com a auto-referência que o falante faz de si mesmo, já que é também uma situação de interlocução em que o falante designa um particular ao qual se refere entre tantos outros particulares da mesma classe. Além disso, sobre a noção primitiva de pessoa, destaca-se o entendimento de Ricoeur, para quem afirmar que “é a mesma coisa que pesa 60 quilos e que tem este ou aquele pensamento” (1991, p. 50) neutraliza o problema da mesmidade com a ipseidade sob a mesmidade da pessoa. Dessa forma, a problemática da referência identificante, que privilegia a mesmidade, requer apenas uma referência a um “qualquer”, ou seja, o falante não se autodesigna, visto que os operadores de individualização são utilizados como índice de particularidade.

É na situação de interlocução, em que um “eu” diz a um “tu”, que Ricoeur observa um modo de superar a dificuldade para abordar a ipseidade. Porém, a mesmidade ainda é privilegiada quando, referindo-se aos predicados psíquicos, é possível atribuir-se estados de consciência apenas se é possível atribuir a outros, de maneira que os predicados conservam o mesmo sentido, sejam eles atribuídos a si-mesmo ou a outros diversos de si, isto é, a qualquer outra pessoa. A partir disso, Ricoeur faz a seguinte leitura:

Atribuído a si mesmo (*oneself*), um estado de consciência é *sentido (felt)*; atribuído a outro, é *observado*. Essa dissimetria nos critérios de atribuição conduz a deslocar a inflexão para o sufixo mesmo (*self*) na expressão si-mesmo (*oneself*). Dizer que um estado de consciência é sentido é dizer que é *ascriível*¹² a si mesmo (*self-ascribable*). (1991, p. 53)

Ricoeur considera não ser possível deixar de relacionar o poder de atribuir a si mesmo a autodesignação de um sujeito que se aponta como possuente de seus estados de consciência. Da mesma forma, o poder de atribuir a outro acentua a alteridade do outro, que deve ser considerado também alguém capaz de atribuir estados de consciência a si mesmo (*self-ascriber*). Disso resulta a necessidade de Ricoeur conduzir a discussão em torno do *si* ao plano pragmático. Ele não busca substituir uma teoria da referência identificante pela teoria reflexiva da enunciação por causa dos traços de mesmidade da primeira, mas conduzir a discussão da pessoa enquanto particular de base à pessoa como um *si*, alguém capaz de autodesignar-se. Se inicialmente Ricoeur busca responder a pergunta “de *quem* falamos quando designamos [...] a pessoa como distinta das coisas?” (Ibidem, p. 29), busca, na

¹² O neologismo *ascrição* é usado aqui como sinônimo de atribuição; contudo, busca-se marcar no vocábulo a atribuição de “experiências” a “alguém”, e não a atribuição no sentido geral.

abordagem pragmática, responder a pergunta “*quem* fala designando-se a si mesmo como locutor (dirigindo a palavra a um interlocutor)?” (p. 29). Busca, então, na teoria reflexiva da enunciação, colocar como centro da problemática não o enunciado, mas a enunciação, ou seja, colocar em cena o “eu” e o “tu” da situação de interlocução. Sua intenção é claramente a de invocar a oposição entre “eu” e “tu” para dar força à oposição entre si e outro diverso de si, a fim de marcar a ipseidade, enquanto alteridade.

Numa análise pragmática, “a pessoa é primeiramente um eu que fala a um tu” (RICOEUR, 1991, p. 56). Essa análise da linguagem aborda a problemática da inclusão do sujeito na linguagem, não apenas o problema do referente, visando a explicitar o falante e sua inserção em seu próprio discurso, pois a significação do eu é formada somente no instante em que aquele que fala se apropria de seu sentido para se designar a si mesmo. Essa significação do “eu” é única a cada vez. Fora dessa referência a um indivíduo particular que se designa a si mesmo utilizando o dêitico “eu”, o pronome pessoal é um signo vazio que pode ser apropriado no discurso por quem fala (Idem, 2001).

Essa abordagem é propriamente o plano da pragmática, em que o revestimento linguístico “eu” e “tu” da interlocução se realiza quando é expresso por um falante. Sem essa referência, não é possível obter a totalidade da significação, visto que o “eu” fica desprovido de referência. É no ato de dizer que o falante emprega o pronome de primeira pessoa sempre visando ao outro, o interlocutor, “tu”.

Para seguir seu raciocínio, Ricoeur baseia-se nas contribuições de Austin sobre os atos de fala. Austin (1990) contextualiza, na ação, a análise da linguagem, entendendo a linguagem como uma forma de ação (“todo dizer é fazer”) e não apenas de representação da realidade, e distingue dois tipos de enunciados: os constataativos e os performativos. Os enunciados constataativos são aqueles que descrevem ou relatam um estado de coisas, como a expressão “ele prometeu”, e, por referirem-se a dados objetivos (isentos de deformações), submetem-se ao critério de verificabilidade, isto é, podem ser classificados como verdadeiros ou falsos. Na prática, os enunciados constataativos ainda estão no âmbito da linguagem como representação da realidade. Os enunciados performativos, por sua vez, não descrevem, não relatam, nem constataam absolutamente nada, não podendo ser analisados quando à veracidade ou à falsidade, mas quanto às condições de sucesso. Escapam, portanto, à constataatividade. Nesse caso, o simples fato de enunciar equivale a concluir aquilo que foi enunciado. A promessa é um exemplo notável desse tipo de enunciado, visto que dizer “eu prometo” é prometer efetivamente, ou seja, comprometer-se a fazer mais tarde por outra pessoa o que é dito no enunciado. Essa característica de “fazer-dizendo” só é possível quando expressa por verbos na

primeira pessoa do indicativo, para marcar o comprometimento do “eu” com a promessa. Enunciados desse tipo são em si a realização de uma ação, daí serem denominados por Austin (1990) de performativos, derivação do verbo inglês *to perform*, indicando que “ao se emitir o proferimento está-se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo” (p. 25).

É necessário observar, entretanto, que o fato de proferir um enunciado performativo não é garantia de sua realização, tendo em vista que a ação por ele designada somente se realizará, de fato, se as circunstâncias forem adequadas. Em circunstâncias inadequadas, o enunciado performativo resulta sem efeito, ele fracassa. Para que um enunciado performativo seja bem-sucedido, Austin elencou os critérios que precisam ser satisfeitos, aos quais chamou de “condições de felicidade”. São eles:

1. Deve existir um procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas circunstância; e além disso, que
2. as pessoas e circunstâncias particulares, em cada caso, devem ser adequadas ao procedimento invocado.
3. O procedimento tem de ser executado, por todos os participantes, de modo correto e
4. completo.
5. Nos casos em que, como ocorre com frequência, o procedimento visa às pessoas com seus pensamentos e sentimentos, ou visa à instauração de uma conduta correspondente por parte de alguns dos participantes, então aquele que participa do procedimento, e o invoca deve de fato ter tais pensamentos ou sentimentos, e os participantes devem ter a intenção de se conduzirem de maneira adequada, e, além disso,
6. devem realmente conduzir-se dessa maneira subsequentemente. (AUSTIN, 1990, p. 31)

Se alguma dessas seis regras for transgredida, o proferimento performativo será malogrado (ou, nas palavras de Austin, “infeliz”). Assim, se um faxineiro proferir “Eu voz declaro marido e mulher”, o performativo não se realiza (isto é, o casamento não é efetivado), porque o faxineiro não possui autoridade para realizar o casamento. Logo, o enunciado do faxineiro é nulo. Da mesma forma, se as pessoas não estão em posição de realizar o ato porque, por exemplo, já estão casadas, o ato em questão (casamento) não se efetua.

Diante disso, Austin faz a distinção dos sentidos em que dizer algo é fazer algo em ato locutório (ou locucionário), ilocutório (ou ilocucionário) e perlocutório (ou perlocucionário). A expressão “ali é proibido estacionar” constitui um ato locutório, isto é, é um ato de dizer algo sobre alguma coisa, de predicar; porém, se busca-se fazer algo ao dizer, por exemplo, uma advertência ou uma sugestão, trata-se de um ato ilocutório. O ato ilocutório é um ato locutório, enquanto operação predicativa realizada na fala, que busca determinar uma

intenção, um sentido, no ato de dizer, ou seja, é o que o falante faz falando. Por fim, o ato perlocutório é caracterizado por procurar produzir certos efeitos no ouvinte. Essa distinção teórica demonstra que em todo ato de fala está presente algum sentido – alguma intenção, seja prevenir, advertir, comprometer-se, para produzir algum efeito –, portanto, faz-se presente uma ação.

Ricoeur reconhece nos atos locutórios e ilocutórios o modo de agir do sujeito da enunciação em seus pronunciamentos, ou seja, neles está contida a ideia de ato enquanto realização; por isso, afirma que “*não são os enunciados que referem mas os locutores que fazem referência*”¹³, não são também os enunciados que têm um sentido ou significam, mas são os locutores que querem dizer isto ou aquilo” (RICOEUR, 1991 p. 58). Ressalta-se aqui a expressão da ação no próprio ato de dizer, fazer ao dizer, chamada por Ricoeur de “força ilocutória”. A noção de força ilocutória consiste na intenção contida no ato de dizer do sujeito. Isso leva novamente à ipseidade do sujeito da enunciação, pois toda locução pressupõe um interlocutor, como afirma Ricoeur.

A esta situação de interlocução pertence o fato de que a um locutor na primeira pessoa corresponde um *interlocutor* na segunda pessoa a quem o primeiro se dirige. Não há ilocução, portanto, sem alocução e, por implicação, sem um alocutor ou destinatário da mensagem. A enunciação que se reflete no sentido do enunciado é assim, sem dificuldade, um fenômeno bipolar: ela implica simultaneamente um “eu” que diz e um “tu” a quem o primeiro se dirige. “Eu afirmo que” igual a “eu *te* declaro que”; “eu prometo que” igual a “eu *te* prometo que”. (1991, p. 59)¹⁴

Ricoeur utiliza a distinção austiniana para destacar não o enunciado, mas a enunciação, o ato de dizer. A força ilocutória é, conforme Nascimento (2009), o recurso usado por Ricoeur para a determinação do *si* como *agente*, porque é no ato ilocutório que se percebe a capacidade do *si* em dizer, sendo que isso é também agir. Encontra-se subentendido aqui o problema da identidade como *ipseidade*, que será abordado a seguir.

Para determinar o *si-mesmo*, Ricoeur agrupa a teoria dos atos de fala, no âmbito da pragmática, e os indicadores linguísticos (eu, tu, isto, aqui, agora), no campo dos operadores de individualização na abordagem semântica. Sua intenção é mostrar como um “ele”, a pessoa de quem se fala, pode se referir a si mesmo dizendo “eu”. No caso do indicador “eu”, Ricoeur o considera em posição privilegiada, pois indica aquele que designa a ele próprio em toda enunciação que contém a palavra “eu”, e que leva consigo o “tu” do interlocutor. O “eu”, na posição de sujeito da enunciação, é, ao mesmo tempo, um termo vago que designa a cada uso uma pessoa diferente e um termo ancorado que designa apenas um único locutor que fala.

¹³ Grifo do autor.

¹⁴ Grifos do autor.

Para Ricoeur, é o efeito de ancoragem do “eu” que permite definir um particular entre os demais objetos do mundo dos quais se fala. A respeito do pronome pessoal de primeira pessoa, Ricoeur diz:

De um lado, “eu” como pronome pessoal pertencendo ao sistema da língua é um membro do paradigma dos pronomes pessoais. Por essa razão, é um termo vago que, diferente das expressões genéricas, que conservam o mesmo sentido nos empregos diferentes, designa cada vez uma pessoa diferente a cada emprego; “eu” nesse primeiro sentido aplica-se a qualquer um que, falando, designa-se ele próprio e que, assumindo essa palavra, toma sob sua responsabilidade a linguagem inteira, segundo a bela expressão de Benveniste. (...) Mas da mesma forma oscilamos de um sentido a outro da expressão “eu”. Já não é o aspecto substituível do termo viajante, do shifter, que sublinhamos, mas, ao contrario, a fixação que opera a tomada da palavra. Passamos do ponto de vista paradigmático, em virtude do qual “eu” pertence ao quadro dos pronomes, ao ponto de vista sintagmático, em virtude do qual “eu” só designa uma pessoa de cada vez, a que fala aqui e agora, com exclusão de qualquer outra. Chamamos com G. G. Granger de ancoragem essa remissão a uma posição não substituível, a um único centro de perspectiva sobre o mundo. (1991, p. 65)

Para resolver esse paradoxo, Ricoeur une as duas vias da filosofia da linguagem exploradas por ele: a via da referência identificante e a da reflexividade da enunciação. Na primeira via, a pessoa aparece como sendo um particular de base, é o “ele” de quem se fala, ou seja, o particular a quem se atribuem predicados físicos e psíquicos. Na segunda via, a pessoa aparece como o par daquele que fala e daquele a quem o primeiro fala, excluindo-se a terceira pessoa (que só adquire sua significação completa de pessoa se a atribuição de predicados psíquicos se realizar juntamente com a capacidade de designar-se a si mesmo¹⁵). O efeito de ancoragem permite o fenômeno da nomeação (dar um nome próprio como designação a um determinado particular de base), que, por sua vez, possibilita, segundo Ricoeur, o entrecruzamento das duas vias da filosofia da linguagem.

Ricoeur afirma que entre o pronome pessoal “eu” e o fenômeno da nomeação há uma relação de inscrição (no sentido institucional do termo), pois enquanto o “eu” está inscrito em razão da força ilocutória de um ato de discurso de alguém, a nomeação está inscrita enquanto lista pública de nomes próprios, de acordo com as regras convencionais que regulam a atribuição de prenomes e sobrenomes. O fenômeno da nomeação, como inscrição especial, realizada em ato especial de enunciação, é quem opera a conjunção da pessoa da referência identificante e do sujeito da enunciação à mesma significação. Dessa forma, “eu” e “Anderson Hakenhoar” referem-se a mesma pessoa.

Tem-se, então, a descrição da pessoa como um “ele”, possível de ser reidentificável enquanto o mesmo porque possui um corpo que a localiza no mundo; e, por outro lado, a

¹⁵Ricoeur baseia-se na definição de Kant.

nomeação que inscreve no mundo o “eu”, remetendo a uma única pessoa ao dizer a si mesmo. A permanência de uma pessoa no tempo é, portanto, uma identidade narrada que ordena em uma narrativa a mesmidade do “ele” e a ipseidade do “eu”.

1.2.2 A identidade pessoal

Ricoeur busca preencher uma grande lacuna referente à identidade pessoal que “só pode precisamente se articular na dimensão temporal da existência humana” (RICOEUR, 1991, p. 138); para tanto, avança o trabalho da teoria narrativa na perspectiva de sua contribuição com a constituição do si¹⁶. O tempo é um fator de diferença e de afastamento e, ao mesmo tempo, implica mudança. Por isso, a dimensão temporal é um dos aspectos mais relevantes para a compreensão do si mesmo, visto que a resposta à pergunta *Quem?*, a pessoa da qual se fala, isto é, o agente do qual depende a ação, possui uma história, que é somente sua. As histórias de vida se tornam mais legíveis quando lhes são aplicados modelos narrativos. Segundo Ricoeur,

a compreensão do si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada; esse último empréstimo à história tanto quanto à ficção fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se preferirmos, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias (1991, p. 138).

Apreadem-se nesse trecho suas principais preocupações: a hermenêutica do si e a questão narrativa. Nessa perspectiva, a identidade do indivíduo (autor da ação) provém da sua própria história – narrada – sendo construída por ela mesma.

Para Ricoeur, o problema da identidade pessoal provém do equívoco no uso do próprio termo “identidade”. Afirma que é importante fazer distinção entre os dois usos desse termo. O primeiro é nomeado de *mesmidade* (identidade-idem), o segundo, *ipseidade* (identidade-ipse). *Idem* significa o “mesmo”, idêntico no sentido de extremamente parecido, “a mesma pessoa, uma única e mesma coisa” (RICOEUR, 1991, p. 13). Já *ipse* é o idêntico a si, no sentido de não estranho, ou seja, admitindo-se que a pessoa está sujeita a mudança (e que ela de fato ocorre), mas sem que se venha a se tornar *outrem*. A distinção feita por Ricoeur não almeja opor completamente os dois termos, já que também prevê o entrecruzamento entre mesmidade

¹⁶ Em *Tempo e narrativa* (1994, 1995 e 1997), Paul Ricoeur trabalha a teoria narrativa na perspectiva de suas relações com a constituição do tempo humano.

e ipseidade na noção de caráter; entretanto, a distinção é relevante porque a identidade pessoal só é disposta na condição problemática quando passam para o primeiro plano suas implicações temporais. Ricoeur (1991, p. 140) afirma que “é com a questão da permanência no tempo que a confrontação entre nossas duas versões da identidade ocasiona, pela primeira vez, um verdadeiro problema”, resumido por Nascimento (2009, p. 29-30) na pergunta “como se pode falar de uma identidade que concebe a *mudança*, mas, mesmo assim, é a identidade de uma *mesma* pessoa?”. Para embasar a discussão sobre identidade pessoal, Ricoeur aborda a dialética entre mesmidade e ipseidade, que, segundo ele, atinge sua plena expansão na teoria narrativa.

A **mesmidade** é entendida por Ricoeur como “um conceito de relação e uma relação de relações” (RICOEUR, 1991, p. 140). É dita por meio de certas modalidades, tais como identidade numérica, identidade por semelhança extrema, continuidade ininterrupta e a permanência no tempo. A identidade numérica é a identificação do indivíduo como o *mesmo*, repetidas vezes. Explica afirmando que “duas ocorrências de uma coisa designada por um nome invariável na linguagem comum, dizemos que elas não formam duas coisas diferentes mas ‘uma única e mesma’ coisa” (Ibidem, p. 140). Portanto, corresponde à operação de identificação da mesma coisa várias vezes, no sentido de reidentificação do mesmo (quando conhecer é reconhecer). Destaca-se aqui a significação de identidade como *unicidade*, tendo como contrário a pluralidade (duas ou várias coisas).

Outra modalidade da mesmidade é por semelhança extrema, ou identidade *qualitativa*, quando tendo “x” e “y” vestido a mesma roupa, em virtude de sua semelhança, é indiferente que troquemos um pelo outro, e nessa operação de substituição não haveria perda semântica. Trata-se, portanto, de uma identidade por semelhança extrema. Essas duas modalidades da identidade já descritas são complementares uma à outra, já que juntas fortalecem o fato de mostrar que a pessoa é a mesma por similitude. Entretanto, Ricoeur afirma que justamente “porque o tempo está implicado na sucessão das ocorrências da mesma coisa que a reidentificação pode suscitar a hesitação, a dúvida, a contestação” (1991, p. 141). O reconhecimento de alguém que entra em um local e sai, aparece e desaparece, e torna a reaparecer não é difícil, pois suas características nos ajudam a identificá-lo como o mesmo; mas poderá haver dúvida se é comparada uma percepção presente com uma lembrança. Essa dúvida será maior na medida em que há maior distanciamento temporal, pois nessa situação, os critérios de identificação tornam-se fracos.

Essa fraqueza do critério de semelhança extrema requer apelo a outro critério que o fortaleça, o qual depende da terceira modalidade, a saber, a continuidade ininterrupta entre o

primeiro e o último estágio do desenvolvimento do que se considera o mesmo indivíduo. Esse critério predomina sempre que o crescimento ou o envelhecimento opera como gerador de dessemelhança e diversidade numérica, mas não a ponto de romper com este tipo de identidade; e vincula-se ao critério de semelhança extrema quando se considera que a continuidade ininterrupta conserva a semelhança de um estágio ao outro. Ricoeur cita o exemplo de um carvalho, que é o mesmo da bolota à árvore plenamente desenvolvida, demonstrando que a continuidade funciona “na colocação em série ordenada de mudanças fracas que, tomadas uma a uma, ameaçam a semelhança sem destruí-la” (1991, p. 142). Da mesma forma, exemplifica com a imagem da pessoa que coloca os próprios retratos em idades sucessivas da vida lado a lado, o que demonstra uma ameaça a semelhança, porém sem rompê-la.

O tempo é continuamente fator de diferença e de afastamento de um estágio ao outro na continuidade ininterrupta e na semelhança entre eles. Para que essa constante ameaça à identidade não seja inteiramente realizada, Ricoeur fala do princípio de permanência no tempo. Esse princípio é semelhante a uma estrutura invariável de um objeto do qual se mudam progressivamente todas as peças. O que permanece é a organização de um sistema combinatório, e é exatamente isso que possibilitará a reidentificação do mesmo. Assim, a permanência no tempo se torna o transcendental da identidade numérica. Mesmo não sendo observável, o princípio da permanência no tempo é perceptível pela identidade numérica, que reidentifica o mesmo várias vezes na operação de identificação. Ricoeur ainda reforça a relevância do tempo para a problemática da identidade ao afirmar que “toda a problemática da identidade pessoal vai girar em torno dessa busca de um invariante relacional, dando-lhe a significação forte de permanência no tempo” (1991, p. 142-143).

A mesmidade, portanto, se refere sempre ao conjunto dos traços físicos, psicológicos e morais que determinam a índole de um indivíduo, ou seja, cada um é o mesmo para si mesmo. A mesmidade implica o reconhecimento do mesmo através do tempo, ainda que os traços já citados variem. Ricoeur define como *caráter* o conjunto total das marcas distintivas que permitem reidentificar um indivíduo como o mesmo. O caráter acumula a identidade numérica, a semelhança extrema, a continuidade ininterrupta e a permanência no tempo, designando, de modo simbólico, a mesmidade do indivíduo. Dessa forma, o caráter pode ser compreendido como a mesmidade na totalidade.

No entanto, o próprio Ricoeur põe em dúvida essa definição de caráter que inclui apenas a mesmidade, ao questionar seu estatuto de imutabilidade. Levando em consideração a sua dimensão temporal, redefine-o como “o conjunto das disposições duráveis *com que*

reconhecemos uma pessoa” (1991, p. 146). A partir disso, o caráter se torna ponto limite a partir do qual não é mais possível distinguir entre a problemática do *ipse* e a problemática do *idem*.

A historicidade do caráter é dada pelos hábitos de um sujeito, que, ao mesmo tempo, caracterizam uma espécie de permanência no tempo do sujeito. O caráter identifica o si como único e individual. O caráter de um sujeito é construído ao longo do tempo pelos diferentes hábitos adotados ou reprimidos, de maneira que o ipse, que é individual, pode ser visto como o mesmo se considerada a duração e constância de seus hábitos. Dessa forma, o caráter é, ao mesmo tempo, fator de individuação (*ipse*) e semelhança (*idem*).

A **ipseidade**, por sua vez, “não implica nenhuma asserção concernente a um pretensão núcleo não-mutante da personalidade” (RICOEUR, 1991, p. 13). É entendida por Ricoeur como uma forma de permanência no tempo que responda a questão *quem sou eu?*. Em oposição a mesmidade, que marca a distinção, a ipseidade busca uma aproximação, um diálogo do si com o diverso do si. Nesse sentido, ipseidade e alteridade estão muito próximas, de tal forma que é impossível tratar de uma sem tratar da outra.

Se a mesmidade é a permanência no tempo por meio de determinados traços que permitem reidentificar o mesmo inúmeras vezes, a ipseidade é a permanência pela atribuição de um agente às suas ações. A distinção entre o caráter da mesmidade e a promessa da ipseidade está na própria concepção da noção de ipseidade: enquanto a mesmidade responde a questão *o quê?*, a ipseidade responde a questão *quem?*. Quando se pergunta pelo agente, pergunta-se por *quem* fez a ação e não *o quê* fez a ação. Assim, certifica-se que quem pratica a ação – o agente – é possuidor da ação.

Para Ricoeur, “uma coisa é a perseverança do caráter; uma outra, a perseverança da fidelidade à palavra dada. Uma coisa é a continuação do caráter; uma outra a constância na amizade” (1991, p. 149). Assim sendo, só é possível ser constante a si mesmo, no sentido de manutenção da identidade, quando se é fiel àquilo que se promete. É por meio da promessa feita a alguém que a ipseidade se revela, pois a manutenção da promessa feita é a maneira de permanência da identidade como ipseidade. Portanto, ipseidade significa ser responsável, manter a palavra dada. Não há como provar, dedutiva ou empiricamente, a ipseidade; ela só pode ser certificada, justamente pela manutenção da promessa. Para ser a si mesmo é preciso do outro. Nesse sentido, a ipseidade afasta-se da mesmidade, e essa lacuna entre os dois modos de permanência da identidade no tempo só é plenamente mediada pela identidade narrativa, como se demonstrará a seguir. Portanto, o si é o sujeito que assume a dialética de

sua identidade pessoal, na permanência de sua mesmidade (caráter) e na manutenção de sua ipseidade (promessa). É o sujeito que é agente de suas ações.

1.2.3 Identidade narrativa

A identidade narrativa se revela por meio da dialética da ipseidade e da mesmidade. Ricoeur (1991) define identidade no plano da intriga. Caracteriza-a pela concorrência entre uma necessidade de concordância e a admissão de discordâncias, que põem em perigo essa identidade até a conclusão da narração. A concordância é entendida como o princípio da ordem que preside o que Aristóteles (2003) chama de “agenciamento dos fatos”. Já a discordância é entendida como as reviravoltas do acaso que fazem da intriga uma transformação regulada desde a situação inicial até uma situação final. A essa arte da composição, que faz a mediação entre concordância e discordância, Ricoeur chama de *configuração* e define a “concordância discordante” (1991, p. 169) como característica de toda composição narrativa.

A identidade narrativa responde à questão “quem”, já que conta a história de uma vida. Assim, ela se dá entre a ficção e a história. Segundo Ricoeur, nascemos em um mundo já dotado de sentido, em que a história da vida de um sujeito se insere na vida das outras pessoas e vice-versa. Herdam-se narrativas de família, da cidade, do país, de ficção nas quais figuram homens e heróis. Elas apresentam perspectivas sobre o mundo e sobre as relações humanas e constituem o ponto de partida moral de avaliação ética. Sendo a arte uma representação das práxis da vida, é possível definir, da determinação das práxis inerentes às ações narrativas, as histórias de vida e a dialética do ipse e do idem. Dessa forma, a estrutura narrativa contribui para a determinação do si-mesmo.

O movimento decisivo em direção a uma concepção narrativa da identidade pessoal é quando há a passagem da ação para a personagem. Ricoeur (1991, p. 170) afirma que “é personagem aquele que faz a ação na narrativa”. Dessa maneira, ela é também uma categoria narrativa. A identidade narrativa produz a correlação entre a dialética da ação (concordância discordante) e a dialética própria da personagem. A tese de Ricoeur é de que a personagem é ela própria intriga, já que também é uma categoria da narrativa, de modo que são inseparáveis.

Para solidificar sua tese (personagem é a intriga), cita outros autores que explicam a questão da ação e sua correlação com a personagem. Ricoeur inicia seu percurso pela teoria

narrativa com Aristóteles, para quem a intriga, juntamente com os caracteres e o pensamento constituem o “que” da imitação da ação. O filósofo grego ainda declara que “a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser” (ARISTÓTELES, 2003, p. 36). Aristóteles associa as ações da personagem a suas funções na intriga. A tragédia seria assim a representação do “que” (idem) e não do “quem” (ipse); entretanto, o “que” também diz do “quem”, o que marca a relação de implicabilidade entre os dois, de maneira que, conforme Nascimento (2009), um seja diferente do outro, ao mesmo tempo que um não exista sem o outro. Propp (1984), por outro lado, dissocia as ações das personagens, com o objetivo de definir o conto a partir de suas funções¹⁷. Ricoeur (1991, p. 172) contraria essa ideia ao dizer que “para desenvolver um caráter é preciso relatar mais”. Sua preocupação é com a atribuição de um predicado como processo eventual acabado a um sujeito, de maneira que a noção de atribuição retome a discussão do problema da ascrição (atribuição) da ação e do agente.

A estrutura narrativa reúne os dois processos de intriga: o da ação e o da personagem. Para Ricoeur, essa união é a resposta às aporias da ascrição descritas anteriormente. A narrativa confere à personagem o poder de começar uma série de acontecimentos, sem que isso se configure um início absoluto; por outro lado, dá ao narrador o poder de determinar o começo, o meio e o fim de uma ação. Dessa correlação, resulta uma dialética, assim definida por Ricoeur:

A dialética [do personagem] consiste em que, segundo a linha de concordância o personagem tira sua singularidade da unidade de sua vida tida como a própria totalidade temporal singular que o distingue de qualquer outro [caráter]. Conforme a linha da discordância, essa totalidade temporal é ameaçada pelo efeito de ruptura dos acontecimentos imprevisíveis que pontuam (encontros, acidentes, etc); a síntese concordante-discordante faz com que a contingência do acontecimento contribua para a necessidade de algum modo retroativa da história de uma vida, ao que se iguala a identidade do personagem. Assim o acaso é transmutado em destino. E a identidade do personagem que, podemos dizer, intriga, só se permite compreender sob o signo dessa dialética. (1991, p. 175)

Propõe entender as histórias de vida – narrativas – como uma interpretação de um indivíduo que se ocupa de si-mesmo e de seu passado, a fim de reconstituir-se, no presente, como outro, pressupondo a permanência do si no tempo futuro. Afirma Ricoeur:

¹⁷ Propp (1984) define função como “o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (p. 26) A função independe de quem a executa, visto que o importante é seu significado no desenrolar da ação.

a pessoa, compreendida como personagem de narrativa, não é uma entidade distinta de suas 'experiências'. Bem ao contrário: ela divide o regime da própria identidade dinâmica com a história relatada. A narrativa constrói a identidade do personagem, que podemos chamar sua identidade narrativa, construindo a da história relatada. É a identidade da história que faz a identidade da personagem. (1991, p. 176).

No plano da ação, têm-se a unidade temporal e o encadeamento da história como elementos de mesmidade da identidade narrativa; e os acontecimentos diversos que perpassam uma história, a sucessão temporal, os acasos, como elementos de ipseidade. Já no plano da personagem, têm-se a unidade e a singularidade, que fazem com que ela seja reconhecida como a mesma ao longo da história, como elementos de mesmidade da identidade narrativa da personagem; e a possibilidade de ruptura dessa unidade temporal através da imprevisibilidade dos acontecimentos, como elementos de ipseidade da identidade narrativa. A intriga é a responsável por fazer a síntese dessas diferentes dialéticas entre os elementos de mesmidade e ipseidade; e é possível inserir elementos variáveis através dela em uma unidade de permanência do tempo na história narrada, o que confere à identidade uma característica dinâmica.

Inscrever a dialética da concordância discordante na dialética entre mesmidade e ipseidade é a solução proposta por Ricoeur. A identidade da personagem é compreendida por meio da narrativa, sendo constituída no plano da intriga e caracterizada pela concordância (agenciamento dos fatos) e discordância (acontecimentos ocasionais, acidentes). A narrativa é baseada no acontecimento, que é membro da operação de configuração, sendo princípio de discordância quando surge, e, em contrapartida, fonte de concordância que faz avançar a história.

Segundo Ricoeur, a identidade narrativa necessita de um caráter, o qual é dado pela identidade da personagem, que, por sua vez, é constituída por meio da intriga. Entretanto, na ficção introspectiva – chamada pelo filósofo francês de romance do movimento de consciência – há uma inversão na relação entre intriga e personagem: ao contrário do modelo de Aristóteles, Ricoeur afirma que “a intriga é posta a serviço do personagem. É então que a identidade desse último, escapando ao controle da intriga e de seu princípio de ordem, é posta verdadeiramente à prova” (1991, p. 177). O autor descreve esses casos como ficções da “perda de identidade”. É justamente a essas ficções que este estudo se volta, buscando demonstrar como isso ocorre no drama em gente elaborado por Pessoa, a partir da criação heteronímia, e também no drama da linguagem de Clarice Lispector, a partir de uma crescente “desrealização” de seus romances, desde *Perto do Coração Selvagem* até *Água Viva*, quando atinge o ápice.

2. A ARTE DO SONHO

A fim desenvolver a tese brevemente discutida na introdução do trabalho, faz-se necessário agora demonstrar como a problemática da identidade aparece na obra de Fernando Pessoa, especialmente no que se refere à criação heteronímia. Para tanto, é preciso partir de quatro premissas. Primeiro, é preciso levar em conta que a maior parte dos poemas tanto dos heterônimos quanto de Pessoa ele mesmo não foi publicada durante a vida do poeta. Ademais, a maioria dos textos teóricos sobre as estéticas criadas também não saíram de sua arca¹⁸, na qual guardou todos os textos, poemas e mesmo pequenas notas e cópias de cartas que escreveu durante a vida. A segunda premissa é sua participação na revista *Orpheu*, porta-voz do Modernismo português, criada com seu auxílio e sobre a qual teorizou. A terceira é o entendimento da heteronímia como processo criador das personalidades que, por sua vez, terão atribuídas a si diferentes obras. Por fim, a quarta premissa é o entendimento da rede de relações entre os heterônimos como um drama em gente. Tendo em vista que, ao sujeito criador, o estabelecimento de relações entre as personalidades criadas é facultativo, o ato criador heteronímico é completo mesmo inexistindo qualquer ligação entre os heterônimos. Havendo entre os heterônimos uma rede de relações, esse drama em gente atribuirá novo significado à criação heteronímia, como é o caso de Pessoa, que será demonstrado a seguir.

A partir disso, este estudo percorrerá o caminho de leitura indicado pelo próprio Pessoa, que inicia sua carreira como homem das letras, publicando ensaios críticos nos quais se lê sua concepção artística, segue, na revista *Orpheu*, com poemas modelos dos programas elaborados e, por fim, apresenta detalhes, por meio de cartas, sobre a criação heteronímia.

¹⁸ Fernando Pessoa guardou todos os textos, poemas e mesmo pequenas notas, nas quais dava conta da organização de um poema ou mesmo de um projeto de livro, dentro de um baú, que muitos críticos designaram como arca. Pessoa fez cópia até mesmo das cartas escritas e enviadas ao amigo Adolfo Casais Monteiro para guardá-las. Após sua morte, a arca foi encontrada por sua família e foram descobertas mais de 27.000 anotações, entre ensaios, cartas, poemas e pequenas notas. Durante muitos anos, diversos estudiosos de sua obra se dedicaram aos textos, como Jacinto do Prado Coelho, Maria Alice Galhoz, Cleonice Berardinelli e Georg Rudolf Lind, entre outros, possibilitando a publicação de inúmeros textos até então inéditos, como as obras poéticas ortônimas em português *Cancioneiro* e *Fausto*, a obra poética ortônima em inglês *The Mad Fiddler*, as obras poéticas heterônimas em português *Poesias de Alberto Caeiro*, *Poesias de Álvaro de Campos* e *Odes de Ricardo Reis*; as obras em prosa ortônimas em português *O Banqueiro Anarquista*, *Cartas de amor* e *O Caminho da Serpente*; as obras em prosa ortônimas em inglês *Erostratuse Essay on Initiation*; além da obra em prosa heterônima em português *O livro do Desassossego* (atribuído ao semi-heterônimo Bernardo Soares). Ainda hoje há um grupo de críticos da obra de Pessoa dedicado a estudar os textos da arca.

Nesse roteiro, parte-se da concepção de arte de Pessoa e com o auxílio dos estudos de Lind (1970) para entender as estéticas que procura por em prática no grupo Orpheu e por meio dos heterônimos; segue-se com a estreita relação entre a concepção artística do poeta, seus programas estéticos e a criação heteronímia, com base nos estudos de Coelho (1980), Lind (1970) e Ordoñez (1994), para chegar à problematização da identidade no drama em gente.

2.1 O POETA E A ARTE

No artigo intitulado “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, publicado na revista *Athena*¹⁹ e atribuído ao heterônimo Álvaro de Campos, é defendida uma estética baseada na ideia de força e não de beleza. Campos chama de aristotélica toda arte cujo fim a que se pretende é a beleza. Isso pressupõe um ideal de belo (que pode estar tanto na felicidade quanto na infelicidade, como afirmara Aristóteles); mas uma arte baseada na ideia de força pressupõe uma capacidade de ação e reação, comumente encontrada em qualquer organismo vivo. O equilíbrio dessas duas forças é, portanto, essencial para a vida, tal como o equilíbrio será vital para arte segundo Campos. A partir disso, o poeta busca relacionar a ideia de força, provinda da capacidade de ação e reação com a arte, que, para ele, baseia-se na sensibilidade, que não é outra coisa para o poeta senão a própria vida do procedimento artístico, por entender que ela é feita “por se sentir e para se sentir”. Assim, afirma:

Ora a arte, como é feita por se sentir e para se sentir — sem o que seria ciência ou propaganda — baseia-se na sensibilidade. A sensibilidade é pois a *vida* da arte. Dentro da sensibilidade, portanto, é que tem que haver a acção e a reacção que fazem a arte viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se lhe dão vida. Se a força de integração viesse, na arte, de fora da sensibilidade, viria *de fora da vida*; não se trataria de uma reacção automática ou natural, mas de uma reacção mecânica ou artificial. (PESSOA, 1988, p. 171)

A partir disso, Campos conclui que para equilibrar as forças que operam sobre a sensibilidade, é preciso seguir o caminho inverso da estética aristotélica, que exige que o indivíduo generalize ou humanize a sua sensibilidade, ou seja, pressupõe que indivíduo universalize o que é particular e pessoal. Uma estética não-aristotélica deve, pois, seguir a ordem contrária: “é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o «exterior» que se deve tornar «interior».” (Ibidem, p. 172).

¹⁹ 1ª publ. in “Athena”, nº 3 e 4. Lisboa: Dez.-Jan. 1924-25

O artista que segue o modelo aristotélico subordina sua sensibilidade à sua inteligência, tornando-a humana e universal, no que isso tem de acessível e agradável. O artista não-aristotélico, por sua vez, subordina tudo à sua sensibilidade por meio da inteligência, de modo a se tornar um foco emissor abstrato sensível que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu. É inegável que o artista não-aristotélico se propõe, então, a fazer com que os outros que percebem sua arte sintam também a sensação expressa no objeto artístico por ele elaborado.

Embora não seja possível afirmar que o Fernando Pessoa histórico concorde com essas ideias, visto que foram publicadas com o nome do heterônimo engenheiro, elas explicam muitas de suas escolhas estéticas. A arte para o poeta português está intimamente ligada ao pensamento, ou seja, a verdadeira arte, segundo Pessoa (1988), é aquela que está subordinada ao domínio da inteligência, de modo que toda sensibilidade seja explorada através do pensamento racional. Dessa maneira, a pintura, a escultura, a arquitetura, por exemplo, são tidas como produtos incompletos de um desenvolvimento mental, porque suas qualidades de visualização não estão subordinadas à inteligência. Assim, a literatura seria a única arte capaz de exprimir toda sensibilidade com um perfeito equilíbrio, pois as cõa através da ideia. Partindo disso, Pessoa define arte como a expressão não das sensações, mas da nossa consciência das sensações, isto é, das sensações coadas pela inteligência.

Arte, bem definida, é a expressão harmônica da nossa consciência das sensações; quer dizer, nossas sensações precisam ser expressas de forma a criar um objeto que seja uma sensação para os demais. A arte não é, como disse Bacon, “o homem acrescentando à Natureza”, trata-se da sensação multiplicada pela consciência – note bem, multiplicada. (PESSOA, 1988, p. 239-240)

Sua definição de arte passa pela distinção entre ação e pensamento, entendendo-se ambos como opostos. A ação está para a realidade assim como o pensamento está para a arte. Na definição de Pessoa, a arte é uma tentativa de construir uma realidade distinta daquela que as sensações do exterior e as sensações do interior sugerem. O fim da arte é, portanto, a organização das sensações do abstrato. Essa organização deve obrigatoriamente seguir regras, a fim de que se crie um produto coerente com a realidade e com as emoções que pretende despertar. Assim, Pessoa descreve as três qualidades da arte:

a arte deve obedecer a condições de Realidade (isto é, deve produzir coisas que tenham, quanto possível, um ar concreto [...]). A arte deve também obedecer a condições de Emoção porque deve produzir a impressão que os sentimentos exclusivamente interiores produzem, que é emocionar sem provocar à ação, os sentimentos de sonhos, entende-se, que são os sentimentos interiores no seu mais puro estado.

A arte, devendo reunir, pois, as três qualidades de Abstração, Realidade e Emoção, não pode deixar de tomar consciência de si como sendo a concretização abstrata da emoção (a concretização emotiva da abstração).

Assim, a arte tem por assunto, não a realidade [...], não a emoção [...], mas a abstração.

(PESSOA, 1988, p. 251)

Se a arte é a expressão harmônica da consciência das sensações e seu assunto é pura abstração, logo, Pessoa a entende como um conjunto de sensações que não gera nenhuma ação. A abstração é, então, o sonho, em que não há ação, apenas a ideia. É a negação da ação. Essa ideia está claramente delimitada em um texto em que o poeta português define como é ou como deveria ser o poeta do sonho.

O poeta do sonho é um melódico, um acorrentado na música dos seus versos. [...] A música é essencialmente a arte do sonho. [...] O poeta sonhador, porque sonhador, é até certo ponto músico. E para comunicar o seu sonho precisa de se valer das coisas que comunicam o sonho. A música é uma delas.

O poeta do sonho é geralmente um visual, um visual estético. O sonho é a vista geralmente. Pouco sabe auditivamente, taticamente. E o “quadro”, a “paisagem” é de sonho, na sua essência, porque é estática, negadora do continuamente dinâmica que é o mundo exterior. (Quanto mais rápida e turva é a vida moderna, mais lento, quieto e claro é o sonho.)

(Ibidem, p. 178)

Nessa linha de raciocínio, quanto mais capacidade de sonho um poeta tiver, melhor ele será, visto que partirá da ausência da ação, do que é estático, e sua arte será mais abstrata, opondo-se à realidade concreta. Se a finalidade da arte é simplesmente “ampliar a autoconsciência humana” (Ibidem, p. 248), a arte tem, então, o “dever de se tornar cada vez mais consciente” (Ibidem, p. 148). Quanto mais consciente, mais abstrata. Assim, entende-se a afirmação de Pessoa (Ibidem, p. 179): “o maior poeta da época moderna será o que tiver mais capacidade de sonho”.

A definição da arte do sonho, abstrata, está ligada ao movimento Orpheu²⁰. É na revista *Orpheu* que Pessoa publica pela primeira vez “O marinheiro”, um drama estático, em que a ação é substituída pelo pensamento, pela abstração. A aplicação de seu conceito de arte por seus companheiros também foi discutida por ele. O poeta luso define ou resume o programa inteiro do Orpheu na frase “criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço” (1966a, p. 113-114), isto é, uma arte moderna onde todas as artes se cruzassem e se amarrassem. Assim, o movimento estabeleceu um vínculo entre o clássico, o simbolismo, o moderno e todos os “ismos”. Para Moisés (1988), essa geração pretendeu “colocar a cultura portuguesa em dia com a cultura européia” (p. 13). De fato, os integrantes do grupo eram

²⁰ Grupo de jovens escritores, pintores e entusiastas da arte que fundaram uma revista, *Orpheu*, para ilustrar e defender os valores estéticos da modernidade e proceder a uma intervenção na história da cultura de Portugal.

cosmopolitas, propiciando à revista um caráter supranacional, mais precisamente europeu. Para Pessoa (1966a, p. 114), “a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna”. Para tanto, o próprio poeta sugere:

Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceania e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa... (PESSOA, 1966a, p.114)

Na busca de uma arte cosmopolita, ao mesmo tempo em que prega a desnacionalização máxima, o Orpheu toma a Europa como fonte e origem desse tipo civilizacional, no qual todos os países existem dentro de cada um. O próprio Pessoa (1966a, p. 113) diz que “a Ásia, a América, a África e a Oceania são a Europa, e existem todos na Europa” e que esta é quem dá a direção a todo o mundo. É na Europa que, graças à colonização, toda a terra está comprimida. Assim, a arte universal buscada pelos orphistas só é possível na Europa.

Pessoa denominou como sensacionista tudo o que foi produzido pelo grupo Orpheu. Para ele, uma arte que acumulasse dentro de si todas as partes do mundo era o próprio Sensacionismo, uma doutrina liberal, ampla e acolhedora. É na revista *Orpheu* que o heterônimo pessoano Álvaro de Campos ingressa na literatura, publicando seus primeiros poemas. Pessoa também procurou por discípulos para a nova escola e os encontrou em Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, que, juntamente com ele, são os mais notáveis poetas do grupo. O Sensacionismo, por singularizar o Modernismo Português, foi a grande contribuição estética do grupo, principalmente, por difundir uma arte extremamente abstrata. Esse programa é, então, uma tentativa de personificação da arte do sonho. Mas, para que Pessoa alcançasse a realização da arte do sonho, foi preciso buscar métodos e procedimentos que a tornassem praticável. A partir disso, investiu na criação de movimentos estéticos, e a evolução destes culmina na estética das sensações, que, embora alcance as principais características da arte abstrata almejada por Pessoa, não resolve inteiramente uma questão relevante: mesmo que o eu lírico dos poemas de Campos possa “sentir tudo de todas as maneiras”, ainda é resultado do pensamento de um único sujeito e de suas limitações. No entanto, o Sensacionismo é a justificativa ideal para a solução desse problema: o “drama em gente”, que consiste na teoria do fingimento e na criação heteronímia.

2.2 MOVIMENTOS ESTÉTICOS

No início do século XX, buscando uma ideia que conduzisse à renovação artística na poesia portuguesa, Teixeira de Pascoais encontra na saudade um sentimento que considera tradicional na poesia do país. A partir disso, procura erguer uma nova filosofia estética, em que a saudade é vista como um privilégio do povo português e uma marca da evolução humana. Essa estética era o Saudosismo. Com amigos e colaboradores, forma, em 1912, o grupo literário Renascença Portuguesa e a revista *A Águia*, a qual se torna porta-voz da almejada renovação literária do país. Segundo Lind (1970), Pessoa percebe que falta ao movimento de Pascoais um programa claramente definido e, ingressando na literatura portuguesa, publica artigos na revista supracitada em 1912, os quais demonstram sua evidente intenção de fornecer à Renascença Portuguesa o prospecto que lhe faltava.

Pessoa ingressa na literatura como ensaísta ao publicar “A nova poesia portuguesa socialmente considerada” e “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”. Apesar de seus ensaios serem dedicados ao Saudosismo, revelam sua preocupação com uma programação estética que sedimentasse a crítica literária da modernidade. Por isso, Lind (1970) afirma que a reflexão sobre a obra de arte precede nele o processo de criação artística. Nesses textos, Pessoa revela uma “obsessão” em aproximar as ideias estéticas da produção literária, a qual é realizada de maneira meticulosamente elaborada entre parte significativa dos poemas do heterônimo Álvaro de Campos e a estética sensacionista, por exemplo.

Os dois ensaios não são crítica literária, mas textos programáticos, como já o denuncia a afirmação de Pessoa de que é possível, por meio da observação da literatura de um certo país, “prever ou concluir o que espera o país em que essa literatura é atual” (PESSOA, 1988, p. 193). Isso demonstra que sua preocupação é com o futuro da literatura portuguesa, não com o presente. No texto “A nova poesia portuguesa socialmente considerada”²¹, Pessoa profetiza a iminência de uma época áurea da literatura portuguesa e o aparecimento de um Super-Camões, um poeta que seria mais representativo do que Luiz Vaz de Camões. Para muitos críticos da obra de Pessoa, como Lind (1970) e Coelho (1980), o poeta português anuncia a si mesmo e a própria obra, tomando a profecia não como provocação, mas como meta para si.

²¹ Fernando Pessoa parte da ideia de que todo grande movimento produz um grande poeta. Explora as épocas áureas da humanidade para exemplificar: a sociedade grega produziu um Homero, a Renascença produziu um Shakespeare. Portanto, partindo do pressuposto de que a Renascença Portuguesa inaugura uma nova época áurea, profetiza a aparição, em Portugal, de um poeta que superaria até mesmo Camões.

No artigo intitulado “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”, Pessoa constata três características básicas na poesia saudosista: o vago, a sutileza e a complexidade. Embora essas características também estejam presentes na literatura simbolista francesa, Pessoa parece querer ter dito que esses três conceitos definem uma escola poética superior ao Simbolismo. Segundo Pessoa (1988), o vago é um objeto artístico consciente na nova poesia portuguesa. A isso, soma-se a sutileza, de forma que o poeta traduza “uma sensação simples por uma expressão que a torne vívida, minuciosa, detalhada [...] sem contudo lhe acrescentar elemento que se não encontre na direta sensação inicial” (p. 218). Por fim, a complexidade, que “traduz uma impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica acrescentando-lhe um elemento explicativo, que, extraído dela, lhe dá novo sentido. A expressão sutil se intensifica, [...] a expressão complexa dilata, torna maior” (p. 219). Assim, o processo sensitivo é intelectualizado. Conforme Lind (1970), apenas parcialmente essas afirmações se aplicam à poesia do Saudosismo; entretanto, aplicam-se perfeitamente à própria poesia de Pessoa, pelo menos a produzida de 1913 até o início de 1914, quando da criação dos heterônimos. As duas primeiras estrofes de “Hora absurda”, datado de 04 de julho de 1913, bem demonstram que o poema se desenvolve a partir dos conceitos de vago, sutil e complexo.

O teu silêncio é uma nau com todas as velas pandas...
 Brandas, as brisas brincam nas flâmulas, teu sorriso...
 E o teu sorriso no teu silêncio é as escadas e as andas
 Com que me finjo mais alto e ao pé de qualquer paraíso...

Meu coração é uma ânfora que cai e que se parte...
 O teu silêncio recolhe-o e guarda-o, partido, a um canto...
 Minha idéia de ti é um cadáver que o mar traz à praia..., e entanto
 Tu és a tela irreal em que erro em côr a minha arte...
 (PESSOA, 1958, p. 21)

No poema, o silêncio da pessoa a quem se dirige o eu lírico é complicado pela imagem do barco com velas pandas, e, da mesma forma, o sorriso, pela brisa nas flâmulas. O modo de composição que se destaca é a complexidade, que, segundo Pessoa, é uma forma de dar um novo sentido a uma sensação por meio de uma expressão que a complica. Os dois, silêncio e sorriso, são metaforicamente comparados a escadas e andas supostamente usadas pelo eu lírico para se elevar a uma sensação de paraíso. Lind afirma que “o desdobramento de cada sensação em duas imagens correspondentes, para cada modo de sentir um objeto definido e palpável, é mantido tão conscientemente, que resulta na impressão de que as imagens se sucedem em ondas” (1970, p. 23).

O poema é subjetivo, os versos são vagos e sutis, aproximando-se da poesia simbolista, mas também complexos, já que são provocados a partir de um programa

anteriormente inventado. Essa complexidade implicada na elaboração das imagens presentes no poema é a diferença percebida para com os simbolistas segundo Lind, pois, para Pessoa, os simbolistas não são complexos. A exaltação do vago, da sutileza e da complexidade são prelúdios de suas próprias teorias: o Paulismo e o Interseccionismo²².

Entretanto, Pessoa afirma que a poesia saudosista também é objetiva, visto que foram escritos poemas sobre a Natureza. Pessoa ainda salienta, no mesmo ensaio, uma característica de uma poesia objetiva, a plasticidade, definindo-a como “a fixação expressiva do visto ou ouvido como exterior, não como sensação, mas como visão ou audição” (PESSOA, 1988, p. 221). Essa poesia plástica seria a poesia Greco-romana, a parnasiana e a de Cesário Verde. Lind confirma que Pessoa preocupa-se com a ideia da plasticização da arte (objetiva), tanto que a introduz na teoria neoclassicista, atribuída ao heterônimo Ricardo Reis.

Nessa discussão sobre o tema da poesia objetiva e subjetiva, estão presentes os pilares da posterior evolução poética de Pessoa, tanto que atribui ao Super-Camões a missão de equilibrar a poesia subjetiva e objetiva, o que, para Lind (1970, p. 25), “efetiva-se na própria produção poética de Pessoa: Alberto Caeiro e Ricardo Reis tendem para a poesia objetiva; Álvaro de Campos e Fernando Pessoa ortônimo, para a expressão subjetiva”. Isso parece ser mais uma evidência de que Pessoa escreve mais sobre seus próprios ideais do que sobre os ideais do Saudosismo. Para dar existência ao Super-Camões, Gonçalves (1995) afirma que a multifacetação dos “eus” se torna obrigatória para Pessoa, e que este precisou de uma estética que “referendasse a nomeação de um poeta síntese” (p. 112) em seu início de produção poética. A partir de 1913, Pessoa tenciona construir uma estética que viria ser a sua primeira tentativa de referendar a criação literária moderna: o Paulismo.

A estética paúlica provém de um poema datado de 29 de março de 1913, intitulado “Impressões do crepúsculo”, que começa com a palavra *pauis* (de onde vem o nome *Paulismo*). Conforme Lind (1970), Paulismo significa poesia de paul ou pântano. O poema foi publicado no número único da revista *A Renascença* e é a primeira aparição de Fernando Pessoa como poeta português. Criado antes mesmo dos heterônimos, o Paulismo é a primeira aplicação da “arte do sonho”, já que tem no sonho seu elemento fundamental, mantendo, assim, uma separação entre pensamento e ação.

João Gaspar Simões (S/D) afirma que Pessoa aplica, no poema, os princípios que havia descrito como sendo característicos da nova poesia portuguesa no artigo “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”, publicado pela primeira vez no número 9 da revista *A*

²² Cabe ressaltar que estas características são presentes também na estética sensacionista, como uma evolução natural do Interseccionismo, e praticada principalmente pelo heterônimo Álvaro de Campos.

Águia, em 1912. A partir disso, Lind (1970) observa que o vago, a sutileza e a complexidade estão presentes na poesia de Pessoa de forma programática. Gonçalves (1995), por sua vez, esclarece que o objetivo era ser uma estética onírica, um programa que considerasse a arte moderna uma transposição da realidade para o sonho. Assim, a linguagem poética tinha como objetivo a constituição de um “jogo” de significantes entre o sentir e o pensar, entre a sinestesia e a escrita.

Como propagador de algumas características do Simbolismo, o Paulismo se utiliza de processos imagísticos que, de acordo com Gonçalves (1995, p. 116), “fazem apelo às sensações mórbidas e requintadas, seja pela presença antitética, formal e conteudística, de imagens e impressões da natureza”. Por isso, Lind (1970) afirma, que o poema “Impressões do crepúsculo” concretiza a “concepção de Pessoa da arte do sonho estática” (p. 41), no sentido de que o Paulismo visava a uma arte em que o significante (qualidades plásticas e estilísticas do poema) fosse privilegiado em relação ao significado, o sentido do poema. A programação estética paulica previa, portanto, que as significações, os conteúdos, fossem inscritos a partir da imagem, por isso uma “arte de sonho estática”.

Impressões do Crepúsculo

Pauis que roçarem ânsias pela minha alma em ouro. . .
 Dobre longínquo d’Outros Sinos. . . Empalidece o louro
 Trigo na cinza do poente. . . Corre um frio carnal por minha por minha alma. . .
 Tão sempre a mesma, a Hora!. . . Balouçar de cimos de palma!. . .
 Silêncio da parte inferior das folhas, outono delgado
 D’um canto de vaga ave. . . Azul esquecidos em estagnado. . .
 Ó que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!. . .
 Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora?. . .
 Estendo as mãos para Além, mas no estender delas já vejo
 Que não é aquilo que quero aquilo que desejo. . .
 Címbalos de imperfeição. . . O tão antiguidade
 A hora expulsa de si-Tempo!. . . Onda de recuo que invade
 O meu abandonar-me a mim-próprio até desfalecer
 E recordar tanto o eu presente que me sinto esquecer. . .
 Fluido de auréola transparente de Foi, oco de ter-se. . .
 O mistério sabe-me a eu ser outro. . . Luar sobre o não conter-se. . .
 A sentinela é hirta, a lança que finca no chão
 É mais alta que ela. . . P’ra que é tudo isto. . . Dia chão. . .
 Trepadeiras de despropósito lambendo de Hora os aléns!
 Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro!
 Fanfarras de ópios de silêncios futuros!. . . Longes trens!. . .
 Portões vistos longe, através das árvores, tão de ferro!. . .
 (ARQUIVO PESSOA, [200-a?], não paginado)

O tema do poema – o tédio de viver – aparece no meio-verso “Tão sempre a mesma, a Hora!”. O vago predomina no poema e de forma propositada, como nas expressões “pauis de roçarem ânsias”, as folhas que fitam o silêncio da alma, entre outras. A sutileza, que Pessoa entende como a tradução de uma sensação simples por uma expressão “que a torne vivida,

minuciosa, detalhada [...], sem contudo lhe acrescentar elemento que se não encontre na direta sensação inicial” (PESSOA, 1988, p. 218), é percebida na utilização de imagens intensificadoras, como a uniformidade deprimente da Hora que se expressa no “balouçar de cimos de palma”. A complexidade, de difícil distinção em relação à sutileza, por ser, para Pessoa, uma tradução “duma impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica, acrescentando-lhe um novo elemento explicativo que, extraído dela, lhe dá um novo sentido” (PESSOA 1988, p. 219), é percebida em imagens como “alma em ouro”, que designa a emoção da alma ao contemplar o pôr do sol, e “outono delgado”, que expressa a delicadeza da estação aos olhos do eu lírico.

Lind (1970) vê que, na surpresa perante o tédio da hora, o eu lírico anseia pelo inatingível: “por outra coisa que o que chora”; e nesse anseio, o “eu” do poeta é atraído pelo turbilhão de coisas vagas e sonhadas, afastando-se de si mesmo – “o meu abandonar-se a mim próprio até desfalecer” - até reconhecer-se em uma recordação e esquecer-se – “e recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer”. Após o pôr do sol, o “eu” do poeta é substituído por uma alienação total de si mesmo: “O Mistério sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não conter-se”.

É relevante observar que, já neste primeiro poema programático, Pessoa introduz a problematização do “eu”, que está perdido a ponto de esquecer-se. Em face disso, fortalece-se a alegação de que a problemática da identidade está intimamente relacionada às estéticas criadas por Pessoa, que são, por sua vez, tentativas de aperfeiçoar a arte do sonho. Na medida em que a arte deve, conforme o poeta português, ampliar a consciência humana de si e do mundo por meio do sonho (abstração, não ação), o Paulismo é apenas uma solução transitória, visto que, embora seja um poema modelo quanto ao vago, ao sutil e ao complexo, falta-lhe a nitidez e a plasticidade, características igualmente atribuídas à nova poesia portuguesa por Pessoa. Por faltar-lhe objetivação (em oposição a sua subjetivação), tampouco consegue concretizar o poeta síntese, capaz de equilibrar a poesia subjetiva e objetiva e, consequentemente, explorar devidamente a problemática da identidade.

A segunda tentativa programática de solucionar a evolução da criação poética moderna portuguesa realizada por Fernando Pessoa (em especial, a sua) foi o Interseccionismo. Essa estética é uma evolução do Paulismo – ou “Paulismo a sério”, como defende João Gaspar Simões (S/D) –, trata de intercalar a realidade e o sonho. Simões (S/D) também sustenta erroneamente que o Interseccionismo é uma tentativa de representar, na literatura, o Cubismo e o Futurismo. A intersecção de planos não pode derivar do Cubismo, porque, na estética pessoana, é dada primazia ao sonho, não à realidade, como propõe o

movimento cubista. Também não pode derivar do Futurismo, já que, tal qual o Paulismo, o Interseccionismo é uma estética abstrata e subjetiva, o oposto do que propôs Marinetti em seu manifesto futurista, cuja proposta é ser uma arte com objetividade absoluta. Lind (1970), por outro lado, vê influência da técnica da fusão de Rimbaud²³.

Segundo Hugo Friedrich (1978), encontra-se no poema “Marinha”²⁴, de Rimbaud, o primeiro exemplo da técnica de fusão moderna. O poema apresenta dois campos semânticos diferentes, um marítimo (navio, mar) e outro terrestre (carro, charneca); no entanto, eles estão de tal forma entrelaçados que um parece fundido no outro, de maneira que a distinção que normalmente os demarcaria como objetos reais é suprimida. A marinha é simultaneamente terra e vice-versa. Dessa forma, a técnica da fusão consiste na intersecção das coisas, que, fundidas entre si, movem-se e trocam-se à vontade.

Friedrich afirma ainda que essa técnica é “um caso particular da desrealização da irreabilidade sensível” (1978, p. 86), pois “trata-se de uma não-realidade, de uma anulação das diferenças objetivas” (Ibidem, p. 86). Essa não realidade só é exprimível como uma fantasia superior à realidade, ou seja, como sonho. Novamente, retorna-se aqui a proposição sobre arte abstrata de Fernando Pessoa, para quem o poeta moderno é o poeta do sonho. A técnica da fusão é o que o permite realizar a arte do sonho²⁵.

A técnica da fusão é um dos vários elementos em comum entre poesia e pintura. Da mesma forma que a poesia, por meio da metáfora, realiza uma “transposição daquilo que é objetivo em imagens que não existem no mundo real” (FRIEDRICH, 1978, p. 87), também a pintura, por meio da “metamorfose”, o faz. A técnica, portanto, concede plasticidade ao poema, justamente a característica buscada por Pessoa quando da criação do Interseccionismo e que, outrora, faltava no Paulismo.

Em consonância com Friedrich, Lind (1970) não entende a estética pessoana como uma doutrina propriamente dita, isto é, um conjunto coerente de ideias fundamentais a serem

²³ Jean-Nicolas Arthur Rimbaud foi um poeta simbolista francês que viveu na segunda metade do séc. XIX.

²⁴ “Carros de prata e cobre / Proas de aço e prata / Golpeiam a espuma, / Erguem touceiras de sarças. / As correntes da charneca, / E os sulcos imensos do refluxo, / Correm circularmente para o leste, / Para os pilares da floresta, / Para os fustes do dique, / Cujo ângulo é batido por turbilhões de luz.”

O poema inicia com um verso que não condiz com o título, pois apresenta elementos terrestres, e segue com um verso mais adequado ao título, em que apresenta elementos marítimos. Inesperadamente, porém, tanto os carros como as proas, “golpeiam a espuma, erguem touceiras de sarças”. É nesse trecho que a realidade concreta é subvertida dando lugar a uma não realidade. Além disso, segue a imagem das “correntes da charneca” e dos “sulcos do refluxo” que correm para os “pilares da floresta”, aos “fustes do dique”, todos inundados por “turbilhões de luz” que os impelem. Há uma equiparação absoluta dos elementos marítimos e terrestres que destrói a ordem concreta de maneira geral, subvertendo a realidade e alcançando um estado de sonho.

²⁵ Não é possível afirmar se Pessoa conhecia ou não Rimbaud, já que cita apenas Mallarmé e Verlaine quando escreve sobre o Simbolismo francês. Decerto, é possível perceber uma diferença fundamental entre os poemas “Marinha” e “Chuva oblíqua”: o poema de Rimbaud não segue nenhum programa, ao contrário do poema de Pessoa, que é um modelo de um programa estético anteriormente elaborado.

transmitidas, mas como uma técnica de composição, que compreende, de acordo com Ordoñez (1994), elementos das novas tendências. Também por isso, evita definir o Interseccionismo como Futurismo, diferentemente de Simões (S/D).

O Interseccionismo é o segundo estágio no caminho que levará ao projeto das “sensações”, que, conforme Gonçalves (1995), servirá como justificativa da criação heteronímica. Seu surgimento coincide com o aparecimento dos heterônimos, mesma época em que a circulação de ideias de vanguarda em Portugal atinge o auge com o retorno dos jovens artistas radicados na França. A obra modelo do Interseccionismo, “Chuva oblíqua”, é composta por seis poemas, considerados interseccionistas pelo próprio Pessoa, que intercalam a realidade vivida com o sonho, ou com uma realidade sonhada/inventada, ou com uma lembrança. Os princípios do vago, do sutil e do complexo estão presentes no texto, tal qual no poema modelo do Paulismo; além disso, as imagens dos poemas são claras, nítidas, e, por meio da técnica de fusão, de uma plasticidade perceptível. Já no primeiro poema que compõe “Chuva oblíqua”, lê-se:

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,
E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...
(PESSOA, 1958, p. 27-28)

Conforme prevê o programa interseccionista, o poema baseia-se na intersecção de dois planos, uma paisagem vivida e um porto imaginado. Lind (1970) afirma que é dessa intersecção que resulta uma sequência imagética de perceptível nitidez plástica. Ao contrário do que ocorre no poema de Rimbaud, em que são fundidos dois trechos do plano real, o

poema modelo do programa é uma montagem em dois planos diferentes, de maneira que a sobreposição dos dois, o vivido e o sonhado, produz efeitos de contraste. O porto imaginado liberta o eu lírico da realidade. O sonho ganha espaço frente à realidade exterior; dessa maneira, a paisagem real assume a forma imaginária, surgindo como ficção, como em “os navios passam por dentro dos troncos das árvores”. No fim do poema, surge, da dupla paisagem estática, a imagem de uma nau, que, mesmo sendo imaginária, assume privilégio de realidade e faz com que o eu lírico a perceba ambos os planos simultaneamente: “e chega ao pé de mim, e entra por mim dentro, / e passa para outro lado de minha alma”. A intersecção do sonho com a realidade proporciona, no poema, uma dupla vivência por parte do eu lírico, de modo que a distinção entre eles fique quase apagada.

Da mesma forma, no segundo poema do conjunto, a intersecção de planos valoriza o sonho: “Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia, / E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...” (PESSOA, 2007b, p. 52). Aqui, a realidade vivida pelo eu lírico (a chuva na vidraça) intercala-se com a realidade sonhada da Igreja preparada para a missa. É importante observar que a poesia é deliberadamente estática, pois o movimento sempre é uma decorrência da intervenção do sonho. Isso é digno de nota, porque é a realização da ideia pessoana de que pensamento e ação, na idade moderna, estão separados irremediavelmente. E é essa técnica de composição que será a base de uma doutrina ainda mais ampla e totalizadora, com pretensões além de estéticas e literárias: o Sensacionismo.

O Sensacionismo provém de um aperfeiçoamento das tentativas programáticas paúlca e interseccionista de Pessoa para solucionar a evolução da criação poética da vanguarda portuguesa. Como o próprio nome indica, a sensação (processo no qual uma experiência provoca uma reação ou um efeito específico) é o elemento fundamental dessa estética. Seu nome significa doutrina da sensação (*sensacion-* + *-ismo*), que se caracteriza pelo hábito ou o costume de produzi-las, não no sentido de experiência empírica, mas de sensação, puramente como tal; ou seja, ela é a base, por excelência, do fenômeno artístico. Disso, tem-se a atitude central dessa estética: “a única realidade na arte é a consciência da sensação” (PESSOA, 1988, 239).

As notas sobre o Sensacionismo mais relevantes foram encontradas na arca de Fernando Pessoa e datam de 1916²⁶, após as duas publicações da revista *Orpheu*. Conforme Lind (1970), após esse ano não existem textos sobre essa estética. Em vida, Pessoa publicou

²⁶As notas sobre o Sensacionismo fazem parte das obras póstumas *O Banqueiro Anarquista*, organização de Massaud Moisés, e *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, organização de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.

apenas um fragmento pequeno e pouco significativo, intitulado “Movimento Sensacionista”, na revista *Exílio*, no número de abril de 1916, após o fim do Orpheu. A respeito do surgimento do Sensacionismo, a hipótese mais aceita é a de que Pessoa reuniu as reflexões teóricas sobre a poesia de Álvaro de Campos sob a alcunha de escola sensacionista; porém, não se sabe ao certo quando isso ocorreu. Lind (1970) supõe que isso tenha sucedido à escrita da “Ode Triunfal”²⁷, portanto, em junho de 1914. Embora seja a estética da qual se ocupa, principalmente, o heterônimo Álvaro de Campos, Pessoa considerava sensacionista tudo o que fora produzido pelo grupo Orpheu.

Segundo Lind (1970), Pessoa reconheceu que a nova poesia portuguesa não podia ser realizada por Teixeira de Pascoaes e seu movimento saudosista; era preciso um grupo de escritores mais jovens e audazes. Esse grupo se formou algum tempo depois e criou seu próprio porta-voz: a revista *Orpheu*. Bréchon (1998, p. 263) explica que o auge da carreira de Pessoa foi o grupo Orpheu, pois foi “o único momento em que ele escreve e age como um homem das letras profissional”. A revista, criada com a participação de Pessoa, é o lugar em que o Sensacionismo se torna notório, não apenas pelos poemas de índole sensacionista publicados por Álvaro de Campos, mas por ser uma estética estreitamente ligada ao que se propunha o grupo.

O programa inteiro do Orpheu é uma tentativa de criar uma arte cosmopolita, isto é, buscar ser uma arte moderna em que todas as artes se cruzassem e se amarrassem. É perceptível que Pessoa buscou realizar no Orpheu o que propunha à nova poesia portuguesa, e o método encontrado para isso é uma ampliação da técnica de composição interseccionista: fundir várias artes em uma só. Segundo Pessoa, o Sensacionismo é a própria realização dessa arte-todas-as-artes, buscando agrupar em si tudo o que já foi produzido desde a antiguidade até o início do século XX. De fato, Monteiro (1958), Ordoñez (1994) e Seabra (1988) entendem que o movimento sensacionista de Pessoa e o grupo Orpheu estão intimamente relacionados, pois o que Pessoa propunha teoricamente no Sensacionismo era o que se buscava pôr em prática na revista *Orpheu*. Entretanto, uma arte dessa magnitude “em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter uma só regra - ser a síntese de tudo” (PESSOA, 1966a, p. 124) e, por assumir como característica ser uma união de todas as artes, não chega a ser uma escola literária, visto que não há uma posição crítica em relação a nenhuma outra. Lind (1970) afirma que é justamente por ser um sistema aberto que resulta pouco organizado, com contornos mal definidos, já que não possui base nenhuma. Por isso, embora Pessoa tenha escrito definições teóricas para o Sensacionismo com intenção de formar escola, falta a

²⁷ Poema sensacionista atribuído ao heterônimo Álvaro de Campos.

clareza indispensável a uma doutrina estética praticável. Além disso, a doutrina está excessivamente talhada à medida da poesia de Álvaro de Campos, o que impossibilita sua utilização por um movimento de vários artistas. Essa ideia é compartilhada por Monteiro (1958), que vê no grupo Orpheu uma grande variedade de pensamentos e interesses (muitas vezes conflitantes) que não incorporam, como almejado por Pessoa, os princípios da estética sensacionista.

Pessoa (1966a, p. 124) admite que “a uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras”. Aliás, a máxima “sentir tudo de todas as maneiras”, atribuída ao heterônimo Álvaro de Campos, encerra em si a insatisfação íntima consigo mesmo, pois é necessário ser tudo para ser ele mesmo. Desse modo, o lema surge a partir de sua busca de identidade, justamente o problema que leva Pessoa à criação heteronímia.

Seguindo a mesma linha de raciocínio que o levou a criar o Paulismo e o Interseccionismo, Pessoa²⁸ atribui a origem do Sensacionismo a três movimentos: o Simbolismo, o Saudosismo e o Futurismo. Segundo Pessoa (1966a), do primeiro, caracterizado pela intensa subjetividade e pelo transcendentalismo, a nova estética herdou a atenção excessiva às sensações e a preocupação com o tédio ante as coisas mais simples da vida. Do segundo, que tem por convicção que Deus, ou força divina, está presente no mundo e permeia tudo o que nele existe, derivou o fato de a poesia sensacionista misturar espírito e matéria. Por fim, do terceiro derivou não as substâncias das suas obras, mas as sugestões dele recebidas. Os sensacionistas intelectualizaram os processos futuristas e cubistas; no entanto, decompueram as sensações dos objetos, não os objetos em si. Todas essas influências estão contempladas no poema “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir”, do qual se lê um pequeno trecho:

Cada alma é uma escada para Deus,
Cada alma é um corredor-Universo para Deus,
Cara alma é um rio correndo por margens de Externo
Para Deus e em Deus com um sussurro soturno.

*Sursum corda*²⁹! Erguei as almas! Toda a Matéria é Espírito,

²⁸ Numa tentativa de incentivar o lançamento em inglês duma antologia sensacionista, Pessoa escreve uma carta a um editor inglês descrevendo a nova estética: “We descend from three older movements – French ‘symbolism’, Portuguese transcendental pantheism, and the jumble of senseless and contradictory things of which futurism, cubism and the like are occasional expressions, though, to be exact, we descend more from the spirit than from the letter of these” (PESSOA, 1966, p. 127-128) A antologia não foi publicada.

²⁹ Coração ao alto!

Porque Matéria e Espírito são apenas nomes confusos
 Dados à grande sombra que ensopa o Exterior em sonho
 E funde em Noite e Mistério o Universo Excessivo!
Sursum corda! Na noite acordo, o silêncio é grande,
 As coisas, de braços cruzados sobre o peito, reparam

Com uma tristeza nobre para os meus olhos abertos
 Que as vê como vagos vultos nocturnos na noite negra.
 (PESSOA, 2007a, p. 301)

O transcendentalismo está presente já na primeira estrofe do trecho selecionado, em que cada alma está diretamente relacionada a Deus. No trecho “Toda Matéria é Espírito”, encontramos a mistura de espírito e matéria, herdada dos saudosistas. A decomposição das sensações aparece da descrição do olhar que parte das coisas em direção ao eu lírico – “as coisas [...] reparam / com uma tristeza nobre para os meus olhos abertos” – e, na sequência, do eu lírico em direção às coisas que o olham – “que as vê como vagos vultos nocturnos na noite negra”. A construção textual se aproxima do método de composição cubista: da mesma forma que o cubista busca decompor o objeto como se este estivesse dentro de um cubo e o observador os percebesse de todos os ângulos, também o sensacionista vê a sensação como um cubo e procura tornar visível o maior número de faces possível, para que assim seja mais completa a apreensão da realidade.

A partir da leitura do poema, percebe-se, como reconhece o próprio Pessoa, que o Cubismo e o Futurismo influenciaram o Sensacionismo não pela literatura, mas pelas artes plásticas, ou ainda, pelos métodos e procedimentos adotados na elaboração dos objetos artísticos. Os sensacionistas intelectualizaram os processos cubistas e futuristas: tal como o cubismo decompõe o modelo que realiza, o Sensacionismo decompõe a sensação, isto é, as sensações provocadas pelos objetos e não os objetos em si, e incorpora o dinamismo futurista a ela. Esse fato vai ao encontro da tese sensacionista, cuja proposta é realizar na arte “uma decomposição da realidade nos seus elementos psíquicos geométricos” (PESSOA, 1988, p. 248). Conforme Seabra (1988), nesta ótica, as ideias são sensações, mas “de coisas não situadas no espaço e, por vezes, nem mesmo situadas no tempo. Elas supõem um outro espaço e um outro tempo” (p. 210). Por isso, o Sensacionismo aplica a técnica interseccionista para interpenetrar diferentes planos das sensações (objetivo/subjetivo, exterior/interior, sonho/realidade).

Para justificar a sensação, puramente, como base do fenômeno artístico, Pessoa constrói um raciocínio lógico que revela, ao mesmo tempo, a incapacidade do sujeito empírico de obter uma compreensão totalizadora da realidade e a finalidade da arte. Ordoñez (1994) explica que, para o poeta português, cada homem organiza de maneira própria, devido

ao seu temperamento, o mundo exterior, constituindo assim a realidade, ou melhor, sua versão da realidade, ao processar, por meio do intelecto, os mais variados dados sensíveis percebidos. Nesse raciocínio, a realidade existe apenas através das sensações, conforme o postulado básico do Sensacionismo, que diz “não existe nada, não existe a realidade, apenas existem sensações” (PESSOA, 1988, p. 247). Se não há realidade, a finalidade da arte deve ser ampliar a autoconsciência humana, como afirma Pessoa (Ibidem, p. 248) quando escreve: “quanto mais decompusermos e analisarmos nossas sensações em seus elementos psíquicos, tanto mais ampliaremos nossa autoconsciência”. O poeta fingidor expõe, nesses termos, os processos sucessivos para que se possa exprimir uma sensação:

1. A sensação, puramente tal.
 2. A consciência da sensação, que dá a essa sensação um *valor*, e, portanto, um cunho estético.
 3. A consciência dessa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder de expressão.
- (Ibidem, p. 252)

A partir desses processos, entende-se que a sensação não possui valor artístico ou mesmo sentido, pois é preciso que o poeta se torne consciente dela para que lhe confira um valor artístico. Para poder expressá-la, o poeta precisa inicialmente tomar consciência dela, e, posteriormente, ter consciência dessa consciência primeira. Somente após a intelectualização da consciência da sensação é que o poeta poderá expressá-la da maneira mais adequada. Lind (1970) entende que a arte, na estética sensacionista, deve limitar-se a transpor as sensações para uma forma de expressão harmônica, criando, desta maneira, objetos que novamente se transformarão em sensações para o leitor. Pessoa ainda apresenta os princípios do Sensacionismo:

1. Todo o objeto é uma sensação nossa;
 2. Toda a arte é a conversão de uma sensação em objeto;
 3. Toda a arte é a conversão de uma sensação em outra sensação.
- (PESSOA, 1966a, p. 137-138)

Segundo tais princípios, o poeta deve transformar uma sensação sua em objeto – o qual é a própria obra de arte – para, através dele, comunicar o valor do que se sente a um interlocutor, visto que a original não se pode comunicar, apenas o seu valor; por isso, a necessidade de transformá-las em objetos que suscitem novas sensações em quem tiver contato com os poemas criados. No entanto, cada uma deverá ser expressa de maneira diferente das outras. Lind (1970) sustenta que a consciência das sensações deve ser explorada ao máximo, e cada uma delas deve evocar outras a ela relacionadas, as quais são agrupadas ao

redor de uma representação central determinada. Como resultado, o texto é concebido como uma colagem de imagens. Pessoa também definiu regras para sua expressão artística:

1. Toda a arte é criação; [...]
 2. Toda a arte é expressão da vida psíquica; [...]
 3. Toda a arte tem papel social diferente do artista: é a consciência da sensação.
- (PESSOA, 1966a, p. 159-161)

Cada artista expressa sua versão da realidade na obra de arte, por isso, a “arte é expressão da vida psíquica”; entretanto, a obra é destinada a um público formado por individualidades, de maneira que a sensação deve ser livre de tudo aquilo que seja estritamente pessoal para aproveitar o que, sem deixar de ser individual, é geral. A obra de arte deve estimular a quem percebe (o leitor, no caso de um poema) a consciência de sua própria sensação, isto é, de sua realidade. Dessa forma, Pessoa realiza em grande parte a arte do sonho no Sensacionismo, mas ainda resta o problema da percepção individual para resolver.

Para concretizar o que profetizara nos artigos que publicara na revista *A Águia*, seria preciso criar não apenas uma estética subjetiva, mas uma estética objetiva, classicista. Conforme Pessoa (1966b, p. 145), “quanto maior a subjetividade da Arte, maior tem que ser a sua objetividade, para que haja equilíbrio”. A partir disso, busca na arte grega as qualidades para a arte objetiva que concretiza nos poemas dos heterônimos Alberto Caeiro e Ricardo Reis.

Datam de 1917 a maior parte das notas e escritos de Pessoa sobre sua estética objetiva, denominada Neopaganismo. Em uma das notas, o poeta define quais obras compõem o que chamou de “Movimento Neopagão Português”. São elas:

1. Alberto Cairo (1889-1915): *O Guardador de Rebanhos*, seguido de outros poemas e fragmentos. (Abre o livro uma nota sucinta dos parentes do poeta, que publicam o livro.)
 2. Ricardo Reis: *Odes*. (São cinquenta. Abre o livro um curto prefácio do autor.)
 3. António Mora: *O Regresso dos Deuses* – Introdução geral ao Neopaganismo Português.
 4. Ricardo Reis: *Novas odes*.
 5. António Mora: *Os fundamentos do Paganismo* – Teoria do Dualismo Objetivista.
- (PESSOA, 1966^a, p. 221-222)

É digno de observação que Pessoa tenha indicado os textos do filósofo António Mora³⁰ como parte do movimento, já que isso indica o apreço pelo rigor teórico imposto à nova estética. O que o filósofo afirma a respeito da metafísica das religiões, no primeiro

³⁰ Mora é também criação de Pessoa e assina todos os textos de cunho filosóficos sobre o Neopaganismo.

capítulo de “O Regresso dos Deuses”, vai ao encontro do que Pessoa defende sobre arte. Mora diz: “o sujeito, para cada sujeito, é dado como um só, porque cada qual, de diretamente subjetivo, conhece apenas o seu próprio espírito; e que o objeto é dado pela multiplicidade das cousas externas. Eu sou um; o mundo é muitos” (PESSOA, 1966a, p. 238-239). Segundo ele, o sujeito é incapaz de ter ampla consciência sobre si e sobre o mundo por pensar subjetivamente, como característica herdada do cristianismo; mas ao sujeito pagão, por pensar objetivamente, cabe ter a clareza de ser apenas um, ou seja, reconhecer que sua Verdade, enquanto interpretação da realidade, é apenas uma entre várias outras interpretações possíveis por sujeitos distintos, de modo que o próximo passo para ampliar a autoconsciência é pensar como vários. Nesse ponto, a relação entre a afirmação pagã do filósofo António Mora e a concepção de arte de Fernando Pessoa é nítida, ambas apontam para a criação heteronímia.

Em nota intitulada “Programa geral do Neopaganismo Português”, Pessoa atribui a origem do movimento à obra “O Guardador de Rebanhos, E Outros Poemas e Fragmentos”, de Alberto Caeiro, o poeta do real objetivo. Perrone-Moisés (1989) explica que o propósito desse movimento era reativo e terapêutico, buscava recuperar o objetivismo dos gregos e romanos em oposição ao subjetivismo deformador do real provindo do cristianismo, perceptível principalmente no Romantismo. No prefácio da antologia, escrito por Ricardo Reis, define-se a essência do Neopaganismo:

O que distingue o paganismo greco-romano é o caráter firmemente objetivo que nele transparece, efeito de uma mentalidade que, embora diferente nos dois povos, tinha em comum a tendência para colocar na Natureza exterior, ou num princípio, embora abstrato, derivado dela, o critério da Realidade, o ponto de verdade, a base para a especulação e para a interpretação da vida. (PESSOA, 1966a, p. 233)

Assim sendo, reconstruir o paganismo envolve, como primeira ação, fazer renascer o objetivismo puro dos gregos. Por isso, destaca-se, na poesia de Caeiro, a sua relação direta com o mundo, dispensando qualquer referência ao oculto, a algo superior (como Deus) e, ao mesmo tempo, a qualquer pensamento, filosofia ou metafísica. Essas características são percebidas em um trecho do poema “II” de *O Guardador de Rebanhos*:

Creio no mundo como num malmequer,
 Porque o vejo. Mas não penso nele
 Porque pensar é não compreender...
 O mundo não se fez para pensarmos nele
 (Pensar é estar doente dos olhos)
 Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
 (PESSOA, 2009, p. 34)

A compreensão da realidade é, para Caeiro, realizada não através do pensamento, mas do que lhe é perceptível pelos sentidos. Sua preferência pelo sentido da visão, o menos sensual de todos os sentidos, é clara (“Pensar é estar doente dos olhos”). O seu olhar, porém, não é instrumento de análise, mas de abertura receptiva ao real; muito diferente do olhar ocidental armado de conceitos cristãos, observa Perrone-Moisés (1989). Isso ocorre, segundo o heterônimo Ricardo Reis (PESSOA, 1966a), porque Caeiro teria conseguido disciplinar o pensamento e os sentimentos à maneira grega, ou seja, seria capaz de interpretar objetivamente as coisas.

Caeiro abole o pensamento e em seu lugar proclama: “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos” (PESSOA, 2009, p. 34). Por isso, é também considerado o fundador do Sensacionismo, pois é ele quem ensina a seu discípulo Álvaro de Campos a “clareza da vista” e o acorda para a sensação; no entanto, em Caeiro, ela é puramente o que se percebe com os sentidos. Caeiro é um homem que vive pelos olhos, vive de ver. Para Coelho (1980), o que lhe é característico é a acentuação do ato de ver, do ato de sentir, sem se importar com o objeto da visão. Da mesma maneira, o conteúdo da sensação lhe é indiferente. Caeiro não admite o passado e o futuro, porque não podem ser perceptíveis através dos sentidos, e recordar seria, portanto, atraiçoar a natureza.

Em regra, lê-se Caeiro argumentando, criticando, expondo sua metodologia, mas não transmitindo sensações; ao invés disto, ele discorre sobre elas. Isto porque Caeiro é, sobretudo, um pensador, um teórico, e sua poesia uma proposta de método, uma lição sensata de como se deve e não se deve olhar o mundo. Coelho (1980) afirma que o Caeiro pensador sobrepõe-se ao poeta, e isso procede do seu próprio estilo. Pessoa forjou o heterônimo pagão partindo da inteligência para ilustrar uma personagem típica. Por isso, mesmo que Caeiro queira nos convencer de que seu pensamento é de um poeta ingênuo, instintivo, a sua poesia nos dá a impressão contrária, a de que é um poeta da inteligência. Lendo-o não se vê natureza, mas a exposição de sua doutrina; não explora o conteúdo das sensações, mas o ato de sentir em reconhecimento a primazia da realidade exterior; não é, portanto, um típico sensacionista ou mesmo um típico poeta clássico, mas é ele quem dá base tanto para a doutrina sensacionista quanto para a doutrina neoclássica, esta seguida pelo discípulo Ricardo Reis, aquela, pelo discípulo Álvaro de Campos.

Já a teoria neoclássica tem, para Lind (1970), dois pontos de partida. O primeiro é encontrado em uma nota manuscrita na qual Pessoa informa sobre o nascimento de Ricardo Reis:

O Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da minha alma no dia 29 de Janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite. Eu estivera ouvindo no dia anterior uma discussão extensa sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna. Segundo o meu processo de sentir as cousas sem as sentir, fui-me deixando ir na onda dessa reacção momentânea. Quando reparei em que estava pensando, vi que tinha erguido uma teoria neoclássica, que se ia desenvolvendo. (PESSOA, 1966a, p. 385)

A discussão sobre os exageros da arte moderna provoca no poeta português a ideia de desenvolver um novo neoclassicismo, uma reacção contra o romantismo moderno e contra o neoclassicismo de Maurras³¹. Este é criticado por sua defesa do neoclassicismo francês, considerado sobrestimado por Pessoa, por supostamente não conseguir, como os gregos, aceitar as sensações e a vida e subordiná-las a uma disciplina intelectual. A crítica revela a importância que a intelectualização das sensações tem para Pessoa, o que demonstra considerável relação de proximidade entre o Neoclassicismo de Reis e o Sensacionismo atribuído a Álvaro de Campos.

O outro ponto de partida relaciona justamente os polos subjetivo (de Campos) e o objetivo (de Reis). Pessoa, ao perceber a decadência dos ideais do passado e, ao mesmo tempo, a intensa atividade da vida moderna e suas ideias e sensações novas, aponta em um fragmento dois caminhos possíveis para a arte:

A arte moderna deve portanto:

- 1) ou cultivar serenamente o sentimento decadente, escrupulizando em todas as coisas que são características da decadência — a imitação dos clássicos, a limpidez da linguagem, a cura excessiva da forma, características da impotência de criar;
- 2) ou, fazendo por vibrar com toda a beleza do contemporâneo, com toda a onda de máquinas, comércios, indústrias (...) (PESSOA, 1966a, p. 167-168).

O primeiro caminho é concretizado no neoclassicismo de Ricardo Reis; o segundo, nas odes sensacionistas de Álvaro de Campos que possuem maior influência do Futurismo, quando celebra a máquina e as demais realizações modernas. Claramente, tanto o primeiro quanto o segundo, por compartilharem o princípio da intelectualização das sensações, manifestam-se como os polos objetivo e subjetivo pretendidos por Pessoa ao definir a arte do sonho.

Em outra nota, Pessoa destaca as principais características da arte clássica: 1) unidade, 2) universalidade e 3) objetividade. A unidade se refere à estrutura da obra de arte, que deve conter apenas o necessário e evitar supérfluos, ou ainda a unidade de efeito (destacada por Edgar Allan Poe em sua *Filosofia da composição*). No entanto, interessam mais a segunda e a terceira qualidade, por demonstrarem o enfoque dado por Pessoa à inteligência frente à

³¹ Charles Maurras (1868-1952) foi um poeta e jornalista francês que, inspirado em ideais nacionalistas, referia-se ao século XVII francês quando defendia o classicismo.

emoção. Isso porque, de acordo com o poeta, as emoções estão sujeitas a alterações de uma época para outra e de um lugar para outro, de modo que não têm validade universal. Dessa forma, é tarefa do poeta clássico escolher as características universais e objetivas dentre as mais variadas emoções e vivências implícitas no momento da criação da obra de arte, de maneira a rejeitar o que é subjetivo. A respeito disso, em carta a Miguel Torga (pseudônimo de Adolfo Correia da Rocha), datada de junho de 1930, Pessoa afirma:

Para se transmitir a outrem o que sentimos, e é isso que na arte buscamos fazer, temos que decompor a sensação, rejeitando nela o que é puramente pessoal, aproveitando nela o que, sem deixar de ser individual, é todavia susceptível de generalidade, portanto, compreensível, não direi já pela inteligência, mas ao menos pela sensibilidade dos outros. (PESSOA, 1966b, p. 69)

O princípio da objetividade é o ponto de partida da obra de Ricardo Reis. Pessoa atribui isso à influência do Mestre Caeiro; entretanto, quanto ao resto, Reis segue caminhos próprios. Ao poeta neoclássico não basta observar os fenômenos do mundo exterior sem os comentar, como o faz Caeiro, e viver em estado de contemplação. O paganismo instintivo do Mestre é submetido à ideologia classicista, e o poeta assume uma atitude de indiferença e desprezo para com o meio cristão em que vive. Sobressai, no conjunto de sua obra neoclássica, o lamento por viver longe da pátria grega.

Em nota sobre a poesia de Álvaro de Campos, Ricardo Reis apresenta sua proposta artística, que é, em verdade, a proposta do Neoclassicismo: a objetivação da emoção. No texto, Reis admite que o ritmo (e por extensão a rima e a estrofe) são os instrumentos utilizados pelo poeta para disciplinar a emoção expressa e reprimir, assim, a tendência ao subjetivismo. Essa visão classicista também exprime a relevância que tem para o poeta a inteligência (no que tem de racional), cujo trabalho, mediante esforço e disciplina, produz uma obra harmônica. Sobre isso, Reis afirma:

A disciplina do ritmo é aprendida até ficar sendo uma parte da alma: o verso que a emoção produz nasce já subordinado a essa disciplina. Uma emoção naturalmente harmônica é uma emoção naturalmente ordenada; uma emoção naturalmente ordenada é uma emoção naturalmente traduzida num ritmo ordenado, pois a emoção dá o ritmo e a ordem que há nela a ordem que no ritmo há.

Na palavra, a inteligência dá a frase, a emoção o ritmo. Quando o pensamento do poeta é alto, isto é, formado de uma ideia que produz uma emoção, esse pensamento, já de si harmônico pela junção equilibrada de ideia e emoção, e pela nobreza de ambas, transmite esse equilíbrio de emoção e de sentimento à frase e ao ritmo, e assim, como disse, a frase, súbdita do pensamento que a define, busca-o, e o ritmo, escravo da emoção que esse pensamento agregou a si, o serve. (PESSOA, 1966a, p. 398)

O programa poético de Ricardo Reis, caracterizado pela subordinação do sentimento à razão, pode ser encontrado nos versos abaixo. O poema contém todo o ideal estético clássico e exemplifica, na prática, o que o heterônimo expõe teoricamente.

Ponho na altiva mente o fixo esforço
 Da altura, e à sorte deixo,
 E às suas leis, o verso;
 Que, quando é alto e régio o pensamento,
 Súbdita a frase o busca
 E o escravo ritmo o serve (PESSOA, 2006b, p. 100)

Enquanto neopagão, o poeta neoclássico admite todas as metafísicas como aceitáveis, assim como o pagão aceitava todos os deuses em seu panteão. Pretende realizar um ecletismo que não busca a verdade, já que, conforme Coelho (1971), crê que todas as filosofias são igualmente verdadeiras. Assim exprime nos versos abaixo:

Da verdade não quero
 Mais que a vida; que os deuses
 Dão vida e não verdade, nem talvez
 Saibam qual a verdade. (PESSOA, 2006b, p. 169)

O poema é uma confissão do decadentismo e do “alexandrinismo mental” (LIND, 1970, p. 134), por conter um ceticismo quanto à possibilidade de alcançar a verdade, um estilo de recusa dos valores e crenças, e, por extensão, uma visão da sociedade e do homem calcada na desilusão e nos desenganos oriundos da civilização moderna, por oposição a civilização greco-romana. Ricardo Reis concretiza o decadentismo previsto por Pessoa como um dos dois caminhos possíveis para a arte moderna, caracterizado pela imitação dos clássicos, pela linguagem límpida e profundo apreço à forma.

Desta maneira, as estéticas neopagã e neoclássica cumprem o propósito de uma arte objetiva para fazer frente ao subjetivismo da estética sensacionista de Álvaro de Campos e ao simbolismo de Fernando Pessoa ortônimo. Além disso, o Neopaganismo de Caetano é também a origem das demais estéticas, seguindo a lógica pessoana. Ao explorar a realidade apreendida através dos sentidos, estabelece o princípio do Sensacionismo; e, ao abolir qualquer subjetividade, serve de ideal e de modelo para o Neoclassicismo, que explora, de maneira ortodoxa, a objetividade. Por essas relações, a respeito dos heterônimos, em nota datada de 1916, Pessoa acrescenta que “estes três nomes valem toda uma época literária” (PESSOA, 1966a, p. 169).

2.3 DRAMA ESTÁTICO: UM ENSAIO PARA O DRAMA EM GENTE

O drama *O Marinheiro*, de 1914, de Fernando Pessoa, foi publicado na primeira edição da revista *Orpheu*. Inicialmente, Pessoa tivera intenção de publicá-lo na revista *A Águia*, mas não obteve sucesso. Esse fato é certamente relevante para o distanciamento de Pessoa da revista citada. Para sua publicação, o drama foi reescrito, de modo que, depois de vinte anos, em carta a Casais Monteiro, o poeta afirma que o texto não o envergonhou nem o envergonhará.

Embora o teatro de Pessoa tenha sido deixado em segundo plano diante do fenômeno heteronímico até a década de 1950, é digno de observação que a discussão artística de Pessoa sobre a criação heteronímica passa por sua produção dramática. Para Neves e Junqueira (2004), a heteronímia pessoana procede de uma reflexão sobre o teatro, seja pela questão do fingimento como ato criador, seja pela composição das relações entre os heterônimos no que Pessoa chamou de “drama em gente”. Nesse sentido, *O Marinheiro* é antes um ensaio para a criação heteronímica do que uma tentativa de Pessoa de lançar-se como dramaturgo (vide o fato de que Pessoa publicou o texto em uma revista, ao invés de procurar realizar sua montagem cênica). Neste ensaio, Pessoa discute os limites do drama, da criação poética, da intersecção entre realidade e sonho e, principalmente, dos limites da arte aristotélica.

Em oposição à estética aristotélica, Pessoa definiu *O Marinheiro* como um drama estático. Suas características se identificam com o teatro simbolista dos anos 1890, no qual, ensina Gagliardi (2011), os diálogos muitas vezes não são senão intervalos que preparam o leitor para as pausas e os longos silêncios, e em que a encenação tem forte apelo simbólico. O grande nome do teatro nesse período é o belga Maurice Maeterlinck, com o seu drama *Os cegos*, de 1890. Segundo Robert Bréchon (2000, p. 176-177), ele forneceu a *O marinheiro*, seu “modelo formal da ação dramática”. Assim Pessoa define o drama estático em nota datada de 1914:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção — isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (...) Pode haver revelação de almas sem acção, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. (PESSOA, 1966b, p. 113)

A leitura de Moisés (1988) é elucidativa nessa questão. O crítico afirma que Pessoa faz uma fusão entre uma forma teatral e um conteúdo poético. Essa fusão é o que Pessoa chama de “drama estático”. Essa é, provavelmente, a discussão teórica sobre teatro mais relevante para a compreensão da heteronímia, que se concretiza como um drama em que cada personagem compõe uma obra poética.

A peça *O Marinheiro* segue as mesmas diretrizes que norteavam o teatro simbolista no final do século XIX. Embora muitos críticos tenham se debruçado sobre o processo heteronímico deixando a obra dramática de Pessoa em segundo plano por suas características simbolistas, são justamente elas que garantem, conforme Neves e Junqueira (2004), a eficácia das sugestões de um universo onírico, em especial a valorização de elementos sonoros e rítmicos, que, repetidos, acabam por compor uma linguagem poética. Essa linguagem e o universo onírico são também os responsáveis pela apresentação dos mistérios que envolvem a vida e a morte, a existência e a inexistência, diante dos quais a realidade se torna insignificante.

A peça ocupa o mesmo cenário do princípio ao fim, como já sugerido pelo subtítulo – “drama estático em um quadro” –, indicando, desde o início, a falta de ação que lhe é característica (daí ser definida como “drama em quadro”, como uma imagem estática, e não em ato, o que faria pressupor a existência de ação). O cenário é um quarto em formato circular, na torre de um castelo, com uma única janela, da qual se avistam, ao longe, alguns montes e o mar. O próprio formato circular do quarto já indica uma certa circularidade que se refletirá na linguagem. O ambiente, isolado do mundo exterior, é tipicamente simbolista. No centro do quarto, sobre uma mesa, está o cadáver de uma donzela, rodeado por tochas acesas e por três veladoras, que dialogam sem sair do lugar que ocupam. O quadro se passa à noite, de modo que o espaço é vagamente iluminado pelas tochas e pelo luar que atravessa a janela.

A falta de noção de tempo somada à imobilidade das personagens, das pausas e dos silêncios, provocam uma sensação de suspensão da vida. É a partir desse desprendimento do passado histórico, do presente real e do futuro possível, que se encontra ficcionalmente a capacidade de sonhar. É esse processo de desprender-se de si, que possibilita tanto às veladoras quanto ao marinheiro imaginar um passado não-real, que o leitor é convidado a integrar. A sugestão de um passado mítico, do marinheiro que constrói a pátria, remete ao arquétipo do navegador fundador, como o mito do herói grego Ulisses, fundador da cidade de Lisboa, explorado por Pessoa no poema “Ulisses”, da obra *Mensagem*, em que se lê “Este que aqui aportou / Foi por não ser existindo. / Sem existir nos bastou.” (PESSOA, 2006a, p. 41)

Além dessa leitura mais convencional da peça, é preciso salientar também os aspectos que ultrapassam a estética simbolista e manifestam características marcadamente de vanguarda. Certamente, o aspecto mais relevante diz respeito às personagens ensaiarem suas próprias ficções, como o fazem os heterônimos no “drama em gente”; no entanto, também é importante observar as personagens já questionando o seu autor (na leitura possível do marinheiro como sonhador das veladoras) muito antes das seis personagens de Luigi Pirandello³², em 1921 na Itália. Além disso, a busca de uma arte baseada no sonho, na abstração, como forma de realização de uma arte baseada na ideia de força e não de beleza, reforçam a modernidade dessa obra dramática.

É notável o fato de Pessoa ter escolhido *O Marinheiro* para aparecer como seu primeiro texto na revista *Orpheu*, quando é de conhecimento de todos que o poeta português já havia escrito parte considerável da poesia heteronímica. Isso dá mostras do seu apreço pelo drama estático, que permite a identificação de temas comuns à poética pessoana: o tédio, as dúvidas existenciais, a intersecção dos planos do real e do sonho, a autoconsciência, os desdobramentos do fingimento em arte, etc.

A peça é descrita como um drama em único ato; entretanto, Scherer (2003) lê *O Marinheiro* como tendo três momentos distintos: 1) do início da ação até a 13ª fala da Segunda veladora: apresentação e introdução da irrealidade; 2) da 13ª à 25ª fala da Segunda veladora: narração do sonho do marinheiro; 3) da 25ª fala da Segunda veladora ao final da peça: horror e medo, anunciação do dia. O primeiro momento descrito por Scherer (2003) é responsável pela apresentação da ambientação da peça, em especial no que trata da caracterização do espaço-temporal (ou anticaracterização) e dos primeiros desdobramentos da questão do tempo, diretamente ligada ao elemento do sonho. Já nas primeiras falas das veladoras, percebe-se um tempo indefinido, pois parece não fluir para elas.

PRIMEIRA VELADORA — Ainda não deu hora nenhuma.

SEGUNDA — Não se pode ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.

TERCEIRA — Não: o horizonte é negro. (PESSOA, 1988, p. 65)

Nesse simples diálogo, é revelado ao leitor um tempo que se arrasta sem acontecimentos, dominado pelo tédio e pela noite, no que esse período tem de inexatidão. Essa indefinição está também relacionada ao fingimento, explorado desde o início da peça. Na fala da Primeira veladora, “Não desejas, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que

³² É do dramaturgo Luigi Pirandello a peça intitulada “Seis personagens à procura de um autor”, que relata um ensaio de teatro que é invadido pelas personagens rejeitadas pelo criador, as quais tentam convencer o diretor da companhia a encenar suas vidas.

fomos? É belo e é sempre falso...” (PESSOA, 1988, p. 65), já se percebe a necessidade de fingir um passado. Cada uma delas apresenta um relato de seu passado falso, porque é imaginário. Nesses relatos, é predominante um tempo indefinido. Também o espaço é incerto, pois é sempre um outro espaço onde se situa a ação (o mar, a praia, etc.). A partir dessa indefinição do tempo e do espaço, Neves e Junqueira (2004) entendem que há na peça uma marcante dicotomia entre o “eu” e o “não-eu”, expressa principalmente através do tempo e do espaço. O tempo do “eu” é o presente como se percebe, é o momento de proximidade com a morte no velório, marcado pela ausência de acontecimentos e preenchido apenas pelos sonhos das veladoras. O espaço do “eu” é o “lado de cá de todos os montes”, é de vazio, de imobilidade, sem ação, sem mar, sem beleza, portanto, povoado de saudade do espaço e do tempo do “não-eu”, ou seja, uma saudade do passado (“o que queremos ser queremos-lo sempre no passado”³³) e do futuro (“aquele mar que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca”³⁴). Entretanto, como o passado não garantidamente foi, a memória do passado é de sonho, não da realidade. No decorrer do drama, o fingimento alcançará também o futuro (que é sonhado) e também o presente, a ponto de pôr em dúvida a própria existência das veladoras como realidade empírica.

Entre os relatos dos passados imaginários, há um trecho que revela íntima relação com a teoria da arte do sonho preconizada por Pessoa. A fala da Terceira veladora, “As vossas frases lembram-me a minha alma...” (PESSOA, 1988, p. 69), tem como resposta da Segunda veladora uma frase emblemática “É talvez por não serem verdadeiras...” (Ibidem, p. 69). A arte do sonho pressupõe o fingimento de estados de alma para que o leitor sinta, não o poeta. Essa ideia é claramente expressa no diálogo das veladoras, compondo mais um indício de que *O Marinheiro* concentra em si toda a discussão artística de Pessoa.

O segundo momento é dedicado ao relato do sonho com o marinheiro. Como introdução, a Segunda veladora relata o momento em que sonhou:

Um dia que eu dei por mim recostada no cimo frio de um rochedo, e que eu tinha esquecido que tinha pai e mãe e que houvera em mim infância e outros dias — nesse dia vi ao longe, como uma coisa que eu só pensasse em ver, a passagem vaga de uma vela. Depois ela cessou... Quando reparei para mim, vi que já tinha esse meu sonho... (PESSOA, 1988, p. 71-72)

O devaneio surge num momento de completo esquecimento da vida real, em uma atmosfera mágica. Sem saber explicar de onde veio o sonho, a Segunda veladora sabe apenas que o seu estado, ao criá-lo, era de total desprendimento de uma identidade particular. Esse

³³ PESSOA, 1988, p. 71.

³⁴ Ibidem, p. 67.

fato elucida a dedicação das veladoras em imaginar passados falsos para desviarem-se dos seus passados reais e, ao mesmo tempo, elucida também o próprio processo de fazer poético de Pessoa, que busca realizar o processo criativo, conforme uma outra consciência, tudo por meio da racionalidade, da inteligência.

O sonho relatado é simples: um marinheiro náufrago, sofrendo por não poder retornar à pátria, cria uma imaginária e, com o passar do tempo, não consegue mais se lembrar da verdadeira, apenas da inventada. Há uma identificação das demais veladoras, mas é o leitor quem percebe uma incerteza mais aterrorizante: assim como o marinheiro criou um passado imaginário e não conseguiu mais distinguir o real do sonho, também as veladoras inventaram passados e podem ter o mesmo fim.

É no terceiro momento descrito por Scherer (2003) que a máxima tensão se revela: após o relato do sonho do marinheiro, a incerteza do que é realidade e do não é acomete a cada uma das veladoras. Há uma clara tentativa de intersecção dos planos do real e do sonho: se no primeiro as veladoras falam de um sonho com um marinheiro que cria uma pátria imaginária; no segundo, o marinheiro é retratado como o criador (enquanto inventor) das veladoras. A história do marinheiro, que cria um novo passado apresenta as mesmas características das histórias de vida das veladoras, que também têm criado outros passados, como revelam antes da narrativa do sonho. Assim como o marinheiro confunde o devaneio da pátria com a realidade, não conseguindo mais distinguir o passado real da imaginação, também as veladoras começam a duvidar do que é verdadeiro e do que é sonho em suas vidas. O marinheiro está aprisionado em sua fantasia, e essa agonia impregna também as veladoras, que terminam o drama aflitas por não saberem ao certo que coisas existem de fato e que coisas são apenas devaneios. Por fim, sem poderem afirmar o que é e o que não é a realidade, o irreal acaba por parecer mais tangível do que a própria vida. Scherer (2003) entende que todos os elementos desse drama estático, a saber, a estaticidade, a atividade de contar/imaginar e o tempo indefinido, estão ligados a um eixo: o sonho, e só têm presença no drama em função dele. Sendo ele o principal eixo temático do drama, atinge-se, nesse ponto, uma perfeita intersecção dos dois planos, de modo que o sonho torna-se fundamental para as veladoras, pois as eleva para além das questões de vida e morte.

No texto, três jovens passam a noite velando uma outra e, nesse período, não executam nenhuma ação além do ato de dizer. Segundo Neves e Junqueira (2004), a única movimentação no drama é “a da imaginação das personagens, expressa pela conversa que elas travam entre si - pela linguagem” (p. 189). Portanto, no drama estático, o ato de dizer é a única ação existente, mas não tem por finalidade representar as ações humanas, seu fim é

antes representar as sensações fingidas, o abstrato, o sonho. Sem ação, o drama explora ao máximo uma tensão intelectual com o objetivo de ser uma arte baseada na ideia de força, envolvendo a abstração, o sonho, a não-ação.

O Marinheiro é uma primeira realização por Pessoa do drama estático, que terá sua máxima concretização com a criação heteronímia, quando o teatro serve como um “molde oco”, como propõe Moisés (1988), para o conteúdo essencialmente poético dos heterônimos e do poeta ortônimo, ele mesmo transformado em elemento do drama em gente. Neves e Junqueira (2004) afirmam que é preciso reavaliar as reflexões de Fernando Pessoa sobre teatro como ponto de partida da concepção vanguardista do seu “drama em gente”. Elas, assim como Maria Teresa Rita Lopes (1985), identificam as personagens de *O Marinheiro* como sombras embrionárias dos três heterônimos, pois tanto o drama estático quanto a heteronímia partem de um mesmo procedimento de criação dramática.

As veladoras têm temperamentos muito próximos umas das outras. No entanto, é possível delinear algumas características de cada uma, baseando-se em seus atos de dizer como reveladores do seu caráter. A Segunda veladora é quem revela o sonho do marinheiro e também é, segundo Scherer (2003), a que possui caracterização psicológica mais definida. É ela quem toma mais iniciativa, quem se entrega a invenção da fantasia e abre caminho da sensibilidade do sonho para as demais veladoras. A Terceira parece ser mais ligada à objetividade, já que é ela quem indica o início da noite, a cor do horizonte, e também apela para a realidade da passagem do tempo. É, portanto, a mais racional. A Primeira veladora, por sua vez, é a mais melancólica. Para ela tudo é triste, almeja sempre uma realidade outra que não a sua, quer ter tido o devaneio em lugar da Segunda, quer ter vivido como outra pessoa. A Primeira tende ao desespero e à fragilidade. Mesmo assim, as veladoras ainda não parecem ter existências separadas.

A personagem marinheiro pode ser lida como a criadora das veladoras (no plano do sonho), tal como um poeta dramático, que cria as personagens que, por sua vez, têm vida própria. Nessa ótica, *O marinheiro* aparece como um ensaio para a heteronímia, já que se configura como um drama sem atos, mas composto de monólogos poéticos. Pessoa pensou os heterônimos como um dramaturgo pensa as personagens, e chamou a heteronímia de drama em gente justamente por estabelecer relações essencialmente poéticas entre essas personagens. Por similaridade, pode-se supor que as veladoras sejam um ensaio para a gênese dos três famosos heterônimos, sendo a Segunda veladora um embrião de Alberto Caeiro, a Terceira de Ricardo Reis, a Primeira de Álvaro de Campos.

A diferença entre o drama estático e a criação heteronímia é, segundo Lopes (1985), que no drama estático percebe-se a coexistência do plano da realidade e do plano da ficção, ou seja, do plano das veladoras – as criadoras – e do plano do marinheiro sonhado – a criatura; enquanto no fenômeno heteronímico, ao contrário, o que se observa é que esses planos se descolam e que a ficção evolui praticamente sozinha, independentemente de seu autor, já que cada heterônimo torna-se também um autor. Portanto, em *O Marinheiro*, já há indícios representativos de um modernismo que vai além do desejo de substituir a realidade pela irrealidade: ao optarem as veladoras pelo espaço do não-real, pelo mundo onírico, elas “assumem o fingimento como princípio determinante da sua conduta e, afinal, da sua identidade mesma” (NEVES; JUNQUEIRA, 2004, p. 194).

2.4 A HETERONÍMIA E O “DRAMA EM GENTE”

Segundo Lind (1970), os textos teóricos sobre os “ismos” criados por Pessoa e os poemas modelos a eles ligados indicam claramente a intenção do poeta português de formar escola, como havia conseguido Teixeira de Pascoais. Nenhuma das estéticas criadas, entretanto, alcançou esse objetivo. Atrélado ao caminho de criação e de evolução das estéticas objetivas e subjetivas, premissas para alcançar a arte do sonho, está a criação heteronímia, sem a qual as estéticas seriam apenas planos não realizados. Os heterônimos, enquanto realizadores dos programas elaborados por Pessoa, personificam a objetividade e a subjetividade almejadas para uma arte harmônica, pois todos estão intimamente relacionados.

Para realizar qualquer análise sobre a heteronímia, é crucial levar em consideração o que Pessoa escreve sobre seu próprio ato criador, pois, como define Lourenço (1973), Pessoa é o melhor leitor de si mesmo. Entretanto, para ler o que Pessoa escreve sobre si mesmo, é preciso compreender que ele é um mistificador que busca criar o seu próprio mito. A carta sobre a gênese dos heterônimos, datada de 13 de janeiro de 1935, escrita em resposta a Adolfo Casais Monteiro, é uma das manifestações mais peculiares desse intuito. Nela, Pessoa explica que a origem dos mesmos é um “traço de histeria” existente em si, isto é, uma constante tendência para a despersonalização e para o fingimento. O poeta busca reforçar a não premeditação, visando a reforçar a imagem romântica do escritor como ser extraordinário; para isso, adota a concepção tradicional de “arte inspirada”, conforme Neiva e Gagliardi (2012). A assunção da noção de autoria romântica, segundo a qual o autor seria um ser genial

capaz de imiscuir-se em um estado de alma a nível do mistério, em que o sagrado transfigura-se em arte por meio do autor, cumpre a função de construção do mito-Pessoa.

Por isso, é preciso ressaltar que o “dia triunfal” que se lê na carta escrita a Monteiro é antes uma fabulação em torno da própria criação heteronímia do que uma possibilidade real. Como fábula, é a realização máxima do mito pessoano, pois apresenta a imagem de um escritor excepcional que pratica um ato criador involuntário, como se “O Guardador de Rebanhos”, “Chuva Oblíqua” e “Ode Triunfal” fossem escritos em um momento de transe, no qual o poeta transcende para além da realidade comum e alcança o mistério. O mais certo, segundo Coelho (1980), Lind (1970), Lourenço (1973) e Ordoñez (1994), é que Pessoa tenha escrito os poemas que compõem essas obras entre janeiro e junho de 1914 e só depois atribuído aos heterônimos. Lourenço (1973) defende a tese de que os heterônimos surgiram para justificar os diferentes textos que Pessoa é e que já haviam sido escritos³⁵; por consequência, cada heterônimo possui características diferentes, como é relatado na carta: “pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida” (PESSOA, 1988, p. 148).

Por conta dessa fabulação, não estão na carta os argumentos que realmente fundamentam a criação heteronímia. Tais argumentos encontram-se em “Ultimatum”, texto publicado na revista *Portugal Futurista*, em 1917, atribuído ao heterônimo Álvaro de Campos. No texto, ele proclama a necessidade de que a humanidade se guie por um novo caminho na modernidade e indica esse caminho afirmando que é necessário eliminar três dogmas, os quais também chama de preconceitos, que estão incutidos na mente do homem do início do século XX. São eles: o dogma da personalidade, isto é, de que temos uma personalidade separada das dos outros; o dogma da individualidade, cujo preceito é de que cada um possui uma alma una e indivisível; e, por fim, o dogma do objetivismo pessoal, que prega a objetividade em prejuízo da subjetividade. A respeito da abolição do dogma da personalidade, o heterônimo pessoano diz o seguinte:

Abolição total do conceito de que cada indivíduo tem o direito ou o dever de exprimir o que sente. Só tem o direito ou o dever de exprimir o que sente, em arte, o indivíduo que sente por vários. Não confundir com “a expressão da Época”, que é buscada pelos indivíduos que nem sabem sentir por si próprios. O que é preciso é o artista que sinta por um certo número de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro. (PESSOA, 1988, p. 142)

³⁵ Tese também defendida por Seabra (1991) e Perrone-Moisés (2001).

O poeta engenheiro parte da ideia de que a personalidade de cada um está interligada socialmente. A partir disso, defende que um artista deva sentir por vários outros, todos distintos entre si. Quanto mais diferentes forem essas alteridades mais consciência da realidade o artista tem e, quanto mais consciente da realidade é o artista, mais próximo do propósito da arte ele está. Esse argumento embasa o processo heteronímico pessoano e é, também, uma explicação teórica mais consistente do que a apresentada por Fernando Pessoa em carta a Adolfo Casais Monteiro acerca dos heterônimos. Ao mesmo tempo, esse argumento vai ao encontro do postulado básico da estética sensacionista – “sentir tudo de todas as maneiras” – e demonstra a busca do “eu” por mais consciência de sua realidade, ou seja, a busca de sua própria identidade. A respeito da abolição do dogma da individualidade artística, Campos diz o seguinte:

O maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais gêneros com mais contradições e dessemelhanças. Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível. (Ibidem, p. 143)

Ao romper com a individualidade artística, o artista teria a liberdade, talvez a obrigação, de escrever em diferentes gêneros, estilos e com a maior quantidade de contradições possível. Esse argumento fundamenta a caracterização que Pessoa faz de seus heterônimos: Alberto Caeiro é o poeta pagão; Ricardo Reis, o poeta neoclássico; Álvaro de Campos, o poeta sensacionista – no que isso tem de moderno. Alberto Caeiro e Ricardo Reis denotam o polo objetivo, enquanto Álvaro de Campos e Fernando Pessoa ortônimo (enquanto poeta simbolista), o polo subjetivo. Tem-se em um único indivíduo o aparecimento de várias personalidades que se expressam das mais variadas maneiras e representam polos opostos no que se refere à objetividade/subjetividade.

Por fim, sobre o terceiro dogma a ser combatido, o heterônimo pessoano retoma a ideia que Pessoa apresenta sobre arte ao afirmar que o artista deve ter plena consciência de que está exprimindo as opiniões “de pessoa nenhuma” (1988, p. 114). Pessoa assenta sua concepção de arte no pensamento racional, o que torna compreensível o fato de que a consciência da opinião, ou mesmo da sensação, não é suficiente para o artista. É preciso também que ele tenha consciência de que tem consciência da opinião e/ou sensação. Para tanto, Pessoa estabelece o que é necessário para se tornar um poeta do sonho em uma nota intitulada “Os graus da poesia”.

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, de temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea ou refletidamente esse temperamento e essas emoções. É o tipo mais vulgar do poeta lírico; é também o de menos mérito, como tipo. [...]
 O segundo grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, por mais intelectual ou imaginário, pode ser mesmo que só por mais culto, não tem já a simplicidade de emoções, ou a limitação delas, que distingue o poeta do primeiro grau. [...]
 O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende. Estamos na antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima. O temperamento do poeta, seja qual for, está dissolvido pela inteligência. [...]
 O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem diretamente. [...] (PESSOA, 1988, pg. 175-176)

O que Fernando Pessoa escreve pode ser lido como um roteiro para a despersonalização. O artista que se encontra no primeiro grau da poesia lírica exprime suas próprias emoções, que não são complexas; o artista de segundo grau, emoções mais complexas e com temas mais variados; o artista de terceiro grau exprime emoções não sentidas, mas pensadas, ou seja, elaboradas por um processo mental racional; e, por fim, o poeta que se encontra no quarto grau da poesia lírica teria a capacidade de, por meio da inteligência, pensar uma emoção tal qual como outra pessoa o faria. O quarto grau da poesia, a despersonalização, compreende a teoria do fingimento já exposta nos poemas “Autopsicografia” e “Isto”. Para Pessoa, o melhor poeta da modernidade seria aquele com mais capacidade de sonho, de lidar com o abstrato, portanto, um poeta capaz de despersonalizar-se.

Por isso, há uma estreita e indissolúvel relação entre heteronímia e Sensacionismo, uma vez que este, segundo Ordoñez (1994), como concepção da realidade, admite o mundo externo como uma totalidade só parcialmente apreensível pelo sujeito que a percebe, devido às limitações que a individualidade impõe. Essa ideia fundamenta a heteronímia, que pretende livrar tais limitações por intermédio da despersonalização, exercício de extrema abstração, cuja finalidade é pensar e sentir como outro o faria, para assim organizar de maneira inteiramente própria outra e outras versões da realidade, outras “sensações”. Essa ideia é expressa pelo heterônimo Álvaro de Campos no poema “Passagem das horas”: “Multipliquei-me para me sentir / Para me sentir, precisei sentir tudo” (PESSOA, 2007a, p. 119).

A criação heteronímia é, portanto, a perfeita realização da arte abstrata almejada por Fernando Pessoa. No que trata do propósito da arte – para Pessoa, não tendo um fim social, sua finalidade é a ampliação da consciência humana –, observam-se, na sua evolução poética (descrita na seção “Movimentos Estéticos”), os indícios de que, para atingir esse objetivo, era

preciso despersonalizar, processo que o leva à criação heteronímia. Ao ascender ao quarto grau da poesia lírica, a despersonalização, o poeta é capaz de pensar como vários e expressar-se das mais variadas maneiras, alcançando uma maior capacidade de lidar com o abstrato. Nesse sentido, Ordoñez (1994, p. 60-61) afirma que, “se a obra de arte pretende oferecer uma realidade particular, útil ao receptor para ampliar a sua própria, verificamos que o esforço de Pessoa é, pelo menos, quádruplo, pois tenta oferecer não uma mas múltiplas versões da realidade”.

No que se refere à concepção de arte de Pessoa, como expressão harmônica da consciência das sensações, foi anteriormente demonstrado que tanto Campos quanto Reis adotam o processo de intelectualização das sensações. Caeiro parece fugir à regra, mas é preciso considerar que sua poesia é, antes de tudo, uma proposta de método para o trabalho poético das sensações – já que não transmite sensações, mas expõe e argumenta sua metodologia – que será utilizada pelos seus discípulos.

Sobre o assunto, todos tratam do abstrato, do sonho; não há ação. Caeiro é o fundador e criador de uma nova poesia da natureza, assume expressão contemplativa e ignora a ação; sua atitude se resume a receber impressões da realidade exterior por meio dos sentidos. Reis é o inventor do neoclassicismo, busca atingir o equilíbrio e a ordem do seu espírito, assumindo uma atitude de renúncia às emoções e de consciência da inutilidade do esforço de mudança. E Campos, por sua vez, é o poeta sensacionista/modernista, cuja atitude se resume a explorar e a intensificar as sensações até o paroxismo. Não há preocupação ou mesmo relação dos heterônimos com o meio social, por exemplo. Prova disso é a atitude apatriota e associal adotada por eles. Lind (1970) afirma que os três tinham de ser assim porque qualquer outra atitude destruiria a concepção que deles fora feita (e não, por exemplo, por serem personagens fictícias), e completa: “estão por natureza impossibilitados de se imiscuírem em problemas de ordem social” (p. 175). Essa posição associal deles pode ser verificada em inúmeras passagens dos poemas. Leiam-se três exemplos (trechos de poemas de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, respectivamente):

Haver injustiça é como haver morte.
Eu nunca daria um passo para alterar
Aqui a que chamam a injustiça do mundo. (PESSOA, 2009, p. 109)

Prefiro rosas, meu amor, à pátria,
E antes magnólias amo
Que a glória e a virtude. (Idem, 2006b, p. 75)

Eu, que sou mais irmão de uma árvore que de um operário, [...]
Eu, este degenerado superior sem arquivos na alma. [...]
E que acho que não faz mal não ligar importância à pátria

Porque não tenho raiz, como uma árvore, e portanto não tenho raiz... (Idem, 2007a, p. 135-136)

Essa capacidade de dramatização, obtida com a despersonalização, aponta para uma dualidade: ao mesmo tempo em que o “eu” aparece fragmentado em vários outros, a heteronímia é também uma tentativa suprema de apreender a realidade e ratificar sua identidade tornada problemática. Lind (1970) afirma que é justamente o problema da busca do “eu” que leva Pessoa à criação dos heterônimos e, conseqüentemente, a tornar-se seu porta-voz impessoal. A partir dessa dualidade, Ordoñez (1994) conclui que a heteronímia é, ao mesmo tempo, a negação do “eu” empírico e seu prolongamento.

Em carta a João Gaspar Simões, datada de 11 de dezembro de 1931, Pessoa comenta que o papel do crítico deve ser buscar uma “explicação central” do artista. Para exemplificar sua ideia ao amigo, faz uma análise de si mesmo, buscando identificar, por meio de seu método de composição, um motivo fundamental que esclareça a questão da heteronímia.

O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro — eis tudo. Do ponto de vista humano — em que ao crítico não compete tocar, pois de nada lhe serve que toque — sou um histero-neurasténico com a predominância do elemento histérico na emoção e do elemento neurasténico na inteligência e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra). Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que por hipótese, o crítico não tem que ser. Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir. (PESSOA, 1988, p. 163-164)

A ideia de si como um poeta dramático está diretamente relacionada com o fingimento e com o seu distanciamento da emoção, do ato de sentir, por meio da inteligência. Dessa forma, em lugar da ação, há o fingimento concretizado na obra poética de cada heterônimo. Ordoñez (1994) argumenta que o drama criado por Pessoa é resultado de uma consciência crítica ativa e se manifesta “como a representação da ação da vida somente com o diálogo; diálogo entre personalidades, entre visões ou versões singulares da realidade: o fingimento, a dramatização, dá vida, corpo, à ideia” (p. 13). A “consciência crítica ativa” faz referência a toda reflexão teórica do poeta sobre arte (desde os ensaios sobre a nova poesia portuguesa, passando pelos estudos filosóficos sobre o Neopaganismo, até a concepção da arte do sonho), da qual resulta todo o processo de criação de Pessoa, desde os programas estéticos, o método

de intelectualização das sensações, até a criação heteronímia. Essa criação só se torna possível com a concepção do Poeta-Fingidor, pois, enquanto a despersonalização prevê apenas a perda da própria individualidade, é o ato de fingir que possibilita ao poeta a capacidade de despersonalizar, inventar e simular outras personalidades, justamente aquilo que se lê na obra heteronímia e é afirmado pelo próprio Pessoa na famosa carta sobre a gênese dos heterônimos escrita a Adolfo Casais Monteiro. Nessa ocasião, o poeta atribui a origem da criação heteronímia a duas constantes em sua vida: 1) a capacidade de despersonalização e 2) a capacidade para a conseqüente simulação. Ao relacionar a concepção do Poeta-Fingidor a uma máxima do heterônimo Álvaro de Campos – “fingir é conhecer-se” –, aparecida na revista *Presença* em 1927, Lind (1970) conclui que Pessoa encarava tanto a poesia quanto a teoria e, até mesmo, a passagem através de várias posições ideológicas como “etapas de um caminho infinito em direção ao encontro de si próprio” (p. 318). Dessa forma, o fingimento não pode ser entendido apenas como um método de composição, mas antes como divisa da vida.

Em nota intitulada “Aspectos”, escrita em 1930 para servir de prefácio à edição projetada de suas obras completas, Pessoa explora novamente a qualidade dramática de sua obra heteronímica. Falando de si mesmo na terceira pessoa, afirma que “nunca teve uma só personalidade, nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente” (PESSOA, 1966a, p. 95). Sobre esse fenômeno, explica o seguinte:

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o «medium» de figuras que ele próprio criou. (Ibidem, p. 95-96)

A expressão poética é a única diferença, de acordo com Pessoa, entre o dramaturgo, que explora a personalidade criada por meio da ação, e o poeta dramático, que em lugar da ação, explora a não-ação, ou seja, as sensações abstratas. Portanto, o poeta dramático é capaz de levar a poesia lírica ao drama, ao inserir o lirismo na voz de cada personalidade, sem, todavia, aplicar à sua obra poética os aspectos formais do gênero dramático³⁶, nem explícita nem implicitamente. Ainda sobre o poeta dramático, Pessoa afirma:

³⁶ Segundo Aristóteles (2003), o drama é uma forma literária assentada na imitação (mímesis) das ações humanas, ou seja, é a palavra representada. O filósofo grego divide o drama em tragédia e comédia. Ao analisar cuidadosamente a tragédia (como parte de um estudo sobre a técnica poética em geral), define os seis elementos que a compõem: o mito (que é o enredo), o caráter (o que é dito sobre a personagem), a elocução (expressão verbal), o pensamento (o que dizem as personagens), o espetáculo (a encenação em si, marcada por todos os

construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria.

Assim têm estes poemas de Caeiro, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos que ser considerados. Não há que buscar em quaisquer deles ideias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem ideias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler. (Ibidem, p. 108)

A essa leitura objetiva sobre a criação heteronímia contrapõe-se outra interpretação, psiquiátrica, do próprio Pessoa. A atribuição corriqueira de características de cunho psicológico à origem dos heterônimos, como a histeria, descrita na carta a Casais Monteiro em 1935, ou à provável doença relatada em nota de 1930, é certamente uma tentativa do poeta de individualizar a criação heteronímia em sua própria figura. Assim, apenas ele mesmo, dotado dessas características mentais, seria capaz de criar esse drama em gente; qualquer outro que o fizesse, faria algo diferente porque lhe faltariam as qualidades individuais que o poeta português atribuiu a si. Notadamente orgulhoso de sua criação, Pessoa demonstra compreensão clara do tamanho de seu feito literário e, talvez, ao individualizar em si as características necessárias para realizar a criação heteronímia, unindo objetividade e subjetividade, indique que concretizara o que previra no artigo “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”: o aparecimento de um poeta superior a Camões.

Jacinto Prado Coelho (1980) também considera a criação heteronímia o problema central, cuja análise é imprescindível para a compreensão de Fernando Pessoa, pois afirma serem as obras heterônimas e a obra ortônima respostas ao modo angustiado como viveu os problemas do conhecimento, da apreensão do “eu” e da sinceridade profunda. Sua tese é a de que a diversidade da obra do poeta português vale como expressão dramática de identidade. Em consonância com o próprio Pessoa, que passou a classificar-se como um autor do tipo dramático após o nascimento dos heterônimos em 1914, Coelho afirma que em todas as suas obras o poeta luso deixou reiterados indícios de um drama, um drama em gente.

Esse conjunto dramático é, à primeira vista, desprovido de um dos traços mais característicos do drama: o desenrolar de uma ação. Em se tratando de um drama que se propõe estático e que possui poetas como personagens, entende-se que os discursos dos heterônimos e do poeta ortônimo, concretizados em suas produções poéticas e notas críticas, são propriamente as ações que executam no drama em gente. Nesse drama, o ato de escrever

elementos) e o canto (principal ornamento da linguagem). Aristóteles ainda atribuiu uma finalidade a sua definição formal de tragédia, a capacidade de produzir a catarse.

“O guardador de rebanhos” é a principal ação realizada por Alberto Caeiro; da mesma maneira, a escrita poética é a principal ação das demais personagens desse drama.

Uma vez criados os heterônimos, Pessoa ocupou-se logo em fixar-lhes os traços biográficos, determinar diferenças entre eles, graduar suas influências e as relações que, entre eles, existiriam. Para distinguir um heterônimo é utilizado um nome próprio (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos), que o identifica de modo permanente quaisquer que sejam as suas ocorrências e, ao mesmo tempo, o torna um único indivíduo em oposição aos outros, integrando alteridade à designação do nome próprio. Igualmente lhe são atribuídas descrições definidas, que fazem oposição do heterônimo descrito aos outros membros de sua classe. Assim, as descrições definidas “o mestre”, “o médico que vive no Brasil” e “o engenheiro naval”, apontam para a alteridade. O uso desses operadores de individualização definidos por Strawson (1990) permitem que os heterônimos sejam tomados como sujeitos de experiência, localizados no espaço (ficcional) e dotados de características físicas específicas.

A necessidade de estabelecer relações entre essas personalidades, por sua vez, remete à tendência à integração, que, conforme Winnicott (1982) é a origem do problema da identidade no ser humano. Como não existe identidade humana fora de uma relação de integração social, a heteronímia estaria fracassada se, em sua concepção, Pessoa não elaborasse também uma rede de relações entre essas personalidades, já que, nesse caso, seriam todas desprovidas das ações que, por oposição às ações dos outros, definem seu caráter, seu estar sendo no mundo. Apesar de não explorar essa faceta da heteronímia, Coelho (1980) reconhece que os heterônimos estão conectados uns aos outros de maneira que “cada um deles existe em função dos outros e de Pessoa ‘ele mesmo’” (p. 196). Essa rede de relações entre os heterônimos e o poeta ortônimo (designada como “drama em gente”) tem como problema central a identidade, pois é constituída por um jogo de oposições entre personalidades, cuja grande ameaça à própria existência é não estarem devidamente integradas. É justamente a tendência à integração a causa desse jogo de oposições, em que a identidade de cada personalidade será também o resultante da alteridade, ou seja, cada um é o que o outro não é por causa do outro.

Nas cartas e nas notas em que escreveu sobre a criação heteronímia e sobre o poeta dramático, como se define, Pessoa dispôs informações relevantes sobre a composição desse drama e também sobre o problema da identidade. Nas cartas em que relata o nascimento dos heterônimos, o poeta revela as estreitas relações entre os heterônimos e ele mesmo e sugere quais sejam as oposições que definem o drama em gente. Na famosa carta sobre a origem dos

heterônimos, escrita a Casais Monteiro, Pessoa descreve o aparecimento do mestre do Pessoa ortônimo:

escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. (PESSOA, 1988, p. 150)

Alberto Caeiro é descrito como de estatura média, frágil, de pouca instrução, órfão de pai e mãe, com poucos rendimentos. Pessoa ainda revela as circunstâncias do aparecimento de Caeiro. Teria ele nascido em 1889 e falecido em 1915, vivido quase toda sua vida no campo. Por isso, Caeiro é um poeta simples, que busca apenas olhar para as coisas sem pensar, num estilo discursivo e sem descrições pictóricas. Nesse sentido, é o oposto a busca do mistério de Fernando Pessoa ortônimo. Prova dessa íntima dependência é a escrita de “Chuva oblíqua”, que, segundo a mesma carta, é uma reação de Pessoa ortônimo à criação heteronímia de Alberto Caeiro e de seu “O guardador de rebanhos”:

E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro. (Ibidem, p. 150)

A escolha do termo “reação” para designar a escrita de “Chuva Oblíqua”, de Pessoa, após o aparecimento de Caeiro é relevante, primeiro porque sugere um Caeiro provocador, um poeta cuja obra poética – sua ação neste “drama em gente” – é estimulante a ponto de forçar reações; segundo, sugere a obra ortônima – a reação de Pessoa à ação inicial de Caeiro – caracterizada como de oposição à obra do mestre (enquanto “O guardador de rebanhos” demonstra a objetividade do olhar de Caeiro para a realidade, “Chuva Oblíqua” vai na direção oposta, interseccionando realidade e sonho para explorar subjetivamente as sensações). Além disso, demonstra a estreita relação da heteronímia com o problema da identidade, afinal Pessoa é vários outros simultaneamente e ele mesmo é o “medium” por meio do qual os heterônimos se revelam.

A relação de dependência se expande aos demais heterônimos desde sua origem. Na mesma carta a Monteiro, em que relata o nascimento de Caeiro, Pessoa revela que, aparecido o mestre, era preciso de discípulos, e tratou de elaborar Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Pessoa relata a origem dos discípulos indicando também uma oposição marcadamente forte

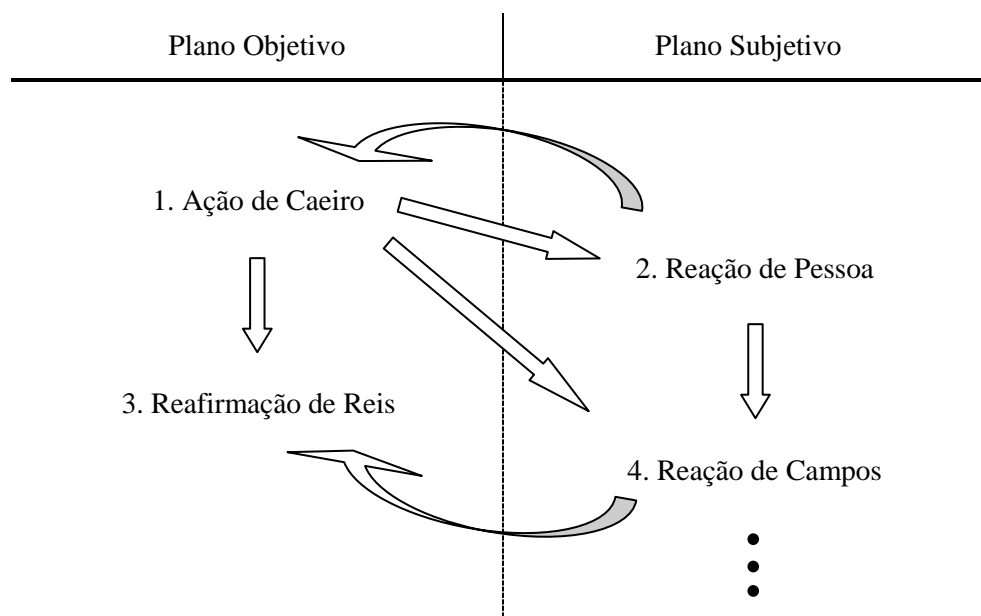
entre eles, mais perceptível do que a oposição sugerida entre Caeiro e o poeta ortônimo. Assim diz:

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem. (PESSOA, 1988, p. 150-151)

Inicialmente, Pessoa parece querer novamente indicar que todo esse processo criativo se trata, em verdade, de algo derivado de suas características psicológicas. Ao escolher palavras como “descobrir” e “surgiu-me”, parece querer indicar que os heterônimos são fruto de inspiração ou de doença – como já indicado em outras notas sobre a criação heteronímia; além disso, salienta ainda que o descobrimento é instintivo e subconsciente. Porém, ao indicar a característica de Caeiro que serve de base para a elaboração de Reis, dá a entender que se trata de um processo puramente intelectual. Aliás, Reis, concebido médico, monarquista e, após a instauração da república em Portugal, residente no Brasil, é um latinista e helenista e segue o mestre de maneira ortodoxa – sua ação no drama é, portanto, uma reafirmação da objetividade presente na obra de Caeiro. Já Álvaro de Campos nasce para fazer oposição ao surgimento de Reis. Sua ação no drama é também de reação à objetividade: Campos é engenheiro, de educação vulgar, de andar curvado e amante da modernidade, ao contrário de Reis e de sua formação clássica. A oposição entre ambos é ainda ressaltada com o passar do tempo através da discussão estética travada entre eles por meio de cartas e notas³⁷. A figura abaixo ilustra essa rede de relações.

³⁷ Pessoa se propunha a publicar a discussão estética entre Reis e Campos, mas, como a obra poética de cada um, esses textos não foram publicados e somaram-se aos demais na arca.

Figura 1: Estrutura inicial do “Drama em gente”



Fonte: O autor (2016).

As ações das personalidades podem ser divididas em dois planos, objetivo e subjetivo. A ação inicial de Caieiro (a escrita de “O guardador de rebanhos”) ocupa lugar no plano objetivo devido às características presentes em sua obra poética. Ao seu aparecimento, há uma reação no plano subjetivo de Pessoa ortônimo com a escrita de “Chuva Oblíqua”, obra marcadamente subjetiva. Da ação inicial de Caieiro, resulta o aparecimento de Ricardo Reis, que reafirma a objetividade em sua obra poética ao explorar o paganismo herdado. Conseqüentemente, há uma nova reação no plano subjetivo à ação de Reis, esta reação é a escrita de “Ode Triunfal”, de Álvaro de Campos, que, como discípulo de Caieiro, imita o mestre na exploração das sensações, mas o faz de forma subjetiva, como Pessoa ortônimo, usando inclusive a mesma técnica de composição dos poemas que compõem “Chuva Oblíqua”, a intersecção de planos. Por fim, é a obra poética de Campos que seguirá sendo escrita até o fim da vida do “medium” Pessoa. Dessa forma, sem o aparecimento da existência em Pessoa de Alberto Caieiro, não haveria a escrita de “Chuva Oblíqua”, nem mesmo o aparecimento de Reis; assim como o não surgimento de Reis e dos poemas interseccionistas implicaria a não existência de Pessoa como Álvaro de Campos, tal a dependência que os heterônimos têm entre si e em relação ao poeta ortônimo.

O problema da identidade é a chave para a leitura do drama em gente, pois o drama representa a integração³⁸ entre as personalidades criadas por Pessoa. Por sua vez, o ato de

³⁸ No sentido atribuído por Winnicott (1982), exposto no capítulo primeiro.

integração significa a própria existência desses sujeitos, já que eles existem apenas dentro desse drama. A sequência temporal de ações representada na figura 1 ilustra o desdobramento dessa integração e assinala, conforme Winnicott (1982), as etapas do amadurecimento dos indivíduos. A primeira etapa desse amadurecimento é naturalmente a constituição de uma relação de unidade com uma personalidade cuidadora. Se, à primeira vista, essa ideia faz pensar que o poeta real por trás desse fenômeno assume esse papel, o próprio Pessoa nega essa hipótese quando afirma haver um distanciamento entre o poeta real e os heterônimos (“em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim”³⁹). A julgar pelas relações estabelecidas entre esses indivíduos todos, é Alberto Caeiro quem ocupa esse papel. Ele é o mestre. O drama em gente desenvolve-se a partir de sua obra poética, que é o objeto significante com o qual interagem Pessoa, Reis e Campos. O resultado dessa interação constitui o que se compreende como a personalidade de cada um. Por isso, Caeiro é descrito por seu criador como o mestre, e os demais como discípulos, incluindo Pessoa ortônimo – “aparecera em mim o meu Mestre”, revelara –, já que estabelece o ponto de partida para o neopaganismo e para doutrina das sensações, das quais se ocupam Reis e Campos, respectivamente. Ele é a causa principal de Pessoa (ortônimo), Reis e Caeiro serem como são e, ao mesmo tempo, é a conexão entre todos eles. Nesse sentido, é crucial que a obra do heterônimo neopagão seja antes uma lição, na forma de uma proposta metodológica e doutrinária, de como se deve olhar o mundo, pois dessa forma sua obra poética tem força suficiente para provocar o amadurecimento pessoal dos demais integrantes desse drama até uma próxima etapa: a conquista de uma personalidade própria em relação à alteridade do mestre, alcançando, em consequência, o pleno desenvolvimento de suas qualidades artísticas.

A relação de Ricardo Reis para com o mestre é explorada pelo próprio poeta neoclássico no prefácio escrito à obra não publicada “Poemas inconjuntos”, de Caeiro. Para ele, o poeta guardador de rebanhos é “o homem que foi para mim, como virá a ser para mais que muitos, o revelador da Realidade” (PESSOA, 1966a, p. 329). É de notar que Reis o segue não pela teoria das sensações, mas pelo objetivismo com que observa a realidade. Na ode “Mestre, são plácidas”, que propunha ser o primeiro poema de seu Livro I (não publicado), presta-lhe uma homenagem de certa forma insidiosa, pois, ao mesmo tempo em que assume a influência que teve, nega-a para ser ele, de certa forma, também um mestre.

³⁹ PESSOA, 1988, p. 153.

Mestre, são plácidas
 Todas as horas
 Que nós perdemos.
 Se no perdê-las,
 Qual numa jarra,
 Nós pomos flores. (PESSOA, 2006b, p. 31)

A ode inicia com um chamamento, determinando um diálogo com o mestre, e segue com uma inversão da ordem direta da frase, de modo que o predicativo (plácidas), colocado antes do sujeito (Todas as horas), reforça os valores que o poeta almeja: a placidez, a tranquilidade e a calma, palavras expressas ao longo do poema. No entanto, para que se atinja essa tranquilidade é preciso aceitar a vida como inevitável, tornando as horas perdidas em viver um símbolo concreto da nobreza de sofrer estoicamente⁴⁰ a vida. Nesse perder de horas, em que o eu lírico sabe-se já vencido, distancia-se do mestre quando seu ideal estético se sobrepõe à realidade empírica ao escolher as flores como símbolo de beleza da vida e, ao mesmo tempo, de sua fugacidade; as coloca numa jarra para que durem, para que as horas, assim como a vida, tornem-se imóveis. Para equilibrar sua perda, pratica um ato estético, preenche as horas de coisas belas como flores. Eis o ensinamento de Reis: perder as horas com tranquilidade e deixar-se estar à margem da vida, aceitar o tempo e a mudança nobremente, mas deixar-se ficar imóvel perante o tempo.

O mestre é para Reis, concomitantemente, o revelador da realidade por meio da estética das sensações – ideia recuperada na sequência do poema, nos versos “E os olhos cheios / De natureza” – e a personificação de algo que deve ser superado. Resulta daí o tom de embate do poema: é preciso seguir o mestre e superá-lo. A problematização da identidade sucede na aproximação, numa tentativa de integração com Caeiro, e no distanciamento do mestre, compondo uma relação de alteridade, de contraste frente ao mestre.

A relação de Álvaro de Campos para com Caeiro é também explorada em um poema do primeiro, intitulado “Mestre, meu mestre querido”, no qual demonstra sua admiração e afeição pelo poeta doutrinador, já no primeiro verso. Na ficção do drama em gente, Caeiro morrera em 1918, com apenas 26 anos, e o texto do poeta engenheiro, datado de 1928, é escrito tendo isso em conta.

Mestre, meu mestre querido!
 Coração do meu corpo intelectual e inteiro!
 Vida da origem da minha inspiração!
 (PESSOA, 2007a, p. 172)

⁴⁰ Estoicismo: doutrina fundada por Zenão de Cício (335-264 a.C.), e desenvolvida por várias gerações de filósofos, que se caracteriza por uma ética em que a imperturbabilidade, a estirpação das paixões e a aceitação resignada do destino, são as marcas fundamentais do homem sábio, o único apto a experimentar a verdadeira felicidade (REALE & ANTISERI, 2003).

O poema revela um mestre despreocupado com a objetividade das coisas, interessando-se apenas pela verdade dos sentidos, em especial com o da visão. Por isso, o eu poético o caracteriza como uma “alma abstracta e visual até aos ossos” (PESSOA, 2007a, p. 172). Ser abstrato, nesse caso, não significa ser subjetivo, pois a subjetividade, para o próprio Caeiro, é a inteligência. O eu poético considera Caeiro acima da inteligência – “Flor acima do dilúvio da inteligência subjetiva...” (Ibidem, p. 172) –, numa condição de integrante da própria Natureza, sem a necessidade de compreender as coisas pela inteligência, apenas de vê-las.

No poema, Campos dá conta do que aprendeu com Caeiro, a “clareza da vista”, o acordar para a sensação, de maneira que o seu paganismo objetivo é, para ele, a segurança, o “Espírito humano da terra materna” (Ibidem, p. 172); e, ao mesmo tempo, dá conta do que lhe faltou para seguir e ser como o mestre. Assim, o eu poético, preso “Na angústia sensacionista de todos os dias sentidos, / Na mágoa quotidiana das matemáticas de ser” (Ibidem, p. 172), confessa não ter aprendido a serenidade. Como resultado disso, sente-se “como um mendigo deixado ao relento / Pela indiferença de toda a vila” (Ibidem, p. 173), perdido em seu subjetivismo.

Na busca sensacionista de “sentir tudo de todas as maneiras”, o eu poético revela a impossibilidade de ser como Caeiro: “Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu” (Ibidem, p. 172). Esse verso revela uma constante na obra do poeta engenheiro, a ideia de que para sentir é preciso ser. Da mesma forma que, na “Ode Triunfal”, o eu poético precisa ser uma máquina para sentir como uma máquina; revela-se aqui a necessidade de ter sido Caeiro para poder sentir-se como Caeiro. Ao contrário de Ricardo Reis, que assimila a noção de conhecimento sensível do mundo exterior proposta pelo poeta neopagão, Álvaro de Campos se desvia da proposta original e sofre na angústia sensacionista de todos os dias sentidos. A problematização da identidade sucede, nesse caso, da sua tentativa de ser o mestre para sentir como ele e da sua conseqüente desilusão ao não obter sucesso. Tem-se uma relação de alteridade, revelada na tentativa de aproximação extrema do discípulo para com o mestre e da percepção do real distanciamento entre eles, quando Campos é praticamente o oposto do poeta guardador de rebanhos.

A calma que tinhas, deste-ma e foi-me inquietação.
Libertaste-me, mas o destino humano é ser escravo.
Acordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir.
(PESSOA, 2007a, p. 174)

Essas relações de identidade e alteridade encontradas no drama em gente estão ancoradas nas reflexões de Pessoa sobre o drama, em especial no que tange ao fingimento e à despersonalização, e na definição da arte do sonho, descrita como uma abstração porque não gera ação, marcando a oposição entre pensamento e ação. Para chegar a essa abstração, é preciso intelectualizar as sensações, ou seja, é preciso coar tudo pelo crivo do pensamento. A arte, então, é feita única e exclusivamente pelo pensamento racional. Com isso, o fim da arte não pode ser outro que não o aumento da consciência da realidade. Para isso, é preciso que o poeta sinta por vários outros e apague a sua individualidade pensando como várias personalidades. Apenas a despersonalização, segundo Pessoa (1966a), seria capaz de eliminar do poeta a limitação imposta pela individualidade de perceber a realidade amplamente. Portanto, a execução concreta da sua concepção de arte é o processo heteronímico criado por ele, a partir da concepção do Poeta-Fingidor. Assim, finge sentir por vários outros, ou seja, seu “eu” se desdobra em diferentes “eus”, cada um com uma personalidade distinta do outro, de maneira que ele mesmo, Fernando Pessoa, possa “sentir tudo de todas as maneiras” e, com isso, como artista, fazer cumprir o que acredita ser o fim da arte.

A criação heteronímia abre espaço para a problematização da identidade, afinal, Pessoa é vários. Campos exemplifica isso ao revelar em sua obra poética um sujeito completamente fragmentado, a mesma fragmentação característica da obra pessoana, multifacetada a partir de sua heteronímia. Gonçalves (1995) afirma que não é possível pensar a obra de Pessoa sem pensar em suas múltiplas faces, pluralidade que remonta à heterogeneidade do sujeito na modernidade, um sujeito fragmentado que procura interpretar a si-mesmo a partir de sua história. Ao compor por meio da heteronímia um drama estático, cuja dramatização, conforme Gonçalves, ocorre no seio da abstração, a personagem será aquela que faz a ação de dizer, a qual, no caso dos heterônimos, é a própria criação poética. Caracteriza esse drama o fato de a intriga ser posta a serviço das personagens, e não o contrário, conforme modelo de Aristóteles. Com isso, a identidade passa a ser o problema central, pois, nessa dramatização fragmentada, cada personalidade existe e se revela em relação às outras que compõe o drama em gente. As identidades dos heterônimos estão intimamente entrelaçadas, sendo impossível dizer *quem* é Álvaro de Campos sem revelar sua relação com o mestre Caeiro, por exemplo. Ao escapar do princípio de ordem, da concordância-discordante, a identidade em Pessoa escapa à intriga e é posta à prova no drama em gente. O resultado é a fragmentação do “eu”, como revelado na poética de Álvaro de Campos.

3. EM BUSCA DO AUTOENCONTRO

Clarice Lispector é pioneira quando se trata de realizar verdadeiras revoluções estéticas no romance de introspecção brasileiro. Álvares (2009) destaca que, nos romances da autora, as considerações metalinguísticas e metapoéticas se fundem com as divagações introspectivas, principal material de suas obras, de forma que passam a fazer parte do enredo da mesma maneira que a introspecção. Essa intersecção reflete a concepção cultivada pela autora em relação ao fazer artístico, buscando uma estreita ligação entre vida e arte. Esse caráter reflexivo sobre a linguagem é explorado por Antonio Candido, que, ao escrever sobre o primeiro livro da então jovem escritora, ressalta sua preocupação com a linguagem.

Raramente é dado encontrar um escritor que, como Oswald de Andrade de *João Miramar*, ou o Mário de Andrade de *Macunaíma*, procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias. Por isso, tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector [...]. Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente (CANDICO, 1970, p. 126-127).

Mesmo assim, Sérgio Milliet (1947), após a leitura do terceiro romance de Clarice Lispector, afirma que a autora impõe uma mesma personalidade a heróis diferentes uns dos outros, e acaba por “homogeneizá-los, falseá-los, e finalmente dismantelar a composição toda” (p. 34). O crítico observa duas características que crescem na obra da autora: a individualização (em oposição à universalização aristotélica) dos sentimentos e a desconstrução da narrativa padrão (do romance realista). Estas características se tornariam evidentes nos romances da escritora brasileira, chegando ao ponto máximo na ficção *Água Viva*, de 1973.

A individualização dos sentimentos é vista com maus olhos por Milliet provavelmente por ser considerada uma característica que foge ao padrão aristotélico, o qual pressupõe que o escritor universalize o que é particular e pessoal. Nos romances de Lispector, observa-se o contrário do esperado pelo crítico, o geral é particularizado, o exterior torna-se interior. Portela (1960) argumenta que a individualização, bem como o uso de outros recursos

estilísticos como o discurso indireto livre e o monólogo interior, demonstra como a escritora busca atingir globalmente o mundo interior, criando o que o estudioso chamou de estilística das sensações. Massaud Moisés (1970), na esteira de Portela, completa que Lispector busca refletir o mundo na sua profundidade psicológica, para, desse modo, fazer cumprir o mais nobre destino da arte: ensinar a ver e a compreender o mundo e os sujeitos que nele habitam.

Salienta-se aqui a proximidade da individualização dos sentimentos encontrada nos romances de Lispector com o que propõe Pessoa ao escrever sobre a estética não-aristotélica, cujo objetivo é a subordinação de tudo a sensibilidade do autor. A escritura de Lispector, tendo a finalidade de propiciar autoconhecimento, conforme revela Moisés (1970), novamente aproxima-se do que propõe Pessoa na arte do sonho.

Para compor seus romances, a escritora toma de empréstimo processos de criação lírica, como a linguagem anímica, a violentação do sentido lógico da frase, entre outros. Isso decorre, em grande parte, de uma intensa problematização do eu pela linguagem. Pelo lirismo contido nos romances, eles alcançam características simbolistas, como a sutileza e a vagueza, como se lê no trecho “um frio inteligente, lúcido e seco percorria o jardim” (LISPECTOR, 2015a, p. 13), em que os adjetivos escolhidos sugerem um recurso sinestésico (no frio do jardim, funde-se uma qualidade da razão com a zona sensível da luz e do tato) capaz de exprimir o clima de alerta da paisagem, na leitura de Olga de Sá (1993). Esse recurso, definido como complexidade por Fernando Pessoa (como já descrito no capítulo anterior), pretende traduzir o contraditório do mundo externo. Como processo de escrita, é comumente entendido pela crítica brasileira como uma violência contra a lógica da linguagem; porém, esse processo é capaz de ampliar a significação das palavras utilizadas na construção frasal complexa. Essas inovações estéticas, como o uso de metáfora (entre outros recursos figurativos e estilísticos) para compor imagens, revelam o que há de moderno nos romances. Essas características, impregnadas na escritura de Lispector, apontam para a desrealização do romance moderno e sua conseqüente problematização da identidade por meio do drama da linguagem.

3.1 A DESREALIZAÇÃO DO ROMANCE E A IDENTIDADE PESSOAL

Os modos de representar a realidade evoluem, pois, segundo Lukács, “todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução

social” (S/D, p. 57). O romance realista, que era a expressão lógica da cultura que se firma no século XVIII, não é mais tão lógico assim na cultura do final do século XX. A prosa realista, segundo Ian Watt (s/d), surgira devido à originalidade de escritores que romperam com a tradição clássica centrada nos valores da aristocracia, sendo marcada historicamente pela ascensão da burguesia, de maneira que carrega uma filosofia burguesa, a qual acentua o indivíduo e os valores dessa classe. Da mesma forma, o romance realista caminhou com a evolução social. Os primeiros indícios dessa evolução são apresentados por Lukács em *Narrar ou descrever*, em que ele contrapõe o realismo tradicional de Balzac e Tolstói ao novo realismo de Zola e Flaubert. Para o crítico, o realismo tradicional segue o modelo épico, porque o homem quer ver a imagem clara da sua *praxis* social, e, assim, narra distinguindo e ordenando. Por outro lado, o novo realismo deixa de lado o modelo épico, pois não se importa mais com o que é representado, mas como é representado. Já no século XX, o romance, assim como a pintura, deixa de ser mimético, pois, segundo Rosenfeld (1973), recusa a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica. O romance moderno, portanto, nega o realismo.

Rosenfeld (1973), em seu conhecido ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, parte de três hipóteses para pensar sobre as características modernas do romance: 1) a suposição de que há um *Zeitgeist* em cada fase da história e esse espírito unificador mantém em contato todas as manifestações culturais; 2) a importância que se deve atribuir ao fenômeno de “desrealização”⁴¹ na pintura do século XX; e 3) a manifestação dessas alterações verificadas na pintura também no romance. A modificação mais perceptível no romance moderno é, para Rosenfeld, a eliminação da sucessão temporal, equivalente à eliminação do espaço (ou ilusão do espaço) na pintura moderna. Em decorrência disso, espaço e tempo, formas relativas na nossa consciência, passam a ser tratadas como relativas e subjetivas também no romance moderno, pois antes eram tratadas como absolutas pelo romance realista. A arte moderna, negando o vínculo com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum, concretiza-se no romance moderno, quando Proust, Joyce, Gide, Faulkner, entre outros, começam “a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro” (1973, p. 80).

Uma arte abstrata é capaz de dar expressão a um estado psíquico, pois nela se vislumbram principalmente valores estéticos. Na arte literária, é no romance de introspecção que a abstração encontra refúgio, justamente por possibilitar a expressão de estados de alma dos homens, e não apenas os fatos nos quais estão envolvidos. Esses fatos, aliás, ficam em

⁴¹ Caracteriza-se pela recusa da função de reproduzir ou copiar a realidade empírica.

segundo plano, dando protagonismo ao fluxo de consciência, revelado comumente pelo uso do monólogo interior. Rosenfeld (1973) afirma que, com isso, desaparece o intermediário, o narrador que apresenta a personagem como uma terceira pessoa no tempo passado. No monólogo interior, a consciência da personagem manifesta-se na sua atualidade imediata, no tempo presente, como “um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance” (ROSENFELD, 1973, p. 84). Rosenfeld ainda afirma que a substituição do intermediário pela presença direta do fluxo de consciência abala a causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional. Enfocando a vida psíquica, focaliza-se apenas uma parcela da realidade, eliminando a distância entre narrador e o que é narrado. Com essa aproximação,

perde-se a noção da personalidade total e do seu ‘caráter’ que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em seqüência causal, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. (ROSENFELD, 1973, p. 85)

Por isso, também se desfaz a personagem típica do romance convencional. Para Rosenfeld (1973), a personalidade individual desfaz-se e torna-se abstrata para que as configurações arquetípicas do ser humano sejam mais bem reveladas. Essas configurações são intemporais como o “tempo mítico”, no qual passado, presente e futuro se identificam. Essa “desrealização” (enquanto abstração) do romance moderno é entendida pelo crítico como uma evidente tentativa de superar a dimensão da realidade sensível para chegar à essência absoluta, uma tentativa de redefinir a situação do indivíduo e sua precária posição no mundo moderno.

As personagens, assim como os seres humanos reais, encontram-se integradas numa rede de valores culturais, religiosos, morais, políticos e sociais e tomam determinadas atitudes em face desses valores. O conhecimento que se tem da personagem é uma história de vida, uma vida narrada, ou seja, sabe-se quem ele é porque se sabe o que ele fez (“quem é Ana Terra? Ana Terra é quem se sacrificou para salvar o filho e a cunhada”). Apenas na narrativa podem-se perceber as motivações mais íntimas, os conflitos e crises mais escondidos e seu desenvolvimento, porque a vida empírica geralmente não apresenta esses momentos de plena concretização individual de um modo nítido e coerente. Por isso mesmo, Ricoeur (1991) defende que apenas por meio da história narrada (da vida narrada) é que se pode responder a pergunta *quem?* A personagem, ao mesmo tempo em que vive os fatos organizados em enredo no romance (concordância), tem sua vida alterada por eles (discordância), o que, conseqüentemente, ocasiona a necessidade de novas ações por parte dela, que, quando

concretizadas (fatos), compõem o enredo. Com a dissolução da cronologia no romance moderno, e a conseqüente perda da ordem lógica da oração e da coerência da estrutura que o narrador tradicional imprimia à seqüência dos acontecimentos, perde-se a unidade temporal como elemento de mesmidade e a sucessão temporal como elemento de ipseidade da identidade narrativa. A identidade narrativa da personagem, antes constituída no plano da intriga, caracterizada pela concordância e pela discordância, desaparece no romance moderno, correspondendo à ruptura da configuração narrativa tradicional. Por conta disso, a intriga é posta a serviço da personagem, de modo que a narrativa assume uma configuração nova, em que a busca de identidade, enquanto momento de interpretação do si, só possível na própria narrativa, ocupa lugar na escrita do texto, tornando-se um problema central. A partir disso, é perceptível, no romance moderno, o comprometimento com o ser sob linguagem, com a linguagem enquanto meio de existência do ser.

O romance moderno, ao reconsiderar as categorias tradicionais, busca sua própria reinvenção por meio da linguagem, abandonando a preocupação de imitar a realidade e passando a exigir um leitor participativo do próprio processo de criação empenhado no texto. Expoente dessa nova vertente, Clarice Lispector não apresenta ao leitor uma visão organizada do mundo; ao contrário, reflete sobre a existência e sobre a criação literária. Como escritora intimista, seu foco de interesse é o mundo subjetivo, de emoções e de sensações, em que o conhecimento do mundo é dado às personagens de uma maneira sensorial. Conforme Assis Brasil (1969, p. 23), ela “concebe seus trabalhos de dentro para fora”, isto é, a partir da percepção da realidade por meio de uma personagem. Com grande interesse na consciência das personagens, as situações criadas provocam constantes reflexões sobre a criação literária – “só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar” (LISPECTOR, 1980, p. 16) –, constituindo-se como texto metaficcional, que inclui em si mesmo comentários sobre sua própria identidade narrativa e linguística. Elaborado a partir dessas reflexões, o estilo de escrita de Lispector parece, à primeira leitura, puro improvisado; porém, cada palavra é pensada, calculada, como a própria escritora admite quando afirma reescrever inúmeras vezes um mesmo texto, num trabalho longo e exaustivo.

A ficção *Água Viva*, assim como os demais romances de Lispector, é um exemplo dessa narrativa moderna, tendo em vista a apresentação de características de ruptura do romance tradicional, num processo de desrealização. A representação da realidade em seus textos é construída focando apenas uma parte do todo, mas busca ser totalizadora, na medida em que apresenta a realidade como relativa, subvertendo o espaço, o tempo e a causalidade.

Com isso, a personagem é apresentada não como indivíduo íntegro e passa a ser apresentada aos pedaços.

A identidade, então, passa a ser o principal elemento dos romances da escritora, conforme defende Schwarz (1965). Desprovido de complicações novelescas, o romance lispectoriano tem o enredo e o tempo cumprindo apenas a função de criar coerência entre momentos essenciais. Por esse motivo, Benedito Nunes (1966) afirma que as personagens de Lispector são de difícil caracterização, faltam-lhes os elementos situacionais definidos do espaço, tempo e ambiente. Segundo o crítico,

Em cada um deles é a existência, como fonte substancial de todos os conflitos interpessoais que se apresenta, infiltrando-se no cotidiano, produzindo a retração da personalidade social e que, desgastando a crosta protetora de sentimentos e atitudes criados pelo hábito e pela cultura, transcende os nexos objetivos, social ou historicamente estabelecidos, para impor-se como força dominante, primitiva e caótica. (NUNES, 1966, p. 47)

Desde sua estreia como escritora, Lispector desenvolveu um estilo inconfundível, marcado por novos elementos temáticos (predomínio de uma atmosfera sugestiva ao invés de uma trama, interesse na existência subjetiva das personagens, predomínio de experiências psíquicas – sensações, emoções, impressões – despertadas pela realidade) e procedimentos narrativos típicos do romance de introspecção, como o uso constante do monólogo interior, representando o fluxo de consciência da protagonista, seus sentimentos e pensamentos, com uma desarticulação dos períodos e sentenças. Somadas essas características num discurso aparentemente desordenado, Lispector é capaz de expor a vida íntima das personagens, penetrando fundo nos seus sentimentos. Segundo Helena (1997, p. 40),

A escritora parte de uma ideia, de um sentimento tênue, ou de uma intensa fulguração do instante, para metamorfoseá-los numa rede obsessiva e incessante, desatando o nível das ações, quebrando a trama e dinamitando qualquer pretensão de enredo bem articulado, procedimento de que *Água Viva* pode ser tomada como um caso extremo.

Como não registra fatos, mas “narra impressões” (HELENA, 1997, p. 39), quebra-se o episódio concatenado, narrado pelo velho narrador objetivo e descritivo, em prol de uma atmosfera sugestiva, o que faz desvanecer a intriga e, por sua vez, a identidade narrativa, já que esta depende, segundo Ricoeur (1991), de um caráter que é dado pela identidade da personagem, constituída justamente por meio da intriga. Com isso, as personagens de Lispector “são mais pacientes do que agentes de uma experiência interior que não podem controlar” (NUNES, 1989, p. 104), pois estão sujeitas a uma série de estados mutáveis que as prendem num movimento imprescindível. Nessa experiência, a única constante é a impressão

viva da existência que lhes é comum. Por conta disso, a história se torna indiferente, já que tudo se passa no íntimo das personagens, que vivem uma trajetória metafísica, e cuja inquietação e profundidade reflexiva são características permanentes e, ao mesmo tempo, os vínculos da consciência de si. Deriva disso a individualização dos sentimentos (outrora criticada por Milliet).

Esse caráter inacabado da narrativa, ao qual se refere Nunes (1989), deflagra um intenso ritmo de procura do primeiro ao último romance de Lispector, caracterizado, segundo o crítico, pela errância das personagens centrais movidas por um profundo desejo de se exprimir e de se realizar. Para Nunes (1989, p. 152), “a errância corresponde, implícita ou explicitamente, a uma busca ética ou espiritual ao longo de uma trajetória, que se apoia na figura concreta de uma fuga, com que se alterna e se confunde”. O estado de errância, seja exterior – a viagem sem rumo certo de Joana em *Perto do coração selvagem*; a viagem de ida e volta entre o campo e a cidade de Virgínia em *O lustre*; a deslealdade de Lucrecia Neves a São Geraldo em *Cidade sitiada*; a peregrinação de Martim em *A maçã no escuro* – ou interior – como a introspecção de G.H. em *A paixão segundo G.H.* e a aprendizagem de Lori em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* –, é definido pela busca nessa trajetória, que se inicia por uma ruptura em determinada ordem de circunstâncias (as leis, o meio familiar, o convívio em sociedade) causada ora pelo intenso desejo de liberdade que possui a personagem central, ora por agentes desconhecidos da personagem. Esse estado de errância, de busca constante, termina apenas quando o sujeito que empreende a busca atinge o seu objetivo. Entretanto, de *Perto do coração selvagem* até *Água Viva*, nenhum romance abrigou o encerramento da busca, como se percebe em uma das frases finais desse último romance – “O que escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua” (LISPECTOR, 1980, p. 97).

Em *Água Viva*, o narrador se assume personagem e ocupa completamente o “centro privilegiado” da ficção, não restando espaços para outras personagens, já que todas as reflexões, situações e sensações envolvem apenas a protagonista. Da mesma forma, há um apagamento da própria figura do narrador tradicional, pois não há o que narrar, visto que a narrativa se dissolve em impressões, sonhos, divagações, enfim, em uma viagem pelo íntimo humano; e, ao mesmo tempo, há um apagamento da própria personagem, pois não há um papel a ser representado, nem mesmo a atribuição de um nome para ela. Por isso, essa personagem-narradora pode ser entendida como uma força protagônica. Para Jardim (2008), a ausência de um nome contribui para a despersonalização da personagem, mas não elimina as semelhanças com outras personagens do conjunto lispectoriano que a antecedem. A despersonalização abre caminho para a busca iniciada pela protagonista pelo autoencontro.

O que se vê nas personagens de Lispector é o próprio ato de existir e sua constante reflexão sobre a experiência de viver. Desde *Perto do coração selvagem*, é possível perceber uma íntima união entre a linguagem e a existência, na perspectiva da identidade pessoal. Nunes (1989) ainda afirma que a linguagem tematizada na obra da escritora brasileira envolve o próprio objetivo da narrativa, de modo que abrange o problema da existência como problema da expressão e da comunicação. Com isso, a linguagem é material e objeto da ficção. A literatura volta-se sobre si mesma, de modo que a ação narrada é a própria situação problemática das personagens em busca de si.

3.2 A PROBLEMATIZAÇÃO DA LINGUAGEM E O AUTOENCONTRO

A linguagem de Lispector não tende ao choque e ao protesto, como era comum nos primeiros anos do modernismo, nem busca retratar um tipo social ou mesmo um local, prática difundida entre os regionalistas da geração de 30. A linguagem nos seus romances busca ser a própria força da existência, já que é por meio dela que suas personagens se desdobram em permanente conflito.

A problematização da linguagem realizada por Lispector tem a mesma motivação dos princípios do Sensacionismo de Pessoa: converter uma sensação em um objeto texto. Ao tratar desse tema, Silva (2001) esclarece que, para a autora de *O lustre*, “é impossível comunicar um sentimento, seja ele de que natureza for, porque não existe definição precisa o suficiente para uma emoção particular” (p. 33). Sua solução é criar no texto as condições para que o leitor possa recriar a sensação por si mesmo. Dessa forma, o descompasso entre a sensação, o pensamento, o sentimento e a linguagem passa a ser tema do próprio texto, cuja linguagem “toma por objeto a própria questão da construção da linguagem” (SILVA, p. 41).

Para Nunes (1989), são as palavras que formam e deformam as personagens protagonistas de Lispector, revelando-as e ocultando-as, fazendo-as ser uma pessoa e, ao mesmo tempo, no decorrer de uma narrativa que não se preocupa com a intriga, privando-as de sua identidade. Com isso, os temas gerais sobre os quais giram os romances (existência e liberdade, bem e mal, conhecimento das coisas e seu cotidiano, Deus e a morte) podem ser reduzidos a um único problema, definido por Nunes como “o problema do ser e do dizer”, que abarca o autoconhecimento e a expressão em linguagem.

Nessa ótica, o autoencontro ocorrerá apenas por meio da palavra, pois ela essencializa o ser e o insere em seu tempo e lugar. Martins (2007) afirma que somente com o pleno domínio da palavra, o homem atinge sua consciência e resgata sua historicidade, porque é através da linguagem que ele se manifesta na existência e se concretiza no tempo. O homem só é sujeito quando a domina. É por isso que, segundo Martins, as personagens de Lispector se esforçam para conquistá-la enquanto percebem o mundo. A linguagem as revelará a si e à realidade exterior: “nesse processo de percepção inicia-se uma comunicação tácita entre elas e o universo. Contudo, somente após atingirem a consciência, concretizar-se-á a fala, e assim, a personagem terá ascensão ao ser” (MARTINS, 2007, p. 37). A percepção por meio dos sentidos sensoriais do corpo humano é o caminho para o pleno domínio da palavra (percorrido de maneira exemplar por Martim, em *A maçã no escuro*), que é, por sua vez, uma trajetória de errância em busca do autoencontro.

A linguagem é problematizada desde seu primeiro romance, embora ainda não possua a relevância que terá em textos posteriores. Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, segue o modelo de personagem que será encontrado em todos os romances de Lispector: vive para sofrer as angústias metafísicas provindas das limitações do estar no mundo (MARTINS, 2007). Esse sofrimento é legível no percurso dessa personagem, ou é abandonada (os pais morrem, os tios a encaminham para um colégio interno) ou abandona (deixa de procurar o professor, deixa de manter contato com Lídia). O coração selvagem é o ser fragmentado em sua errância, reflexo da crise existencial do homem moderno.

Lançado em 1944, o livro foi escrito quando Clarice Lispector contava com apenas 23 anos. A pouca idade da autora parece indicar ao leitor, assim como a leitura dos primeiros parágrafos do texto, tratar-se de um livro imaturo. O primeiro capítulo, “O Pai”, inicia com uma linguagem infantilizada, marcada pelo uso de onomatopeias, frases simples e curtas: “A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). No entanto, é visível evolução linguística do romance, que culmina num monólogo interior escrito em linguagem metafórica e excessivamente simbólica, desvanecendo essa impressão inicial.

Como a ação do romance está centrada na experiência interior de Joana, lembranças e impressões momentâneas sobre pequenas situações da vida da protagonista, perdidas no tempo, misturam-se em episódios que parecem sem enredo. O romance é a história de uma mulher que procura o seu ser autêntico, sua voz de mulher, por meio do contato com o outro, o pai, a tia, Lídia, Otávio, o homem. A voz narrativa acompanha a protagonista numa análise

de segmentos relacionados a episódios de sua vida: a orfandade, o pai absorvido em seu trabalho de escrita, a tia que lhe tem aversão, o mar e o êxtase que sua visão provoca, o furto de um livro, a paixão pelo professor, a puberdade, a estranheza ao olhar-se no espelho. Mesmo após adulta, Joana “continuava lentamente a viver o fio da infância” (LISPECTOR, 1998a, p.18). Essas vivências exprimem, segundo Nunes (1989), um conflito dramático, o dessa personagem interiormente dividida e em oposição aos outros. Sua sede de liberdade e de expressão se manifesta como uma angústia que a leva a um grande esforço de expressão artística. O ser fragmentado que empenha essa busca requer uma voz especial para ser apreendido. Isso é observado no trecho abaixo, quando a protagonista (assumindo o papel de narradora) questiona a voz narrativa quanto ao seu procedimento, ou melhor, quanto a sua incapacidade de narrar:

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto mas o que eu digo. (LISPECTOR, 1998a, p. 21)

O que se percebe nesse trecho é que a identidade da personagem está ligada não apenas às ações (que estão em segundo plano), mas à própria linguagem, pois a existência se dá no seu uso, no ato de dizer. Por isso, Martins (2007, p. 27) afirma que “os acontecimentos da vida de Joana só passarão a existir depois de narrados”. Joana não é capaz de resolver sozinha seu problema de expressão, não consegue sozinha juntar os fragmentos dispersos de sua essência; por isso, a voz narradora em terceira pessoa se faz necessária. Conforme Martins (2007), há uma comunhão entre a consciência narrante e narrada, expressa por meio da variação no foco narrativo, que se alterna entre a terceira pessoa e a primeira pessoa. A estudiosa ainda afirma que o narrador em terceira pessoa do início, retratando a infância de Joana, aguarda até que ela adquira autoexpressão. Com isso, a busca da personagem pelo autoencontro, nessa trajetória de errância, revela-se por meio de uma busca por autoexpressão: “Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim dentro de mim. Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer?” (LISPECTOR, 1998a, p.60). Martins também defende que a voz narrativa busca manter equilíbrio entre os “mergulhos metafísicos em busca de identidade” (voz narrativa em primeira pessoa) e uma “volta à superfície” (voz em terceira pessoa). É por isso que Joana vai assumindo a autonomia narrativa à medida que se conhece e domina a linguagem, até que, no último capítulo, sua voz e a voz narrativa se misturam em uma perfeita simbiose.

Nos momentos em que assume a voz narrativa, Joana reordena, a seu modo, sua história, constituindo-se sujeito narrador por contar sua história com sua voz, mas isso é também uma interpretação de si, e, por isso, um mecanismo para sua autodescoberta. Dessa maneira, o tempo torna-se elástico, é um tempo mítico, em que presente e passado misturam-se. “Joana é memória de si mesma” (MARTINS, 2007, p. 19), remonta os fatos vividos reinterpretando-os em busca de um autoencontro.

Essa reinterpretação só é possível por meio do processo da escrita, da criação literária. Talvez por isso a protagonista percorra um caminho em busca de autoexpressão, pois só assim seria capaz de, em algum momento, atingir o autoencontro. Curiosamente, a protagonista, quando menina, brinca de fazer poesia e atribui à criação literária a mesma facilidade implicada no ato de dizer qualquer coisa, como uma brincadeira (“como é que se faz uma poesia tão bonita? – Não é difícil, é só ir dizendo”⁴²), mas, quando adulta, percebe os desafios de querer expressar sentimentos, ideias e impressões em palavras.

A existência inacabada dessa personagem, motivo de sua trajetória de errância, do ritmo de busca do romance, se reflete no inacabamento da narrativa, que deixa para um futuro incerto a possibilidade de realização do autoencontro, o que configuraria o verdadeiro fim. *Perto do coração selvagem* é um romance inacabado, na medida em que a busca de Joana continua. No último capítulo, “A viagem”, fica suspensa a possibilidade da busca recomeçar no futuro porque o autoencontro ainda não foi alcançado.

E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo o movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nós que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer [...] (LISPECTOR, 1998a, p. 201).

Se em *Perto do coração selvagem* predomina uma errância interior, em *O lustre*, Lispector desenha uma trajetória de errância exterior. À parte essa diferença, esse romance segue o intenso ritmo de procura. A história continua em segundo plano, mas o narrador em terceira pessoa assume uma postura diferente. Segundo Martins (2007), a voz narrativa experimenta a si própria, pois de sua consciência “emana a luz que irá desanuviar a grande obscuridade que permeia a existência do indivíduo destituído do uso da palavra, bem como, irá elucidar a inconsciência de Virgínia” (MARTINS, 2007, p. 69). Já as personagens, que não fazem sua própria história (são pacientes e não agentes), ganham vida apenas na voz

⁴² LISPECTOR, 1998a, p. 14.

narrativa, dona da palavra. Entretanto, essa mesma voz em terceira pessoa soa, em alguns momentos, como uma camuflagem para a voz narrativa em primeira pessoa:

Ah, se eu tivesse tempo, só um pouco de tempo, parecia ela dizer-se com a cabeça inclinada e confusa. Aliás ela notara: quando abria bem os olhos nada via. Senão palavras, pensamentos feitos de palavras. Quando fitava de olhos escancarados a avó sentada perdia a noção da avó e nada via, nem mesmo uma velhinha. A verdade era tão rápida. Era preciso entrecerrar os olhos. Ocorria-lhe em raros e rápidos segundos de visão que sua comunicação com o mundo, aquela secreta atmosfera que ela cultivava ao redor de si como um escuro, era o seu último existir – depois dessa fronteira ela própria era silenciosa como uma coisa. (LISPECTOR, 2015a, p. 112)

O Lustre inicia expondo um fato exterior que marcará a vida da protagonista (e de seu irmão) e terá influência na sua trajetória de errância: Virgínia, ainda criança, e seu irmão Daniel veem um corpo boiando no rio. Essa revelação da morte, a que os jovens reagem em silêncio, persiste como recordação que remata uma dependência aferida entre irmãos, caracterizada por uma relação de domínio e de servidão. Após um período em que Daniel exerce força senhorial sobre Virgínia, dando-lhe ordens e impondo-lhes seus caprichos, os dois irmãos no denso mundo da velha casa de família que habitam (e da qual, pende do teto da sala o lustre que dá nome ao romance), a delação ao pai dos encontros da irmã mais velha com um desconhecido feita por Virgínia, a mando de Daniel, dá novo rumo a ela, que, em companhia do irmão, parte para a cidade grande. No entanto, após o seu casamento, ele volta ao lar paterno deixando a irmã sozinha na cidade.

A solidão de Virgínia ocupa lugar central no romance. A protagonista não possui nenhuma relação profunda durante sua vida, salvo a relação com o irmão, marcada pelo autoritarismo dele e sua correlativa submissão – “Daniel, no seu comando, crescia em força. Virgínia aprofundava-se perigosamente na sua natureza fraca e enlevada” (LISPECTOR, 2015a, p. 44). A desintegração da personagem se dá aos poucos. Virgínia não se envolve, vive em um total alheamento com o exterior: “Na verdade porém ela não sabia o que lhe sucedia e seu único modo de sabê-lo era vivendo-o” (Ibidem, p. 112-113). Na cidade, ela vive errante sem a companhia do irmão. Em sua trajetória, seus relacionamentos com outras pessoas são agressivos, a ponto da relação com o amante Vicente imitar sua relação com o irmão, em que ela e o amante se revezam nos papéis de senhor e de escravo (NUNES, 1989). E mesmo sua relação com Vicente provoca o aumento da sensação de solidão em Virgínia, como se lê no trecho a seguir.

Mas que Vicente e a cidade eram temporários como a chuva que não pode durar. Gostaria de dizê-lo a Vicente, seria bom que ele notasse que não a fizera feliz – ou fizera? – e então dissesse: mas Virgínia, meu bem, eu não quero isso... Ela lhe

responderia: mas eu me sinto tão feliz em sofrer por você... é o máximo que eu posso fazer por alguém... Ela sofrera por Daniel, só isso. (LISECTOR, 2015a, p. 74)

Nesse trecho, percebe-se a necessidade de Virgínia sofrer pelo outro para se relacionar com ele. Talvez a falta de relacionamentos profundos dela possa ser explicada por sua rejeição à dor, percebida quando da descrição do banheiro do apartamento em que vivia, o qual é retratado como um lugar atulhado de coisas inúteis das quais ela não conseguia se desfazer sem dor.

O frio e em seguida enxugar-se com a toalha nunca inteiramente seca do dia anterior no banheiro sujo onde se atulhava tudo o que não se podia mostrar na saleta – quanto mais vivia mais acumulava coisas inúteis das quais não poderia desfazer-se sem dor. (Ibidem, p. 84)

Desvencilhar-se das coisas inúteis, assim como relacionar-se profundamente com o outro, causava-lhe dor. Virgínia, ao fugir da dor, vagueia pela cidade sem conseguir avançar em sua busca, porque o caminho para o autoencontro é doloroso. Em sua errância, ela reorganiza os fatos de sua vida, mas falta-lhe algo que pudesse fundir as memórias num princípio de vida. Não tendo a mesma capacidade de racionalização de Joana, sua trajetória é como um destino cego: “vivía à beira das coisas” (Ibidem, p. 12). Por isso, sua busca é inconsciente e errática:

ao fechar os olhos, vendo em si mesma uma pequena sensação cerrada, alegríssima, firme, misteriosa e indefinida, Virgínia jamais saberia que se indagava se uma qualidade numa pessoa excluía a possibilidade de outras, se o que havia dentro do corpo era bastante vivo e estranho a ponto de ser também o seu contrário. Quanto a si própria ela não sabia sequer adivinhar o que podia e o que não podia, o que conseguiria apenas com um bater de pálpebras e o que jamais obteria, mesmo cedendo a vida. Mas a si própria concedia o privilégio de não exigir gestos e palavras para se manifestar. Sentia que embora sem um pensamento, um desejo ou uma lembrança, ela era imponderavelmente aquilo que ela era e que consistia Deus sabe em quê. (Ibidem, p. 15)

Virgínia é o ser destituído do uso da palavra. Faltava-lhe reconhecer que o caminho para o autoencontro se realiza pela linguagem. Sua vida, conforme Martins (2007), é um longo processo de uma gestação da voz narrativa, que só virá a luz no romance *A maçã no escuro*.

De que vivera então? reunia uns pobres fatos que não eram realmente desenterrados por ela própria mas pela palavra lembrada dos outros ou pela recordação de já ter conseguido recordar, reunia-os, organizava-os mas faltava-lhe um fluido que lhes fundisse as extremidades num mesmo princípio de vida. Os acontecimentos se alinhavam espaçados, sólidos, duros; enquanto o modo de viver era sempre imponderável. Um certo esforço faria voltar a memória, uma certa atitude que ela não chegava a encontrar como se não achasse uma boa posição para dormir numa

noite de insônia. Ah, se eu tivesse tempo, balançava ela a cabeça em censura e pena. Sabia que nunca chegaria a tê-lo. (LISPECTOR, 2015a, p. 113)

Por fim, o presente e o passado fundem-se no mesmo espaço, conduzindo o leitor do episódio em que Virgínia presencia a morte quando menina ao episódio de sua própria morte por atropelamento. Em sua trajetória, destaca-se a descrição de suas vivências exteriores (as tias velhas, a amizade frustrada com o zelador do prédio, a visita ao zoológico) que marcam sua autorreflexão, a qual se realiza na voz narrativa em terceira pessoa. Entretanto, o desejo de exprimir-se, de realizar-se, fica incompleto em decorrência de sua morte. Assim, também no segundo romance de Lispector, o autoencontro não é atingido, imprimindo novamente um caráter inacabado à narrativa.

Assim como em *O lustre*, em *A cidade sitiada* Lispector também desenha uma trajetória de errância exterior. O romance conta a história de Lucrecia Neves, habitante de São Geraldo, e sua estreita relação com a cidade. Depois de namorar Felipe e Perseu, a protagonista casa-se com o próspero comerciante Mateus Correia e deixa seu povoado rumo à grande cidade. Após alguns anos, retorna e reencontra a cidade transformada. A vida da personagem se desenrola paralelamente à urbanização do povoado. Essa correspondência entre mulher e cidade é indicada desde o início do texto.

Estava no seu [de Lucrecia] pequeno destino insubstituível passar pela grandeza de espírito como por um perigo, e depois decair na riqueza de uma idade de ouro e de escuridão, e depois perder-se de vista – foi o que sucedeu com S. Geraldo (LISPECTOR, 2015b, p. 17)

Para Martins (2007), o que viabiliza esse paralelismo é o fato de que “tudo o que Lucrecia Neves podia conhecer de si mesma estava fora dela: ela via” (LISPECTOR, 2015b, p. 51). Dessa forma, a personagem busca ver a cidade para compor uma ideia do espaço e do tempo em que está inserida, como quem sabe que a cidade compõe o si mesmo (enquanto contexto no qual o “eu” se insere). Assim, a trajetória de errância de Lucrecia começa pela cidade como se ela fosse uma extensão de si.

No meio de sua ignorância sentia apenas que precisava começar pelas primeiras coisas de S. Geraldo – pela sala de visitas – refazendo assim toda a cidade. Plantara mesmo a primeira estaca de seu reino olhando: uma cadeira. Ao redor porém continuara o vazio. (Ibidem, p. 51)

Ao mesmo tempo em que Lucrecia se desindividualiza, a cidade parece assumir existência como um ser: “Apenas começou a andar sozinha e já se arrependia porque era isso mesmo que S. Geraldo queria. Andava contida, mecânica, tentando mesmo certa ironia”

(LISPECTOR, 2015b, p. 10). A mulher em busca de identidade busca evoluir para alcançar a condição de ser, utilizando métodos similares aos empregados no desenvolvimento do povoado, que “ia imperceptivelmente se reconstruindo” (Ibidem, p. 77).

Mas ela se sentia um pouco à mercê do homem que lhe assistira sua decadência antes de seu renascimento. Orgulhosa, não queria testemunhas do modo como procurara transformar-se e de como lançara mãos dos mesmos sujos andaimes que S. Geraldo utilizava antes de aparecer com um edifício ou um sistema mais moderno de esgotos. (Ibidem, p. 104)

Lucrécia leva a vida buscando apreender o mundo através do olhar. Nela, o olhar substitui o pensamento (tal como propõe Alberto Caeiro) e torna-se o único meio de Lucrécia conferir sentido às coisas e a si mesma.

[...] tudo o que ela via era alguma coisa. Nela e num cavalo a impressão era a expressão. Na verdade, função bem tosca – ela indicava o nome íntimo das coisas, ela, os cavalos e alguns outros; e mais tarde as coisas seriam olhadas por esse nome. A realidade precisava da mocinha para ter uma forma. “O que se vê” – era a sua única vida interior, e o que se via tornou-se a sua vaga história. [...]

Nesse momento propício em que as pessoas viviam, cada vez que se visse – novas extensões emergiam, e mais um sentido se criaria: era esta a pouco usável vida íntima de Lucrécia Neves. E isso era S. Geraldo, cuja História futura, como na lembrança de uma cidade sepultada, seria apenas a história do que se tivesse visto. (Ibidem, p. 17)

E não havia outro modo de conhecer o subúrbio; S. Geraldo era explorável apenas pelo olhar. Também Lucrécia Neves espiava a cidade que de dentro era invisível e que a distância tornava de novo um sonho: ela debruçava-se sem nenhuma individualidade, procurando apenas olhar diretamente as coisas. (p. 18)

Entretanto, seu olhar não é nítido como um girassol, não alcança a verdade. Lucrécia tenciona substituir a linguagem pelo olhar – “Há tanto tempo precisava se sentir como os outros a veriam de saia e chapéu quadriculados, a cintura bem nos quadris e uma flor na cintura: assim vestida ela olharia o subúrbio e este se transformaria” (LISPECTOR, 2015b, p. 33) –, mas seu olhar não lhe possibilita transcendência, não permite um movimento de mudança interior, apenas físico, visto que acompanha o desenvolvimento de São Geraldo. Mesmo assim, na satisfação de Lucrécia em olhar e cuidar de seu próprio retrato, Álvares (2009) constata que, como as demais personagens lispectorianas, ela realiza uma busca. Nessa errância exterior (em que o retrato simboliza sua transformação em objeto, conforme Álvares), a personagem vive um processo de desindividualização por meio dos objetos. Nesse caminho para o nada, confirma-se a não existência a que está destinado o indivíduo que não alcança a linguagem (ÁLVARES, 2009). Com o fracasso de Lucrécia em sua tentativa de transcendência, a voz narrativa denuncia a condição de miserabilidade do ser que não domina a linguagem, como já havia feito em *O lustre*.

Será em *A maçã no escuro* que a trajetória de errância da personagem se refletirá com mais força na problematização da linguagem. Martins (2007) chama atenção para o fato do protagonista de *A maçã no escuro* ter recebido o mesmo prenome de Heidegger, autor de *O ser e o tempo*, e demonstra que a saga de um e de outro é a mesma: a linguagem e a onticidade. A personagem de Lispector faz-se à medida que se descobre, redescobre a linguagem e trabalha a palavra. Em decorrência disso, a própria estrutura desse romance, composto de três partes, reflete o processo existencial pelo qual passa Martim. Na primeira parte, “Como se faz um homem”, a narrativa trata da constituição de sua identidade. No início de sua trajetória de errância e aprendizagem, o protagonista está em fuga porque acredita ter cometido um crime, que não é revelado até o final do romance, quando se descobre que ele pensava ter assassinado sua esposa, o que não ocorreu. Para Nunes (1989), o crime se transforma num ato de ruptura com a sociedade, e sua fuga (das consequências de seu crime e de seu próprio passado) num movimento de evasão interior. Martim resolve se alojar no silêncio para, a partir dali, reconstituir-se como indivíduo, de maneira que a evasão física entrelaça-se à evasão psicológica.

Martim percebeu o silêncio e dentro do silêncio a sua própria presença. Agora, através de uma incompreensão muito familiar, o homem começou enfim a ser indistintamente ele mesmo. Então as coisas passaram a se reorganizar a partir dele próprio (LISPECTOR, 1970, p. 13-14).

Sua reconstituição como indivíduo torna-se necessária, pois Martim não mais está integrado aos outros, e essa não integração é a origem do problema da identidade (WINNICOTT, 2001). Esse processo pode ser considerado como um renascimento. Quando renasce, ele faz um percurso similar ao de um recém-nascido, que, desprovido de pensamento lógico, apela aos sentidos, mantendo contato íntimo com a natureza como se a descobrisse (a visão do campo, o toque no pássaro, o cheiro das plantas), utiliza formas rudimentares de linguagem (grunhidos, gestos), e evolui à medida que passa a ter um maior domínio da palavra. Sua recriação do mundo por meio dos sentidos, tal qual uma criança, é necessária para que possa reconstruir uma capacidade de evocar o mundo por meio da palavra em seu impulso criativo, que será vislumbrado na sua tentativa de criar com a linguagem. Nesse caminho de renascimento, é crucial sua mudança de ambiente, pois se fosse renascer no lugar em que vivia, utilizaria a mesma linguagem comum; entretanto, ao mudar de ambiente (anda pelo campo até chegar a uma fazenda), Martim tem insumos linguísticos diferentes, possibilitando a constituição de uma nova linguagem sua e, conseqüentemente, reconstituindo-se como indivíduo.

Seu primeiro movimento, portanto, é de esvaziamento (ÁLVARES, 2009), é de experiencição de um caminho sensorial, pois essa reorganização precisa partir dos seus sentidos, do estado bruto que é a perda da individualidade – e de toda humanidade – que possuía. Martim parte do não-ser. Para tanto, seu primeiro desafio é livrar-se da linguagem comum (e do mundo sustentado por ela):

Quando o homem enfim ergueu os olhos, o passarinho perturbado o esperava como se só tivesse lutado porque pretendia ceder. Martim estendeu a mão ferida e pegou-o com uma firmeza sem esforço. Dessa vez a ave agitou menos e, reconheceu o antigo abrigo, acomodou-se para adormecer. Com o leve peso a carregar, o homem continuou sua marcha entre as pedras.

– Não sei falar, disse então para o passarinho, evitando olhá-lo por uma certa delicadeza de pudor.

Só depois pareceu entender o que dissera e então olhou face a face o sol. Perdi a linguagem dos outros, repetiu então bem devagar como se as palavras fossem mais obscuras do que eram, e de algum modo muito lisonjeiras. Estava serenamente orgulhoso, com os olhos claros e satisfeitos. (LISPECTOR, 1970, p. 25)

Livre da linguagem comum, o protagonista se exprime de forma não lógica, não utiliza ideias nem palavras, mas o faz de maneira gestual, apelando para imagens, para o fantástico (SÁ, 1993). Por isso, Álvares (2009) afirma que Martim redescobre e reaviva, após o silêncio, o primeiro estágio da comunicação humana, baseada na sensibilidade bruta. Sua tentativa é de substituir o pensamento pelo corpo, pelo instinto.

E porque aquele homem parecia não querer nunca mais usar o pensamento nem para combater outro pensamento – foi fisicamente que de súbito se rebelou em cólera, agora que enfim aprendera o caminho da cólera. Seus músculos se comprimiram selvagememente contra a imunda consciência que se abrira ao redor da unha. Ilógico, lutava primitivamente com o corpo [...] Quem sabe se “querer” seria de agora em diante a sua única forma de pensar. (LISPECTOR, 1970, p. 37 e 39)

Na segunda parte, “O nascimento de um herói”, a narrativa trata da descoberta da linguagem. Nesse momento, já está ligado afetivamente a Vitória e Ermelinda; Martim é capaz de sacrifícios, se faz herói, destinado que está a desempenhar uma missão entre os homens. É nesse momento também que ele experimenta a necessidade de se comunicar, de reconstruir o mundo dentro de si e reconstruir-se pela palavra. Apenas o pleno uso da linguagem faz o ser, pois, segundo Heidegger (2000), o ser só é na e pela linguagem. Para atingir seu objetivo, o último obstáculo é a palavra escrita, o processo de escritura. Primeiro, sente o desejo estético:

O caminho era duro e bonito; a tentação era a beleza.

E com isso se quer dizer que nesse ínterim alguma coisa acontecera.

Uma coisa insidiosa começara a roer a viga mestra. E era algo com o qual Martim não contara. É que ele começava a amar o que via.

Livre, pela primeira vez livre, que fez Martim? Fez o que pessoas presas fazem: amava o vento áspero, amava o seu trabalho. [...] Era assim que ele amava e se perdia. E o pior é que amava sem ter uma razão concreta. Apenas porque uma pessoa que nascia, amava? e sem saber para quê. (LISPECTOR, 1970, p. 112)

Depois, passa a amar tudo o que via, a humanidade, a natureza, e se propõe a reconstruir para os outros. Nesse momento, sente falta da palavra, a palavra que é objeto estético.

Ah! disse ele sem amor e angústia e ferocidade e piedade e admiração e tristeza, e tudo isso era a sua alegria. Mas por que não lhe bastou então? Por que não lhe bastaria apenas exclamar? Porque acontece que ele queria a palavra. (Ibidem, p. 128)

Na terceira parte, “A maçã no escuro”, trata da tentativa da escritura, da real elaboração da palavra. Com a chegada dos policiais, em que a sanção devolve o suposto criminoso ao convívio dos outros, Martim retorna à linguagem comum (e a todo o mundo sustentado por ela) e percebe que em seu esforço para construir-se apenas percorrera um “círculo fatal perfeito – até encontrar-se de novo, como agora se encontrava, no mesmo ponto de partida que era o próprio ponto final” (LISPECTOR, 1970, p. 171). O diálogo com o pai denuncia o fracasso de seu projeto narrativo, seu retorno à linguagem e ao lugar-comum, e, conforme Álvares (2009), o faz por meio do deboche para com os achados linguísticos que a obra propõe através do itinerário de Martim.

– Mas você sabe que a pessoa pode encalhar numa palavra e perder anos de vida? E que esperança pode se tornar palavra, dogma e encalhe e sem-vergonhice? Você está pronto para saber que olhadas de perto as coisas não têm forma, e que olhadas de longe as coisas não são vistas? e que para cada coisa só há um instante? e que não é fácil viver apenas de lembrança de um instante?
 – Esse instante...
 – Cale a boca. Você sabe qual é o músculo da vida? [...]
 – Não sei, respondeu sem convicção, mas porque sabia que esta é a resposta que se deve dar. (LISPECTOR, 1970, p. 255-256)

Álvares (2009) faz uma leitura de *A maçã no escuro* como um romance que conta a história da autora com (e contra) a linguagem. Seu principal argumento é de que o romance trata da formação pela forma, pelo significante, ou seja, é através da busca por uma linguagem que ocorre a tentativa de construção de uma identidade genuína tanto do protagonista Martim quanto da própria narrativa. Tendo em vista que a voz narrativa precisa da palavra para se realizar, sua existência também só se cumpre por meio da palavra. Ao mesmo tempo em que a voz narrativa faz a história das personagens, a recriação da linguagem realizada por ela torna-se realidade, sendo ao mesmo tempo material de criação literária e realização poética em si.

A voz narrativa onisciente vem em auxílio à personagem para analisar suas sensações primitivas. Isso justifica a alternância da narrativa em primeira e em terceira pessoas nas obras *Perto do coração selvagem*, *A maçã no escuro* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, quando o narrador acompanha a maturação da voz narrativa da personagem, culminando com a narração em primeira pessoa ou com os monólogos interiores. Já em *O lustre* e *A cidade sitiada*, o narrador domina totalmente o centro privilegiado da narrativa (NUNES, 1989) porque as personagens, em sua trajetória de errância, não encontram o caminho para o domínio da linguagem, permanecendo sem capacidade de assumir a voz narrativa. As personagens só encontrarão o caminho para o autoencontro por meio da maturação da voz narrativa.

É em *A paixão segundo G. H.* que a personagem lispectoriana finalmente alcança um estado de maturidade da voz narrativa e assume o lugar do narrador. A protagonista, uma artista plástica de classe social alta identificada apenas pelas iniciais G. H., vive, a partir de um fato que desestabiliza o seu cotidiano, uma viagem introspectiva. Ao esmagar uma barata na porta do guarda-roupa do quarto da empregada – que na ausência desta se dispusera a arrumar –, agindo instintivamente num misto de medo e ódio, ela defronta-se com o inseto antes de lhe dar o golpe fatal. Esse confronto com a barata marca um ponto de ruptura do sistema em que a personagem vive e, conseqüentemente, o início de uma experiência de autoconhecimento. Ao olhar a barata que também a olha, sente um misto de repulsa e atração, e o espasmo de uma náusea dá lugar ao êxtase selvagem que se inicia e a absorve numa experiência quase alucinatória em que se vê sendo vista.

Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era uma vida me olhando. Como posso chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama – era lama e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade. (LISPECTOR, 2009, p. 59)

O livro inicia com a repetição do sintagma “estou procurando”, anunciando desde logo ao leitor que se trata de uma busca angustiante que está em andamento. A busca de G. H. é a experiência de expressar por meio de palavras o que lhe acontecera, algo que beira o inenarrável: “Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi” (Ibidem, p. 9). Essa metamorfose afeta a própria noção de “quem sou” da personagem.

É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha e o que eu tinha era *eu* – só tenho o que eu sou e agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta com os seus planetas e baratas. (LISPECTOR, 2009, p. 66)

Sua experiência negativa é um processo de transformação interior, caracterizado por um momento de ruptura – “perco tudo o que eu tinha e o que eu tinha era *eu*” – e um momento de retorno – “e agora o que sou? Sou”. Essa metamorfose que ela própria relata é, segundo Nunes (1989), concomitante à transformação da narrativa. A primeira, explica o crítico, dá-se com a perda da identidade pessoal de G. H., como uma experiência mística; a segunda, caracteriza-se pelo silêncio que a busca do inexpressivo impõe, se dá com a perda da identidade da narrativa. Nunes afirma ainda que ambas se produzem como um esvaziamento: da alma desapossada do eu e da narrativa desapossada de seu objeto. A narração, que acompanha a perda do eu, é o ato desse mesmo eu, que consegue reconquistar-se apenas pelo ato de dizer, pela narração. O drama da linguagem, presente em *A paixão segundo G. H.* é a narrativa como um espaço agônico do sujeito e do sentido, um espaço onde o sujeito se perde e se reencontra para novamente perder-se, juntamente com o sentido daquilo que narra, em um processo circular, cujo fim é sempre um retorno ao início.

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. [...] Por medo?
E porque não tenho uma palavra a dizer.
Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. [...]
Quero saber o que mais, ao perder, eu ganhei. Por enquanto não sei: só ao me reviver é que vou viver.
Mas como me reviver? Se não tenho uma palavra natural a dizer. Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu?
Vou criar o que me aconteceu. (LISPECTOR, 2009, p. 18-19)

Se a trajetória de errância das personagens nos romances anteriores de Lispector era representada, muitas vezes, pelo deslocamento físico – Joana se desloca por diferentes moradias (a casa do pai, da tia, o orfanato, sua casa com Otávio, a casa do homem); Virgínia se desloca entre o sítio familiar e a cidade; Lucrecia parte de São Geraldo para depois retornar e voltar a partir; Martim foge da cidade em direção ao campo –, em *A paixão segundo G. H.* essa errância se dá na própria construção da narrativa. G. H. não percorre diferentes lugares como Virgínia ou Martim, sua busca é inteiramente intelectual. A personagem possui o domínio completo da linguagem, se auto-determina e reconhece sua própria indefinição.

Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo [...] como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização? (Ibidem, p. 11)

A personagem-narradora aparece como sujeito de sua história, logo, dona de sua linguagem, pois, em essência, a palavra não é a exteriorização de um organismo nem a expressão de um ser vivo, mas o advento do próprio ser que clareia e se esconde (BRASIL, 1969). Dessa forma, quando a voz narrativa questiona a maneira de começar e de estruturar a sua narrativa, a constrói como tal. A personagem se define, então, por meio da individualidade de sua voz narrativa, conforme Martins (2007), e indefine-se como ser que se busca. Para Martins, é o modo de G. H. questionar a realidade que a conduz ao encontro de si mesma e propicia o desenvolvimento experimental do processo de construção da voz narrativa. Ela cria a linguagem que dá origem à narrativa. Voltada para o seu próprio funcionamento, o relato define-se como sendo um texto metaficcional, conforme definição de Linda Hutcheon (1980, p. 1): “is a fiction about fiction - that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”⁴³.

Se a falta de domínio da linguagem é uma das características das personagens de romances anteriores de Lispector, tipificando indivíduos incompletos, é perceptível a constante busca pela palavra, pela autoexpressão. À medida que as personagens adquirem consciência e domínio da linguagem – situação testada em *Perto do coração selvagem* e *A maçã no escuro*, e alcançada em *A paixão segundo G. H.* – o seu “eu” aparece. Pronto para atuar, a personagem-narradora desse romance resgata sua própria memória e a ressignifica, adquirindo e consolidando sua consciência. Assim, por meio do uso da linguagem enquanto construção narrativa, ele organiza sua existência, sua história de vida, e assume o risco de viver para que possa transcender.

A aflição de G. H. é revelar-se a si própria para, adquirindo consciência, expressar-se a si e ao mundo. Para tanto, Martins (2007, p. 119) analisa que é necessário “o eterno retorno, recomeçar sempre, recriar o ato vivido, projetar-se e retroceder-se no tempo em busca do mais íntimo de si mesmo e da voz narradora que se amplia em direção às infinitas possibilidades humanas”. Nesse movimento circular, é a busca, sua trajetória de errância proporcionada pelo fato de a barata existir, que faz com que a linguagem gere a narrativa.

Eu não quero mais o movimento completado que na verdade nunca se completa [...] Também eu me queimo nesta descoberta: a de que existe uma moral em que a beleza é de uma grande superficialidade medrosa. Agora aquilo que me apela e me chama, é o neutro. Não tenho palavras para exprimir, e falo então em neutro. Tenho apenas esse êxtase que também não é mais o que chamávamos de êxtase, pois é culminância. Mas esse êxtase sem culminância exprime o neutro de que falo. (LISPECTOR, 2009, p. 159-160-161)

⁴³ “é a ficção sobre a ficção, isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística.” Tradução livre.

A maldição de G. H. é a paixão pela linguagem, porque precisa dominá-la, já que somente por meio dela poderá alcançar o autoencontro. Para isso, junta os estilhaços do passado para verbalizá-los, uma vez que somente narrados passam a ter sentido. Assim, à medida que cria e trabalha a linguagem, dá sentido à sua realidade. Ao mesmo tempo, enquanto procura, seu “eu” é contado e recriado na narrativa.

- Lembrei-me de mim mesma andando pelas ruas ao saber que faria o aborto, doutor, eu que de filho só conhecia e só conheceria que ia fazer um aborto. Mas eu pelo menos estava conhecendo a gravidez. Pelas ruas sentia dentro de mim o filho que ainda não se mexia, enquanto parava olhando nas vitrinas os manequins de cera sorridentes. E quando entrara no restaurante e comera, os poros de um filho devoravam como uma boca de peixe à espera. Quando eu caminhava, quando eu caminhava, eu o carregava (...) eu estava cheia de neuro planctum e abria a boca sufocada e quieta, eu bem disse ao senhor: “o que mais me incomoda, doutor, é que estou respirando mal”. O planctum me dava a minha cor, o Rio Tapajós é verde porque seu planctum é verde.

Quando chegara a noite eu ficara resolvendo sobre o aborto resolvido, deitada na cama com os meus milhares de olhos facetados espiando o escuro, com os lábios enegrecidos de respirar, sem pensar, sem pensar, resolvendo, resolvendo: naquelas noites toda eu aos poucos enegrecia de meu próprio planctum assim como a matéria barata da barata amarelecia, e meu gradual enegrecimento marcava o tempo passando. E tudo isso seria amor pelo filho?

Se era, então amor é muito mais que amor, amor é antes do amor ainda: amor é planctum lutando, e a grande neutralidade viva lutando. Assim como a vida na barata presa pela cintura. (LISPECTOR, 2009, p. 90-91)

Martins (2007) justifica a necessidade de G. H. (e, por extensão, de todas as personagens romanescas de Lispector) querer dominar a linguagem afirmando que o homem vive apenas por meio da palavra. É preciso absorver a palavra para encontrar a si mesmo ao narrar sua história com a própria voz. O que ocorre no texto é uma escritura que reflete a si própria. Dessa forma, para G. H., a trajetória é o si mesmo, é o indivíduo no decorrer de sua história, enquanto vive, conta e constrói sua história. A linguagem, por sua vez, é “o poder de construir”, como afirma no trecho abaixo.

E é inútil procurar encurtar o caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despesoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crúcis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória própria de minha condição.

A desistência é uma revelação. (LISPECTOR, 2009, p. 176)

Embora G. H. reconheça a linguagem como poder de construir sua identidade narrativa, opta pela desistência da linguagem como saída, por entender que essa desistência é uma escolha, a “mais sagrada de uma vida”. O autoencontro, enquanto momento de total

consciência de si, não é atingido por ela, tendo em vista que desiste do único meio de alcançá-lo: a linguagem.

O valor transcendental da linguagem será tematizado novamente em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. O romance é a narrativa da trajetória percorrida por Lóri até encontrar o caminho para o autoencontro. A princípio, a personagem, assim como Virgínia e Lucrecia, não possui conhecimento do valor transcendental da linguagem, e, com a ajuda de Ulisses, professor de filosofia, inicia sua trajetória de individuação. Após o reconhecimento de sua individualidade, a protagonista vive o confronto com Ulisses, que lhe ensina a se relacionar com o outro, em uma espera que se estende até o fim da narrativa, que se conclui com a união dos dois em uma relação sexual de entrega.

A trama do romance é organizada em torno da busca ôntica e do sentido da existência empregada por Lóri. Dessa forma, a vida só passa a ter significado para a personagem após o alcance do autoencontro, momento de consciência de si mesmo. O grau de consciência, por sua vez, determina, conforme Martins (2007), a extensão e intensidade da realidade exterior. Logo, a procura pelo autoencontro é realizada para conferir sentido à existência. Em vista disso, encontrar o caminho para o autoencontro é o principal objetivo da protagonista, alcançado no fim da narrativa, quando aprende o uso da escrita para expressar sua auto-descoberta (Ibidem). Essa aprendizagem da expressão de si pela escrita percorre a narrativa desde o início. Já nas primeiras páginas, encontram-se questionamentos e reflexões sobre o problema da significação da linguagem, constantes na trajetória da personagem.

[...] faz de conta que ela não ficava de braços caídos de perplexidade quando os fios de ouro que fiava se embaraçavam e ela não sabia desfazer o fino fio frio [...] (LISPECTOR, 1998b, p. 14)

mas nada se passara dizível em palavras escritas ou faladas, era bom aquele sistema que Ulisses inventara: o que não soubesse ou não pudesse dizer, escreveria e lhe daria o papel mudamente – mas dessa vez não havia sequer o que contar. (p. 15)

Escrever aliciou-a. Estava de olheiras pela noite não dormida, cansada, mas por um instante – ah como Ulisses gostaria de saber – feliz. Porque, se não expressara o inexpressível silêncio, falara como um macaco que grunhe e faz gestos incongruentes, transmitindo não se sabe o quê. Lóri era. O quê? Mas ela era. (p. 39)

Sob as orientações filosóficas de Ulisses, ela usa a palavra, pronuncia seu destino, descobre suas possibilidades de ser e aprende a viver o caminho para o autoencontro. A descoberta de si só se dá através da escrita.

– Não. Eu me calei a vida toda. Mas está bem falarei menos. O que quero saber é se a seus olhos sou a infeliz heroína que se despe. Estou nua de corpo e alma, mas quero a escuridão que me agasalha e me cobre, não, não acenda a luz. [...]

Sou hoje outra mulher. E um minuto de segurança de teu amor renderá comigo semanas, sou outra mulher. E mesmo quero ficar mais ocupada: o ensino está me apaixonando, quero vestir, e ensinar, e amar meus alunos, e prepará-los para um modo como eu nunca fui preparada. (LISPECTOR, 1998b, p. 152)

[...] mas sei que meu caminho chegou ao fim: quer dizer cheguei à porta de um começo. (p. 155)

O fim do romance é o início de uma nova busca, é o eterno retorno, um movimento circular já identificado em romances anteriores de Lispector. Na trajetória de Lóri, é enfatizado o amadurecimento de sua linguagem escrita. Ela come a maçã no escuro que é a palavra e, assim, passa a questionar constantemente a existência, passa a sofrer no paraíso, conforme a personagem Ulisses. Essa luta contínua pelo domínio da palavra e pela conquista da individualidade da voz narrativa é uma constante na obra romanesca de Lispector, pois, conforme Martins (2007), a linguagem permite ao homem permanecer no tempo e instaurar sua historicidade ao buscar sua essência.

Em *Água Viva*, o ritmo de procura alcança seu grau mais elevado, tendo uma personagem-narradora que se apresenta, desde o início do texto, como alguém que quer se encontrar e o diz claramente: “quero captar o meu *ê*” (LISPECTOR, 1980, p. 10). A busca não se dá no exterior da protagonista ou em seu interior, mas na própria palavra enquanto prática da linguagem. Por isso, ela entra na escrita, um mundo de cipós, sílabas, cores e palavras, no qual ela buscará o autoencontro. Nessa busca, é preciso se arriscar, alcançar os próprios limites, viver em estado de errância, porque tudo é permitido. A explicação é a própria personagem-narradora quem dá, quando diz “isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim” (Ibidem, p. 20-21). Essa arte, ou melhor, esse artifício, é a própria linguagem. Assim, o itinerário da personagem é também uma via por entre palavras (NUNES, 1989).

Nesse texto, um “eu” escreve a um “tu” indeterminado explorando suas descobertas interiores e deixando de lado os acontecimentos externos. A personagem-narradora sugere, já no primeiro parágrafo do livro, que vivenciou uma separação (entende-se, amorosa), como pode ser evidenciado no trecho “Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor da separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais” (LISPECTOR, 1980, p. 9). Esse latente desejo de liberdade é uma novidade e a desestabiliza, pois é um estado novo, curioso, ainda não compreendido. Esse fato, ponto inicial de sua trajetória de errância, é a ruptura que dá início a sua busca pelo autoencontro. A partir disso, “age movida por uma postura extremamente fragmentária” (HELENA, 1997, p.

40), que se desdobra numa crise da representação narrativa radical. O autoencontro almejado só é possível através da escrita, como evidenciado na frase “Escrevo-te porque não me entendo” (LISPECTOR, 1980, p. 28); dessa forma, a cena essencial do texto é a própria escritura do texto. Esse processo é uma tentativa de se entender, de encontrar a si mesma, e isso é compreendido pela personagem-narradora. Se a linguagem é que possibilita a procura, é ela também que possibilita a reconstrução do eu. Quando ela diz “Estou me fazendo.” (Ibidem, p. 41), o verbo fazer, no gerúndio, indica que isso é um processo que está ocorrendo enquanto ela escreve. Esse ato é, para a personagem-narradora, a própria tentativa de reorganização de si mesma.

O ato de escrever como processo de criação de um objeto artístico é problematizado em *Água Viva*. A epígrafe de Michel Seuphor⁴⁴, que abre o livro, traduz a intenção de Lispector, que não quer realizar uma arte figurativa, mas um texto literário livre da dependência da narrativa de uma trama – assim como Seuphor almeja uma pintura livre da dependência da figura –, uma arte não mimética, a qual não ilustre coisa alguma. A personagem-narradora do texto se apresenta como uma pintora e anuncia sua vontade de escrever como um pintor, de escrever como se pinta. A enunciação alternante torna-se, então, ambígua, pois ora se escreve, ora se pinta. No entanto, essa ambiguidade não representa falta de clareza ou de definição no texto, mas sim pluralidade e versatilidade, que ampliam os significados do texto. Sua intenção é não representar o mundo enquanto narra (porque não há o que narrar), mas destacar o próprio gesto de escrever em si.

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. [...] Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras. (LISPECTOR, 1980, p. 10)

Não pinto idéias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta. (p. 12)

A aproximação com a pintura possibilita que o texto assuma características dessa arte, em especial, da pintura moderna, como a negação do realismo. Enquanto esta pode subverter a perspectiva e a representação do indivíduo e do mundo através das cores, aquele subverte a

⁴⁴ “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência”. (SEUPHOR, apud LISPECTOR, 1980, p. 07)

representação do indivíduo e do mundo nos moldes realistas, mas o faz através da linguagem. O resultado é um texto livre da dependência da história. A proposta da personagem-narradora é compor o texto como quem pinta. Para isso, a palavra é esvaziada de sentido até que surja uma imagem⁴⁵, que, juntamente com outras imagens, formam um conjunto de significações. A personagem-narradora deixa inúmeras pistas de que seu propósito não é escrever uma história – “isto não é uma história porque não conheço história assim” (LISPECTOR, 1980, p. 74) –, mas, como esclarece Beserra (2008, p. 24), seu propósito é “criar uma similaridade por meio do pensamento, aproximando-o ao sentido da música e da pintura pelas imagens fugidias, instantâneas, entretanto possíveis de serem flagradas sensorialmente”. Ela quer experimentar sensações e, para isso, cria imagens nas quais as palavras estão vazias de significados, pois assim encaminha a linguagem para o universo da sensação. A ideia de uma linguagem em que nada signifique, que nada represente a não ser a própria matéria da qual é feita é que norteará, segundo Mastroberti (2009), o esforço de Lispector em eliminar o que se assemelhe à história, à personagem, ou a qualquer figura representativa que não seja o fluxo do pensamento.

Dessa forma, *Água Viva* compõe como um livro de instantes em que cada página pode ser isolada como um quadro, fato que se deve à organização da estrutura da obra. Trevisan (1987) entende que essa estrutura resulta em uma sequência cujas partes componentes (imagens) são organizadas em torno de um tema e se apresentam de formas diversas (como um “tema atemático”, que dá a impressão de que o texto é fragmentado e/ou desestruturado), mas se engajam num todo sucessivo, de tal forma que uma imagem leva a outra e cada uma participa da outra. Este tema é como uma linha que atravessa todo o livro e mantém presa a si as mais diferentes imagens. Os conceitos de início e fim se confundem, pois cada uma das imagens contém, de certa maneira, a obra inteira e a revela de uma determinada perspectiva, “como as figuras sucessivas num caleidoscópio” (LISPECTOR, 1980, p. 14). Assim, tem-se um todo coeso e semanticamente indissolúvel:

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo, Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se canais e mares. (Ibidem, p. 27)

⁴⁵ A imagem a que me refiro aqui é definida e descrita por Paz (1982, p. 119) como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem o poema”. Portanto, metáforas, jogos de palavras, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, comparações, são as imagens do texto. Paz afirma ainda que cada imagem possui muitos significados por vezes contrários ou desiguais, mas os abrange e os harmoniza. Apesar de as imagens terem uma pluralidade de significados, o sentido delas não é um querer dizer alguma coisa, pois o sentido é a própria imagem, isto é, não se pode dizer com outras palavras. “A imagem explica-se a si mesma.” (PAZ, 1982, p. 133)

Na busca pelo autoencontro, a personagem-narradora procura recriar uma outra realidade, o sonho, pois percebe que através da realidade concreta isso não é possível. É neste sonho, realidade formada de sensações, que ela interpretará a si mesma para chegar mais próximo do seu autoencontro, como revelado na passagem “O real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade” (LISPECTOR, 1980, p. 76). Essa vida verdadeira, da qual tem uma pequena consciência, é alcançada no sonho, onde não há realidade:

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade então outra realidade sonhadora e sonâmbula me cria. E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando em folhas, eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. (Ibidem, p. 22)

“Antes de organizar, tenho que me desorganizar internamente” (Ibidem, p. 69). É com esse intuito que ela radicaliza o poder significativo da linguagem e se faz morrer e renascer na sua busca pelo autoencontro, como a fênix mitológica, que queimava até a morte e depois ressurgia das cinzas. A personagem-narradora vive esse ciclo através da palavra, e explica sua atitude afirmando que a cada fim e a cada nascimento são novas descobertas e isso implica riscos; por isso, é necessário sucumbir e reviver inúmeras vezes para se reorganizar diversas vezes a fim de alcançar o autoencontro. Então morre – “Que febre: conseguirei um dia parar de viver? ai de mim que tanto morro” (Ibidem, p. 22) – e renasce na sua escritura – “Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas” (Ibidem, p. 24) –, para depois repetir esse ciclo – “Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito” (Ibidem, p. 46). Na sua escritura, a morte não representa o fim da vida do corpo, mas o término do estado em que se encontra. É preciso realizar esse percurso muitas vezes porque o desaparecimento desse estado de consciência é gradual. Esse movimento é caracterizado por uma angústia intensa, como sugerem os trechos “estremeço em respiração arfante” e “estou mal”, ditos no encontro com a morte.

Vou embora – diz a morte sem acrescentar que me leva consigo. E estremeço em respiração arfante por ter que acompanhá-la. Eu sou a morte. É neste meu ser mesmo que se dá a morte – como te explicar? é uma morte sensual. Como morrindo por entre o capim alto na luz esverdeada das hastes: sou Diana a Caçadora de ouro e só encontro ossadas. Vivo de uma cama subjacente de sentimentos: estou mal e mal viva. (LISPECTOR, 1980, p. 25-26)

Em oposição à morte angustiante e, ao mesmo tempo, sensual, segue-se um rito de passagem, em que a escrita é o limiar de entrada para o “útero do mundo”, por meio do qual a personagem-narradora nascerá.

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. (LISPECTOR, 1980, p. 15)

O nascimento é a tentativa de chegar ao esvaziamento, a um novo estado de consciência, a um “eu” sem máscaras. Se a morte a deixa nas trevas e lhe causa angústia e medo, o nascimento é a chegada da luz, da liberdade e da vontade de viver. Renascer é a esperança de alcançar o autoencontro, por isso, é necessário completar esse ciclo constituir novas composições. No trecho abaixo, percebe-se o percurso transcorrido até o nascimento.

Minha vida vai ser longuíssima porque cada instante é. A impressão é que estou por nascer e não consigo.
 Sou um coração batendo no mundo.
 Você que me lê que me ajude a nascer.
 Espere: está ficando escuro. Mais.
 Mais escuro.
 O instante é de um escuro total.
 Continua.
 Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere – pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva.
 [...]
 Agora as trevas vão se dissipando.
 Nasci.
 Pausa.
 Maravilhoso escândalo: nasço. (Ibidem, p. 37)

A intensa procura de uma essência, de sua identidade, seja por meio da morte e do (re)nascimento sensual, seja por meio do sonho, uma realidade inventada, seja procurando viver tudo isso ao mesmo tempo e de todas as maneiras, acaba por gerar o efeito contrário do desejado, pois só faz aumentar o vazio de si mesma, tornando-se, como afirma Helena (1994), cada vez mais um desfazer da completude do “eu”. O próprio narrador dissemina-se na narrativa fragmentada para não se extinguir (MARTINS, 2007). Nesse perder-se, está a justificativa do ato de escrever: é preciso encontrar os fragmentos dispersos. O autoencontro almejado é alcançado ao fim do texto: trata-se da aceitação de sua condição fragmentária.

E eis que depois de uma tarde de “quem sou eu” e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero – eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar. (LISPECTOR, 1980, p. 97)

Tanto em *A paixão segundo G. H.* quanto em *Água Viva*, a voz que narra é do sujeito que se fragmenta. À medida que conta a sua fragmentação, e se fragmenta ainda mais enquanto narra, o sentido da narrativa vai desvanecendo. Dessa forma, é impossível narrar

sem questionar a forma da narrativa. Entretanto, é somente dessa forma que o eu é capaz de reconquistar-se. O texto é o espaço onde o sujeito erra, onde se busca, onde se perde e se reencontra inúmeras vezes (como o processo de morte e renascimento repetido inúmeras vezes em *Água Viva*) para se perder de novo.

4. A PROBLEMATIZAÇÃO DA IDENTIDADE

Dentro do drama em gente pessoano, Álvaro de Campos é, sem dúvida, o heterônimo pessoano que melhor explora a busca do “eu”, tanto que seus últimos poemas estão longe de quaisquer excessos dionisiacos, subsistindo neles apenas a tendência para o autoconhecimento. Aliás, é a partir dessa procura por si mesmo que surge o lema sensacionista, “sentir tudo de todas as maneiras”. Já na obra romanesca de Clarice Lispector, é na ficção *Água Viva* que a busca do “eu” é mais explícita. Desde o primeiro romance da autora, o ritmo de procura aponta para um ser cindido, muito próximo do apontado por Paz (1972) como característico da lírica: um ser em “perpétuo desgarramento, sempre separado de si, sempre em busca de si” (p. 122). A procura por si mesmo se faz presente através de um ser fragmentado, que almeja conhecer-se. Enquanto a personagem-narradora de *Água Viva* admite “sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos” (LISPECTOR, 1980, p. 74), o eu poético do poema “Passagem das horas”, de Álvaro de Campos, expressa claramente seu desejo de conhecer-se, admitindo querer iniciar a busca de seu autoencontro:

Quero partir e encontrar-me,
Quero voltar a saber de mim,
Como quem volta ao lar, como quem torna a ser recebido...
(PESSOA, 2007a, p. 147)

Essa correspondência torna-se ainda mais harmônica quando se vê que tanto o sujeito poético do poema de Campos quanto a personagem-narradora do romance lispectoriano reconhecem-se fragmentados. No poema, lê-se “Sou mais variado que uma multidão de acaso / Sou mais diverso que o universo espontâneo” (PESSOA, 2007a, p. 147) e, no romance, lê-se “divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos” (LISPECTOR, 1980, p. 10). E novamente as palavras do eu poético de Campos, “Todas as épocas me pertencem um momento” (PESSOA, 2007a, 147), encontram eco no texto de Lispector, como mostra a passagem “Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro” (LISPECTOR, 1980, p. 22).

A partir dessas relações intertextuais, observa-se que a identidade do homem moderno, fragmentado e em constante mudança, é uma constante nas obras de Pessoa e de Lispector. Cabe agora explorar como a identidade é problematizada nesses textos e como a intriga no drama em gente pessoano e na ficção romanesca lispectoriana é relativizada em prol de uma experiência de “verdade”, que busca aproximação com o real, com a fragmentação observada na modernidade e no homem.

4.1 A IDENTIDADE COMO IPSEIDADE E A INTRIGA

Enquanto Aristóteles (2003) defende que a mimese só pode se referir à ação humana, Pessoa propõe, na voz do heterônimo Álvaro de Campos, no artigo intitulado “Apontamentos para uma arte não-aristotélica”, uma ruptura com o modelo do filósofo grego. Sua proposta é a de que a arte particularize o que é geral e universal, por isso afirma que “o humano que se deve pessoalizar, o ‘exterior’ que se deve tornar ‘interior’” (PESSOA, 1988, p. 172). O poeta português admite que outros modelos de produção literária são possíveis e defende que o sujeito precisa “se tornar um foco emissor abstrato sensível que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu” (PESSOA, 1980, p. 251). Nesse raciocínio, o objetivo da arte deixa de ser a beleza da representação das ações humanas, conforme o modelo aristotélico, para ser a força da expressão das sensações. Essa nova estética das sensações é denominada pelo próprio Pessoa de Sensacionismo. A concepção do drama estático *O marinheiro* é a realização, ainda imperfeita, dessa estética não aristotélica, que é aperfeiçoada e plenamente concretizada no drama em gente. A criação heteronímia possibilita ao poeta português construir um drama em que não é realizada a representação de ações, esta é substituída pela expressão de sensações, com a finalidade de que o outro (o interlocutor, nesse caso, o leitor) também sinta. O objeto da mimese é deslocado da ação para a sensação do homem, que ocupará a totalidade do drama.

Diante disso, o sujeito dramático apresenta-se vagando sem destino, errante em busca de sentir tudo de todas as maneiras. Essa errância expõe um ser fragmentado, a procura de si próprio, como o homem moderno. Entretanto, é preciso frisar que a fala de cada sujeito do drama em gente é realizada como expressão lírica, constituída pelo mundo subjetivo do poeta, que exprime a si mesmo e seu estado de alma. Nesse sentido, Pessoa inaugura uma concepção moderna de sujeito poético, capaz de despersonalizar e, com isso, abrir-se para a alteridade do

mundo, das palavras e dos seres (COLLOT, 2013). O poema “Tabacaria”, atribuído a Álvaro de Campos, é significativo quanto a essa representação do sujeito. Nele, o eu poético inicia com a afirmação “não sou nada” (PESSOA, 2007a, p. 160), ficando evidente que este “eu” não é capaz de responder à questão “quem é você?” de modo satisfatório. Segundo Ricoeur (1991), quando um sujeito diz que não é nada, na verdade, é um si privado da segurança da identidade-idem. Ao caracterizar-se dessa forma, o eu poético deixa transparecer a impossibilidade de exercer sua ação e, desta maneira, de visar a uma vida boa, o que implica seu sofrimento, porque não está plenamente integrado aos seus iguais – “do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é / (E se soubessem quem é, o que saberiam?)” (PESSOA, 2007a, p. 160). Tolhido em seu agir, ao sujeito resta apenas o uso da palavra para expressar sua concepção da realidade circundante e de si, o que pode ser observado no trecho abaixo:

Janelas do meu quarto [...]
 Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
 Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
 Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
 Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
 Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
 Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.
 (PESSOA, 2007a, p. 160)

Nesse pequeno trecho do poema, o eu poético descreve e analisa o mundo ao seu redor para lhe dar sentido. A partir disso, emprega um ritmo de busca por conhecimento de si. A escrita passa a ser a própria procura, e o ato de escrever, uma clara tentativa de interpretação de si. Justamente esse processo de interpretação é que torna possível a manifestação de um ser autêntico, mesmo que desprovido do suporte da identidade-idem. Assim, o sujeito que diz “não sou nada” busca realizar, por meio do ato de escrever, uma interpretação de si, de maneira que possa tentar responder a questão “quem é você?” e atribuir as devidas responsabilidades ao quem.

Falhei em tudo.
 Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.
 A aprendizagem que me deram,
 Desci dela pela janela das traseiras da casa,
 Fui até ao campo com grandes propósitos.
 Mas lá encontrei só ervas e árvores,
 E quando havia gente era igual à outra.
 (Ibidem, p. 161)

No trecho acima, o eu poético assume a postura de intérprete de sua vida, procurando compreender quais foram suas falhas. Na continuação do poema, busca identificar aquilo que

o caracteriza, por meio de uma comparação de si com o outro, neste caso, uma menina que come chocolates. A diferença entre as formas de comer chocolates é o que permite ao eu poético atribuir a si uma característica. Enquanto a menina apenas os come, não sendo descrita com qualquer adjunto adnominal que a qualifique ou adjunto adverbial que indique as circunstâncias de sua ação concreta de comer, o eu lírico pensa, e é este pensar que o qualifica.

(Come chocolates, pequena;
Come chocolates!
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequena suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folhas de estanho,
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)
(PESSOA, 2007a, p. 162-163)

Na interpretação do eu poético, o seu pensar é o motivo de sua derrota na vida. O que seria uma derrota na vida? Winnicott (2001) afirma que é a não integração com os outros que faz com que o sujeito sinta-se perdido e fracassado. É preciso lembrar que Campos é discípulo de Alberto Caeiro, que, por sua vez, repudia o pensamento e valoriza as sensações. Logo, para estar integrado na coterie liderada pelo mestre é preciso abolir o pensamento racional de sua poesia (quicá da vida). Sua insatisfação é não conseguir deixar de pensar como ensinou seu mestre, e isso o impede de executar ações que o integrem aos outros seres no drama em gente.

Igualmente, a obra romanesca de Lispector apresenta sujeitos que não sabem responder à questão “quem é você?”, como é o caso de Lóri, de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. A personagem afirma, durante um monólogo interior, que não sabe quem é: “não encontro uma resposta quando me pergunto quem sou eu. Um pouco de mim eu sei: sou aquela que tem a própria vida e também a tua, eu bebo a tua vida. Mas isso não responde quem sou eu” (LISPECTOR, 1998b, p. 129). Embora identifique que possuir um corpo vivo é condição primária para sua existência e, conseqüentemente, para sua identidade, reconhece que esse elemento sozinho não é capaz de oferecer a resposta que procura. A identificação do corpo, seu nome, seu endereço, não compõem a totalidade da identidade idem; faltam as ações, que, na narrativa, a personagem não realiza. A mesmidade, enquanto caráter, não é uma série de expressões identificadoras (nomes, adjetivos, etc.) ou uma sequência cronológica de eventos, mas ações que pertencem à trama de um conjunto de outras ações que se entrelaçam na intriga. A falta de ação, portanto, reflete a ausência de identidade idem. Dessa forma, privada de sua mesmidade, percebe sua vida vazia, cansativa, como afirma a voz

narrativa: “Lóri se cansava muito porque ela não parava de ser” (LISPECTOR, 1998b, p. 20); essa existência sofrida torna-se um fardo a ser carregado. Para escapar dessa condição, ela emprega uma busca por conhecimento de si, que é também uma busca por autoexpressão.

A busca da personagem só ocorre por influência do outro, do professor Ulisses. Da mesma forma que Caeiro é o mestre que ensina Álvaro de Campos a viver, também Ulisses é o mestre de Lóri e a guia pelos caminhos tortuosos da busca por uma compreensão maior de si mesma. Sua procura a leva a perceber que a escrita é o único meio capaz de fazê-la alcançar a manifestação de um ser autêntico, porque somente no momento da escrita aparecerá sua voz. É por meio do ato de escrever que ela realiza uma interpretação de si, de maneira que sua ação mais relevante é a própria escrita, que ocorre no fim do texto, quando descobre o poder da palavra.

Lispector também atinge um alto nível de abstração na ficção *Água Viva*, deixando de representar as ações para retratar o próprio homem, em um movimento que almeja ser uma experiência mais verdadeira, mais próxima da realidade. Dessa maneira, o universal é particularizado; a mimese da ação, que carrega o conhecimento do mundo acumulado pelos homens, dá lugar às sensações individuais. Sem ações realizadas pelo sujeito, que explicam os seus posicionamentos na ficção, ele está perdido. Por isso, a personagem-protagonista assume uma trajetória de errância, enquanto busca, pela palavra, seu lugar no mundo. A questão ipse está dissociada da resposta idem, ou seja, não é possível responder quem fez a ação, porque não há um histórico de ações de uma personagem na narrativa que permita definir seu caráter.

A resposta para a pergunta “quem é você?” implica, necessariamente, a narrativa de uma vida, porque a pessoa é o que ela fez e o que ela sofreu. Conforme Ricoeur (1991), a identidade do *quem* é uma identidade narrativa, que requer também que a narração de uma vida indique o contexto das ações e das situações para que se possa identificar a pessoa. É preciso a intersecção da mesmidade (que serve para dizer que é igual, como, por exemplo, *idem rex*, que quer dizer o mesmo rei e não outro) e da ipseidade (que serve para reforçar, como em *ipse rex*, que quer dizer o próprio rei) para que haja a identidade narrativa. Essa intersecção só é possível na permanência no tempo, pois é a dialética entre ambas que define e constrói a identidade do sujeito. Para o filósofo francês, é necessário identificar a pessoa para que se possa atribuir-lhe as devidas responsabilidades sobre seus atos.

Na ficção literária, uma identidade é construída deliberadamente na intriga, a qual faz a mediação entre os eventos ou incidentes isolados e o todo da história. Essa, por sua vez, é feita de acontecimentos na medida em que a intriga os transforma em uma história. Ricoeur define, então, que a narrativa constrói a identidade da personagem ao passo que a trama é

contada. A narração dos acontecimentos, nos quais estão inseridas as pessoas, coloca em relação dialética as identidades *idem* e *ipse*: de um lado o caráter sinônimo de estabilidade e de imutabilidade da mesmidade e, de outro, a fidelidade a si, a inovação e a imprevisibilidade da ipseidade. Por isso, Ricoeur afirma que é na intriga que se deve buscar a identidade narrativa. Entretanto, há casos em que a ipseidade se dissocia da mesmidade, como reconhece o filósofo francês. Esses “casos embaraçosos”, como ele os denomina, são comuns na literatura moderna, em que é possível se deparar com personagens portadoras de uma frágil identidade *idem*. Superficialmente, isso poderia ser lido como perda da identidade, correspondente à eliminação das características tradicionais da narrativa; entretanto, seria uma leitura inadequada, derivada da falta de distinção entre *idem* e *ipse*. Não há uma ausência de identidade, apenas carência da mesmidade. Afirmar que há perda, nesses casos, seria o mesmo que ignorar a ipseidade. A ausência de mesmidade no texto implica a inexistência de uma identidade narrativa, e, conseqüentemente, não é possível responder à questão “quem é você?”. Dessa forma, a identidade escapa ao controle da intriga, e esta é posta à disposição da personagem.

Tanto Pessoa quando Lispector representam o homem, expressam estados de alma, sensações, em detrimento da ação. O fenômeno que se percebe no drama em gente pessoano e na ficção romanesca lispectoriana é a mesma fragilidade da identidade como mesmidade⁴⁶. Embora nomes e predicados utilizados para reidentificar uma pessoa sejam comuns nesses textos, estão ausentes as ações que os sujeitos realizam, salvo o próprio ato de escrever. Isso ocorre porque não há representação das ações, e, sem elas, não é possível saber o que um sujeito fez ou sofreu e, nem mesmo, responsabilizá-lo por isso. Há, nesses textos, uma identidade problemática, porque é apenas ipseidade. Sem o suporte da mesmidade, o sujeito busca sua identidade pessoal apenas através de sua interação com outro e em oposição ao outro, de forma que os elementos ressaltados são a diversidade, a variabilidade e a instabilidade.

A ruptura com o modelo aristotélico de representação, baseado na imitação das ações humanas, revela uma busca da “verdade”, em que a ficção se propõe a ser autenticamente fiel a uma experiência, ela própria fragmentada e inconsistente. A proposta intuitiva de Lispector, de criar com a linguagem uma trajetória de errância do “eu” em consonância com o fracionamento do homem moderno, aproxima-se da proposição teórica de Pessoa, de uma

⁴⁶ É o tratamento dado às sensações que difere o drama em gente pessoano e os romances lispectorianos de outras obras que também problematizam a identidade, como é o caso do conto “Deslocamentos”, de Juliano Pessanha, publicado no livro *Sabedoria do nunca*, em que a personagem Z, sem memória e sem história, também está privada da segurança da mesmidade (MALUFE, 2008).

estética capaz de ampliar a autoconsciência do homem moderno e fragmentado por meio da criação de um objeto capaz de fazer o outro sentir o mesmo que o poeta sentiu (ou fingiu sentir). Essa experiência de “verdade” não consiste na simples representação da realidade, mas reconduz, nas palavras de Ricoeur (1995), a mimese à sua função mais frágil: a de replicar o real copiando-o. Isso significa repetir o caos da realidade na ficção, o que, por sua vez, implicará diretamente na intriga.

Como núcleo da ação dramática, a intriga é responsável pela aglutinação das situações, de maneira a interligá-las para formar um sistema, uma história. Portanto, ela está relacionada com a maneira de constituir a macroestrutura do texto. Esse modelo de produção textual se caracteriza pela exposição dos acontecimentos, que são ações realizadas pelas personagens. Uma sequência de atos indica passagem do tempo e um agente, um sujeito que realizou ou sofreu essas ações. Disso, resulta a afirmação de Ricoeur de que a identidade narrativa deve ser procurada na intriga, que, como organizadora das ações, permite a intersecção da mesmidade e da ipseidade. Entretanto, nos casos em que a identidade *idem* está ausente, a intriga não é capaz de revelar uma identidade narrativa, tornando-se uma ferramenta por meio da qual o sujeito tenta interpretar a si, seu estado de vida, seu estado no mundo e sua relação com os outros, em uma busca por autoconhecimento. A escritura do texto, e, por extensão, a organização da própria intriga, passa a ser uma maneira de o sujeito tentar resolver sua fragmentação, sua falha integração com os outros, e responder à questão “quem é você?”.

Em *Tempo e Narrativa*, Ricoeur (1994) desenvolve uma concepção de intriga a partir de uma abordagem hermenêutica, não necessariamente analítica como a de Aristóteles, para quem a intriga é a estrutura da ação. O filósofo francês observa que a intriga é responsável por dar uma lógica à narrativa, mas sem pôr enquadres rígidos como parâmetros de análise. Carneiro (2013) avalia que, nessa compreensão, a ação é estrutura composicional do texto e também experiência viva no discurso. Isso significa que as experiências humanas não se conectam obrigatoriamente por causa da estrutura composicional do texto, mas por meio da cooperação do leitor, que fará relações entre texto e mundo, de modo a produzir uma compreensão sensata ao texto ficcional (CARNEIRO, 2013). Nessa ótica, a intriga tem a capacidade de produzir o sentido do texto ficcional, não apenas de organizar ações.

A noção de intriga no texto narrativo é compreendida, então, como ação mediadora, que, juntamente com outros componentes da organização do texto ficcional, sujeito e tempo, por exemplo, faz com que o ato de escrita narrativa se torne uma explicitação da experiência humana. Para Carneiro, a intriga, no texto, enfatiza a interação existente entre os pressupostos de base do texto literário: a imitação (ou representação da ação), o estado de ficção e a

interpretação. A imitação da ação baseia-se numa compreensão da ação humana como conhecimento do mundo vivido. O estado da ficção é entendido como o lugar da imaginação dos sujeitos, em que se localiza a ação humana no plano da mediação. Nessa perspectiva, a intriga é mediadora dos estados de ação por estabelecer uma conexão linguística entre os feitos dos sujeitos individuais no texto com o todo da história, por apontar ao leitor uma configuração literária e por permitir o arranjo dialético do texto ficcional com seus caracteres temporais. Por fim, a interpretação significa que a intriga é construção dialética da relação entre o mundo da imaginação e o mundo empírico. Essas categorias fazem com que a intriga exerça as funções de organizar as ações no texto e de refigurá-las em relação à experiência de tempo e à concepção de sujeito ficcional.

Sendo assim, é adequado afirmar que a intriga organiza um começo, meio e fim, ou seja, aquilo que é próprio da narrativa. Carneiro (2013) explica que o início é uma ação provocadora de desequilíbrio, um ato inaugural da história, que abre o texto para processos de referenciação, em que o leitor atualiza o texto. Quando a personagem narradora de *Água Viva* inicia sua narrativa afirmando “E com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais” (LISPECTOR, 1980, p. 09), está enunciando uma ação provocadora de desequilíbrio: a liberdade recém conquistada que a deixa em um estado novo. Esse fato provém de uma separação, que desencadeia toda sua trajetória. O meio é a ação enquanto experiência, “travessia de um mundo prefigurado ao mundo refigurado” (CARNEIRO, 2013, p. 81). Por último, o fim é uma categoria de relação, pois depende da disposição do leitor. A narrativa inicia com a enunciação do narrador e termina quando ele a finaliza, mas a vida das personagens não termina necessariamente. É natural, sob esse prisma, que a narrativa *Água Viva* termine com uma afirmação de que, em verdade, continua: “O que te escrevo continua e estou enfeitada” (LISPECTOR, 1980, p. 97). Dessa forma, segundo Ricoeur (1994), a literatura garante a coesão de uma vida.

Por isso, tecer uma intriga estabelece uma compreensão da ação apenas se tem por referência uma situação anterior, que é configurada na narrativa pela própria intriga. Portanto, há um ponto de partida e um ponto de chegada que são considerados na mimese. A mediação, como atividade de condução da situação inicial para a final, é o sentido do trabalho de tecer uma intriga.

O tecer da intriga foi definido, no plano mais formal, como um dinamismo integrador, que tira uma história una e completa de um diverso de incidentes, ou seja, transforma esse diverso em uma história una e completa. Essa definição formal abre o campo para transformações organizadas que merecem ser chamadas intrigas

desde que nelas possam ser discernidas totalidades temporais a operar uma síntese do heterogêneo entre circunstâncias, objetivos, meios, interações, resultados desejados ou não. (RICOEUR, 1995, p. 16).

Ricoeur (1995) amplia essa noção, considerando como intriga outras formas de organização textual em que se reconheçam operadores temporais que indiquem essa mediação. A intriga se revela como capacidade de organizar os aspectos proposicionais em ações objetivas de comunicação. Com isso, a própria escrita do texto, visto que a voz narrativa é capaz de enunciar essa escritura enquanto a realiza, pode ser a única ação, sendo capaz de indicar a passagem do ponto de partida para o ponto de chegada.

A noção de intriga como mediação possibilita a produção de sentido do texto ficcional e é crucial para a discussão da problematização da identidade no drama em gente pessoana e nos romances lispectorianos. Essas obras são inteligíveis apenas porque a intriga permite uma compreensão da existência de uma anterioridade e de uma posteridade. Nesses textos ficcionais, o ponto de partida é um sujeito que se encontra fragmentado; sua busca por si mesmo se dá na própria escritura (única ação), o que, por fim, leva a um ponto de chegada, em que o sujeito encontra-se novamente fragmentado. A intriga, nesse caso, é a própria busca.

Nessas obras, não há ações executadas além do ato de escrever o próprio texto. É por meio desse ato que o sujeito realiza uma interpretação de si, que torna possível a manifestação do ser autêntico, pois sua existência somente é possível na e pela linguagem. É no momento da enunciação e somente nele que o sujeito existe, porque toma consciência de si. Por isso, a personagem-narradora de *Água Viva*, por exemplo, precisa escrever, ela só existe como sujeito no momento da escrita.

Enquanto a identidade-*idem* estabelece a unidade, a semelhança e a continuidade, a identidade-*ipse* implica um processo de individuação constante, que não acaba, em que o “eu” é constituído também pelo outro. A ipseidade não se dá a conhecer diretamente, nem por um conjunto de predicados descritivos (corporais ou psicológicos), mas por uma mediação interpretativa que o sujeito faz de si, por meio do uso de uma linguagem e de uma estrutura narrativa. Por isso, nos romances de Lispector, não se tem a representação de um “eu” fechado, mas a construção de um mapa de caminhos desse alguém que nos narra seu percurso de mutações em busca de uma essência.

4.2 SENSACÃO: A EXPERIÊNCIA DE “VERDADE”

Pessoa teorizou sobre os procedimentos para copiar a sensação na ficção e defendeu que é preciso partir do fato de que cada indivíduo compreende o real de uma maneira diferente e única. Não se sabe se ele utilizou bases filosóficas para ancorar sua estética das sensações; além do mais, essa dúvida aumenta quando consideradas as anotações encontradas em um caderno seu sobre John Locke⁴⁷, filósofo que descreveu a mente humana como uma tábula rasa, em que, por meio da experiência, vão sendo gravadas as ideias. Locke é o fundador do empirismo, a “filosofia da experiência”, e define duas fontes de conhecimento: a reflexão e a *sensação*. Desde os gregos, a sensação é tratada de forma indireta, como é possível observar em Protágoras⁴⁸, que defendia a ideia de que cada indivíduo conhece, ou percebe, o mundo de forma muito particular, pois a experiência é o fator mais importante para esse conhecimento. Já na Idade Média, Sextus Empiricus⁴⁹ acreditava que só o que podemos saber e dizer das coisas é de que maneira elas nos afetam, não o que são em si mesmas. É das ideias do filósofo Berkeley⁵⁰ que o Sensacionismo pessoano mais se aproxima. Berkeley afirma que uma substância material não pode ser conhecida em si mesma, o que se conhece, na verdade, resume-se às qualidades reveladas durante o processo perceptivo. Assim, o que existe realmente nada mais é do que um feixe de sensações. Também Condillac⁵¹ desenvolveu uma doutrina, mais como uma manifestação radical do pensamento empirista, segundo a qual todo conhecimento e todas as faculdades cognitivas humanas provêm de sensações. Entretanto, apesar do Sensacionismo ter um resultado próximo ao do pensamento de Berkeley e de Condillac, o raciocínio de Pessoa é um pouco diferente, pois, para ele, cada homem, ao processar os mais variados dados sensíveis percebidos, organiza de maneira própria o mundo exterior, constituindo a sua versão da realidade. Como resultado, a realidade existiria apenas através das sensações, dando margem ao postulado básico do Sensacionismo. A sensação, além de ser um processo por meio do qual um estímulo externo ou interno provoca uma

⁴⁷ John Locke (1632-1704) foi um filósofo inglês e ideólogo do liberalismo. É considerado o principal representante do empirismo, teoria denominada de “Tábula rasa” por afirmar que as pessoas nascem sem saber absolutamente nada e que aprendem pela experiência (HELFERICH, 2006).

⁴⁸ Protágoras de Abdera (480 a.C.- 410 a.C.) foi um filósofo da Grécia Antiga, responsável por cunhar a frase: “O homem é a medida de todas as coisas” (Ibidem, 2006).

⁴⁹ Sextus Empíricus foi um filósofo grego que viveu entre os séculos II e III (Ibidem, 2006).

⁵⁰ George Berkeley (1685-1753) foi um filósofo irlandês. Segundo ele, o que existe realmente nada mais é do que um feixe de sensações e é por isso que *ser é ser percebido* (Ibidem, 2006).

⁵¹ Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780) foi um filósofo francês. Sua doutrina, o *Sensualismo*, defende a ideia de que todas as ideias provêm dos sentidos (Ibidem, 2006).

reação específica, tem um sentido técnico. Conforme Ordoñez (1994), Pessoa propõe como sensação a conceitualização do mundo externo e sua objetivação enquanto objeto de contemplação alheio ao conceitualizador. Esse resultante tem a pretensão de fazer o leitor sentir o mesmo que o poeta.

Essa concepção da sensação como uma experiência de “verdade”, de apreensão da realidade, caracteriza o drama em gente pessoano, no qual os heterônimos e o poeta ortônimo exploram a sensação das mais variadas maneiras. A intelectualização das sensações é adotada tanto por Álvaro de Campos quanto por Ricardo Reis. Este assume um esforço de consciência de todas as emoções, de maneira que o objeto intelectualizado prevaleça sobre as sensações, renunciadas pelo poeta; aquele, um esforço de intensificar ao extremo todas as sensações, tornando-se o poeta sensacionista por excelência. No entanto, Alberto Caeiro assume uma postura mais primitiva, mais sensitiva, entendendo como sensação apenas o que seus sentidos percebem, conforme já descrito no capítulo dois.

Por sua vez, Lispector apresenta em seus romances uma atitude subjetiva e sobrepõe as sensações do sujeito aos seus atos, explicitando um processo de interiorização, no qual parte do mundo exterior para o interior do sujeito, concentrando-se nele e particularizando o universal. A sensação é admitida como um conhecimento intuitivo, como o efeito provocado por um estímulo aos sentidos. A rigor, está mais próxima da sensação presente nos poemas de Alberto Caeiro, isto é, mais ligada aos sentidos da visão, do tato, da audição, do olfato e do paladar. No trecho abaixo, do romance *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, lê-se uma combinação de percepções de natureza sensorial distinta:

Ah, e a falta de sede. Calor com sede seria suportável. Mas ah, a falta de sede. Não havia senão faltas e ausências. E nem ao menos a vontade. Só farpas sem pontas salientes por onde serem pinçadas e extirpadas. Só os dentes estavam úmidos. Dentro de uma boca voraz e ressequida os dentes úmidos mas duros – e sobretudo a boca voraz para nada. E o nada era quente naquele fim de tarde eternizada pelo planeta Marte. (LISPECTOR, 1998b, p. 23)

A construção metafórica almeja obter um efeito sinestésico; para isso, compõe-se de percepções do tato (calor insuportável, dentes úmidos), da visão (farpas sem pontas) e do paladar (boca voraz e ressequida). A sensação nesse e nos outros romances lispectorianos não é intelectualizada. Na ficção *Água Viva*, quando diz “eu vivo dessas ideias, se é que são ideias. São sensações que se transformam em ideias porque tenho que usar palavras” (LISPECTOR, 1980, p. 93), a personagem-narradora confirma viver de sensações. Essa transformação da sensação em ideia não objetiva conceitualizar o mundo externo a fim de apreender a realidade, mas adaptá-la ao pensamento – “o pensamento primário pensa com

palavras” (p. 93). O seu objetivo é viver as sensações, da mesma maneira como pretende Alberto Caeiro, assumindo que a realidade é o que se percebe por meio dos sentidos. Ela quer apenas sentir, sem que haja nisso interferência da memória do passado, como demonstra a passagem “na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado” (p. 77). A partir disso, o ato de escrever é quase uma brincadeira, um “faz de conta” em que se brinca com as sensações, em um tempo mítico, que funde passado e presente, como parece declarar a voz narrativa de *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*: “faz de conta que fiava com fios de ouro as sensações, faz de conta que a infância era hoje e prateada de brinquedos” (LISPECTOR, 1998b, p. 14).

Segundo Beserra (2008), em seus romances, Lispector encaminha a linguagem para o universo da sensação, com a finalidade de alcançar um estado de primeiridade, isto é, de puro sentir, de potencialidade abstrata. Isso só é possível quando o sujeito que experiencia tudo aquilo que lhe vem à mente (correspondendo ou não a algo real) transforma, com sua própria voz, as sensações em palavras. O que almeja é a sensação pura, sem pensamento ou percepção objetiva. Por isso, nos primeiros romances, é possível perceber um movimento em direção ao domínio da linguagem. Em *Perto do Coração Selvagem*, o amadurecimento de Joana é também o amadurecimento de sua autoexpressão. Em *O Lustre* e *A Cidade Sitiada*, embora Virgínia e Lucrécia, respectivamente, não alcancem o domínio da linguagem, é legível a inquietação das protagonistas por não conseguirem se expressar adequadamente. Finalmente, em *A maçã no escuro*, a agonia física de Martim o leva a reconstruir sua linguagem e, mesmo que não assuma a voz narrativa, o ambiente já é o das sensações, que parecem não ter nome. A autoexpressão em linguagem só é atingida em *A Paixão Segundo G. H.*, quando G. H. assume a voz narrativa e nomeia as coisas. O exercício da linguagem é o instrumento que lhe permite sentir e se expressar. Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Lóri compreende que somente através das sensações será possível atingir o seu “porto de chegada” e que, para isso, precisa encontrar um caminho.

Não era à toa que ela entendia os que buscavam caminho. Como buscava arduamente o seu! E como hoje buscava com sofreguidão e aspereza o seu melhor modo de ser, o seu atalho, já que não ousava mais falar em caminho. Agarrava-se ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde ela fosse finalmente ela, isso só em certo momento indeterminado da prece ela sentira. Mas também sabia de uma coisa: quando estivesse mais pronta, passaria de si para os outros, o seu caminho era os outros. Quando pudesse sentir plenamente o outro estaria salvo e pensaria: eis o meu porto de chegada. (LISPECTOR, 1998b, p. 56-57)

Ao final da narrativa a protagonista descobre que seu caminho é a linguagem e que somente por meio dela é possível explorar as sensações. É em *Água Viva* que a protagonista, já tendo pleno domínio da linguagem, poderá experimentar sensações e expressá-las. Para tanto, os elementos narrativos perdem suas funções e a palavra é esvaziada de sentidos. É dessa forma que a personagem-narradora alcança “uma totalidade só possível no nível das sensações, as quais remetem à primeiridade” (BESERRA, 2008, p. 25). É por meio das sensações que consegue copiar a fragmentação da realidade e, ao mesmo tempo, realizar a busca pelo autoencontro, pelo ser autêntico. Por isso, seu objetivo é atingir a sensibilidade pura: “Agora eu quero o plasma - quero me alimentar diretamente da placenta” (LISPECTOR, 1980, p. 09).

Em *Água Viva*, a narrativa assume um ritmo poético, tendo em vista que procura despertar sensações próprias do lirismo. O ritmo se manifesta em imagens, que caracterizam o fazer poético (PAZ, 1972). O discurso da personagem está associado à pintura e à música, em que também colhe imagens que, por sua vez, desdobram-se em sensações. Nesse ritmo de multisensorialidade, Lispector explora os sentidos através de uma personagem-narradora que é uma pintora-escritora, além de amante de música – “O que pintei nessa tela é possível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical” (LISPECTOR, 1980, p. 11). Em um primeiro instante, ela soma a audição ao olfato através de uma imagem paradoxal que evoca barulho, mas se manifesta no silêncio: “Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço.” (p. 9). Após, ela conduz o leitor para o campo do paladar: “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante” (p. 10). Em outro momento, a pintora-escritora cria uma imagem na qual justapõe cores inexatas pelo fluxo da água e, para compor seu triângulo sinestésico (visão, audição e olfato), inclui o perfume dos elementos retratados.

Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é de jardim com água correndo (LISPECTOR, 1980, p. 17)

Da mesma maneira, o leitor é conduzido para o campo tátil:

Vejo que nunca te disse como escuto música – apóio de leve a mão na eletrola e a mãe vibra espriando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos. (Ibidem, p. 11)

No trecho acima, percebe-se o uso de imagens que remetem a dois sentidos: o tato e a audição. Clarice frequentemente explora mais de um sentido ao mesmo tempo, numa associação alógica de sensações – a sua arte da sinestesia. A fusão dos sentidos, em especial da visão, audição e olfato, favorecem a sinestesia, figura de eleição da escritora para o seu sonho de casamento das artes – “quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo” (LISPECTOR, 1980, p. 67). De mesmo modo, Varin (2002) considera *Água Viva* um vasto triângulo sinestésico fusionando a escrita, a música e a pintura, como exemplifica o trecho abaixo:

Hoje acabei a tela de que te falei: em linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos? é por causado mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical (LISPECTOR, 1980, p. 11).

Trevisan (1987) explica que cada sensação revelada no discurso liga-se, necessariamente, a outra sensação revelada antes ou posteriormente, formando, assim, uma combinatória de sensações íntimas equivalentes. *Água Viva* surge, então, como “colagem de fragmentos”, em que cada um é uma sensação transcrita em imagem. Também nos poemas do heterônimo Álvaro de Campos cada uma das sensações evoca um halo de sensações a ela relacionadas, sendo todas agrupadas ao redor de uma representação central determinada. Como resultado, esses textos são concebidos como uma colagem de imagens, resultante das diversas sensações.

No drama em gente, é na poética de Campos que a necessidade de sentir é explorada ao máximo, levando o eu poético a fundir-se com os mais diversos elementos da natureza, como resume o eu poético quando diz “Não escrever versos, versos, versos a respeito do ferro, / Mas ver, ter, ser o ferro e ser isso os meus versos.” (PESSOA, 2007a, p. 114). Isso muitas vezes resulta em ideias ilógicas, como as encontradas no poema “Saudação a Walt Whitman”, em que ele sente ser ao mesmo tempo o cavaleiro e o cavalo: “Meto esporas! / Sinto as esporas, sou o próprio cavalo em que monto” (Ibidem, p. 103). Essa união com os mais variados elementos proporciona a seus versos uma grande volúpia, evidenciando sua inclinação para as mais diversas sensações, como se percebe em outro trecho do mesmo poema, no qual sensações brandas – veja-se a leveza em “viver em liberdade no ar” –

convivem com sensações de caráter áspero e rude – indicadas pelo verbo “arranquem-me” e pelo sintagma verbal “ser pisado”.

Abram-me todas as janelas!
 Arranquem-me todas as portas!
 Puxem a casa toda para cima de mim!
 Quero viver em liberdade no ar,
 Quero ter gestos fora do meu corpo,
 Quero correr como a chuva pelas paredes abaixo,
 Quero ser pisado nas estradas largas como as pedras,
 Quero ir, como coisas pesadas, para o fundo dos mares...
 (PESSOA, 2007a, p. 105)

A divisa sensacionista leva o eu poético de Campos a viver também o sofrimento. Contrapondo a beleza apolínea, que parece ser predominante nos outros heterônimos, o poeta engenheiro quer “viver ao extremo”; é a beleza dionisíaca que está presente nos seus versos, mas, ao mesmo tempo, viver lhe dói, ele range os dentes, “e a vida dói quanto mais se goza e quanto mais se inventa” (Ibidem, p. 140).

À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica
 Tenho febre e escrevo.
 Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
 Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.
 (Ibidem, p. 44)

No trecho acima, do poema “Ode Triunfal”, lê-se o típico sujeito lírico da modernidade, inserido em uma situação caótica de um mundo fragmentário, de modo que ele mesmo é composto de fragmentos. Para esse “eu” partido, não resta outra coisa senão buscar sentir, pois, somente assim, pode aproximar-se de uma verdade universal, de uma totalidade, que é, na verdade, um autoencontro. Como resultado dessa fragmentação do sujeito, encontra-se na poética de Campos uma linguagem tensa e dissonante, pois resulta muitas vezes contraditória, obscura e repleta de imagens ilógicas. A ânsia de ser tudo ao mesmo tempo, de viver tudo e sentir de todas as maneiras, chega ao limite quando o sujeito poético se consubstancia com o outro, sendo ele mesmo e o outro concomitantemente – “Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!” (PESSOA, 2007a, p. 102). Essa imagem do poema “Saudação a Walt Whitman” revela-se ilógica, mas poética, por ser elaborada a partir de uma linguagem cujo centro de articulação é o ritmo – como argumenta o próprio Campos quando afirma que “A poesia é a emoção expressa em ritmo através do pensamento” (PESSOA, 1966b, p. 73) –, dispensa o princípio da causalidade, conferindo sentido ao caos. Essa fragmentação do sujeito lírico e a conseqüente incoerência nos níveis formal e semântico são

coerentes enquanto encenação do mundo moderno, falseado pela ideia de progresso, pela promessa da máquina e pela propaganda.

Na “Ode Triunfal”, a representação desse mundo moderno é realizada com auxílio de vários recursos, entre eles o processo estilístico de enfileirar objetos heterogêneos, tendo como resultado uma enumeração caótica⁵². Na ode, é comum a enumeração vir antecedida por interjeições extáticas, em especial por *eia*, que transmite ideia de êxtase, de encantamento, de fascínio.

Eia comboios, eia pontes, eia hotéis à hora do jantar,
Eia aparelhos de todas espécies, férreos, brutos, mínimos,
Instrumentos de precisão, aparelhos de triturar, de cavar,
Engenhos, brocas, máquinas rotativas!
Eia! Eia! Eia!
Eia eletricidade, nervos doentes da Matéria!
(PESSOA, 2007a, p. 52)

Percebe-se, no trecho de “Ode Triunfal”, que, apesar de serem elementos de natureza diferente, não apresentando, à primeira vista, coerência ou correspondência, todos têm relação estreita com a modernidade. Instrumentos de precisão, máquinas rotativas, aparelhos de todas as espécies, todos são frutos da ainda recente revolução industrial e demonstram a exaltação da máquina, enquanto promessa de um futuro promissor. Ao mesmo tempo, comboios, pontes e hotéis representam o intenso trânsito de pessoas e de mercadorias do movimentado comércio europeu do início do século XX, exaltando o progresso, que, juntamente com a promessa da máquina, são capazes de deixar os “nervos doentes da Matéria”. Esses elementos enumerados em tom de fascínio (por meio da interjeição *eia*) colaboram para o enaltecimento da vida moderna e cosmopolita, tanto por representarem as máquinas provindas da tecnologia em desenvolvimento, quanto por representarem a vida caótica das grandes metrópoles, a qual é marcada pela mistura de ideias e sentimentos. Entretanto, essa exaltação do mundo moderno é dominada pela fantasia, na qual o “eu” poético se une intimamente a tudo isso, revelando imagens ilógicas que se sucedem e se interseccionam.

Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me.
Engatam-me em todos os comboios.
Içam-me em todos os cais.
Giro dentro das hélices de todos os navios.
Eia! eia-hô! eia!
Eia! sou o calor mecânico e a electricidade!
(Ibidem, p. 52-53)

⁵² Segundo Lind (1970), o processo de enfileirar objetos heterogêneos foi chamado por Spitzer de *chaotische Häufung* (enumeração caótica).

A fantasia sensacionista atinge, nesse ponto, o paroxismo. Na expressão máxima do sentir, o “eu” poético sai de si e coisifica-se, assumindo o lugar dos mais diversos objetos e das mais diversas matérias. Esse sujeito fora de si, fragmentado em diversos objetos e na matéria que compõem o mundo moderno, é capaz de estar presente em toda parte ao mesmo tempo – “Galgar com tudo por cima de tudo!” (PESSOA, 2007a, p. 53) –, alcançando, com sua onipresença, qualidade de Deus.

Esse “eu” que empreita conhecer-se não se satisfaz em apenas viver o seu instante de vida, da mesma maneira que a protagonista de *Água Viva*. Indo além dos limites da realidade, a personagem penetra no mundo lírico e, conforme nos explica Trevisan (1987), atinge um espaço uno, no qual seu interior e seu exterior não estão divididos. Tem-se um sujeito enunciador que se une ao meio externo numa tentativa de viver com mais intensidade o seu instante de vida, sendo, a um mesmo tempo, diversas coisas, como bicho das cavernas, palavra, eco, etc.

Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco. (LISPECTOR, 1980, p. 16)

Sou uma árvore que arde com duro prazer. (p. 40)

Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. (p. 87)

As afirmações insólitas, à primeira vista, da protagonista de Lispector descritas acima são explicadas por Trevisan (1987) como sendo o resultado de um processo de interiorização do referencial externo, em que “o sujeito da enunciação projeta-se no universo, sensibiliza-se com ele e introjeta-o. E nesse processo de projeção e introjeção – sujeito e universo tornam-se uma mesma realidade” (p. 20). Assim, é possível que ela diga “Eu é” e “‘Eu sou’ é o mundo” (LISPECTOR, 1980, p. 38). Embora tenha uma proposta diferente, o resultado final aproxima-se do que realiza o eu poético sensacionista de Campos.

Na ânsia de “ser tudo de todas as maneiras”, ela deseja ser o outro a quem supostamente escreve em busca do seu autoencontro – “minha fresca vontade de viver-me e de viver-te” (LISPECTOR, 1980, p. 75), tal qual o eu poético do poema “Saudação a Walt Whitman”. Assim, para que o eu poético do poema sensacionista e a protagonista de *Água Viva* sejam eles mesmos, precisam também ser outros.

A sensação também é explorada por meio da intersecção de diferentes planos, muitas vezes por oposição (sonho/realidade, objetivo/subjetivo, etc), justamente uma das

características mais marcantes dos poemas sensacionistas de Campos. O heterônimo herda a técnica do Interseccionismo pessoano, porém, no Sensacionismo, o cruzamento de planos é uma técnica para criar um efeito sinestésico, o que não ocorria no Interseccionismo. Contudo, se nos poemas que compõem *Chuva Oblíqua* a intersecção de planos é clara para o eu poético, nos poemas de Campos ela é confusa, a verdade faz-se lhe obscura e acaba por não saber a que plano pertence, se ao real ou ao sonho, se ao presente ou ao passado. Nos versos de “Saudação a Walt Whitman” – “Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo / Não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos teus versos.” (PESSOA, 2007a, p.102) –, o eu poético de Campos acaba por não saber onde é seu lugar real, se no mundo ou nos versos de Whitman que lê.

É nas grandes odes sensacionistas que Campos melhor explora a intersecção de planos. Em “Ode Triunfal”, interseccionam-se: 1) o momento real em que se encontra o eu poético ao escrever, compreendendo o presente, por assim dizer, “à dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica / Tenho febre e escrevo” (Ibidem, p 44); 2) a imaginação movida por sensações diversas, como apresentada nos versos “deixai-me partir a cabeça de encontro às vossas esquinas, / E ser levado da rua cheio de sangue / Sem ninguém saber quem eu sou!” (Ibidem, p. 49); e 3) o passado recordado, como em “Na nora⁵³ do quintal da minha casa / O burro anda à roda, anda à roda” (Ibidem, p. 51). O cruzamento desses planos permite o acúmulo das mais diversas sensações.

Em “Ode Marítima”, talvez dada à grande extensão do poema, o número de planos que se cruzam é ainda maior, tornando-o mais sinestésico e complexo. O plano da realidade (o real vivido pelo eu poético no momento do poema) abre o poema e aos poucos é permeado pelo plano interior do eu poético, sua imaginação, suas sensações, enfim, pelo sonho, como pode ser observado em “A manhã de Verão está, ainda assim, um pouco fresca (...) / Acelera-se ligeiramente o volante dentro de mim. / E o pacote vem entrando, porque deve vir entrando sem dúvida” (Ibidem, p. 65). No trecho que segue, o plano do íntimo do sujeito poético se cruza com o plano marítimo, isto é, o que envolve a vida no mar, as coisas navais.

Minhas sensações são um barco de quilha prò ar,
 Minha imaginação uma âncora meio submersa,
 Minha ânsia um remo partido,
 E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia!
 (Ibidem, p. 67)

⁵³ Engenho para tirar água de poços ou cisternas, composto de uma roda que faz girar a corda a que estão presos os vasos que servem para tirar água.

Da mesma maneira, nos versos que seguem, os planos do presente e do passado se interseccionam, já que, de um lado, há o navio a vapor com marinheiros que trabalham internamente representando o presente moderno e, de outro, o veleiro com seus marinheiros no convés a céu aberto representando o passado heróico. Ao mesmo tempo, o navio a vapor é o presente real do sujeito lírico, que o vê chegar ao porto no qual se encontra, e o veleiro e seus marinheiros de antigamente são também recordação de histórias conhecidas pelo sujeito poético, portanto, fazendo parte também do plano do sonho.

Todo o vapor ao longe é um barco de vela perto.
 Todo o navio distante visto agora é um navio no passado visto próximo.
 Todos os marinheiros invisíveis a bordo dos navios no horizonte
 São os marinheiros visíveis do tempo dos velhos navios,
 Da época lenta e veleira das navegações perigosas,
 Da época de madeira e lona das viagens que duravam meses.
 (PESSOA, 2007a, p. 68)

A intersecção de vários planos se repete em inúmeros versos do poema, como se lê abaixo:

O marulho do Tejo galga-me por cima dos sentidos,
 E começo a sonhar (...)
 Chamam por mim as águas,
 Chamam por mim os mares,
 Chamam por mim, levantando uma voz corpórea, os longes,
 As épocas marítimas todas sentidas no passado, a chamar.
 (Ibidem, p. 68-69)

Nesses versos, o marulho do Tejo, realidade em torno do eu poético, o leva a sonhar, e no sonho cruzam-se os planos do presente e passado. Como exemplo desse processo, tem-se o verbo “chamar” conjugado na terceira pessoa do plural, no presente do indicativo, o qual remete ao plano presente, ao passo que o sintagma “épocas marítimas todas sentidas no passado” remete ao plano do passado. Obtém-se, então, os planos real/sonho e, dentro deste, presente/passado. Desta maneira, os planos não apenas se cruzam, mas interferem uns nos outros.

Enquanto a matriz interseccionista imprime o intenso cruzamento dos planos sonho/realidade aos poemas sensacionistas de Campos, no drama pessoano, é um processo intuitivo, não intelectualizado, que predomina nos romances de Lispector, em especial em *Água Viva*. Nesse texto, realidade e sonho se cruzam, demarcando dois planos a princípio irreconciliáveis: o concreto e o idealizado. Trevisan (1987) entende que há na personagem-narradora um eu empírico (capaz de conhecer), ligado ao sistema convencional, e, ao mesmo tempo, um eu poético (capaz de sentir), em tensão com o Universo. Essa dissociação da

protagonista só pode ser anulada no plano da arte, através de uma transformação da realidade, criando o sonho. Com isso, tem-se o cruzamento desses planos.

Mas ninguém pode me dar a mão para eu sair: tenho que usar a grande força – e no pesadelo em arranco súbito caio de bruços no lado de cá. Deixo-me ficar jogada no chão agreste, exausta, o coração ainda pula doido, respiro às golfadas. Estou a salvo? Enxugo a testa molhada. Ergo-me devagar, tento dar os primeiros passos de uma convalescença fraca. Estou conseguindo me equilibrar.

Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim. (LISPECTOR, 1980, p. 20-21)

É o ato da escrita (arte) que permite que uma outra realidade possa existir. É no sonho que irão emergir a fantasia, o absurdo e o insólito, por meio do sentir do eu poético que se une à natureza, ao “instante já” e até mesmo ao outro. A personagem-narradora vive alternando entre a realidade e o sonho, de maneira que ambos se interseccionam. A necessidade de transfiguração do real para o sonho é assim escrita por ela:

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula, me cria. (Ibidem, p. 22)

Essa realidade transfigurada opõe-se à realidade real num jogo oscilatório, manifestado também na intersecção concreto/abstrato, em que o eixo pensar/sentir, da ordem do abstrato, sobrepõe-se ao dizer, da ordem do concreto, e, como resultado, há uma supremacia das sensações da personagem-narradora, que são exploradas exaustivamente. Assim, sensações como medo, alegria, tristeza, aflição e alívio permeiam o cruzamento dos planos realidade e sonho, como demonstra o trecho que segue:

Procuo me distrair do medo. Mas há muito já parou o martelar real: estou sendo o incessante martelar em mim. Do qual tenho que me libertar. Mas não consigo: o outro lado de mim me chama. Os passos que ouço são os meus. (Ibidem, p. 20)

Nele, percebe-se o cruzamento dos dois planos: a realidade – “há muito já parou o martelar real” – e o sonho – “o outro lado de mim me chama”. O limite entre ambos é tênue, pois comporta um “eu” dividido em dois, e estes se cruzam da mesma maneira – “os passos que ouço são os meus”. Essa duplicidade de planos surge quando a personagem-narradora expressa rejeição à realidade externa (marcada pelo fim de seu relacionamento amoroso) por meio de uma sensação inquietante de aflição e ansiedade e deixa-se envolver pelo sonho, por uma realidade inventada existente apenas no plano da arte, e “suspende o seu compromisso com a lógica do real” (TREVISAN, 1987, p. 93). Esse ato permitirá a ela adentrar na sua intimidade e na intimidade das coisas, fazendo emergir a fantasia, o insólito e o absurdo.

Trevisan (1987) entende que a fantasia, o insólito e mesmo o simbólico e o mítico procedem da necessidade de anulação da ambiguidade da existência humana e explica que, no plano do real, a ordem aparente, apreendida por meio do ato de “ver”, é admitida pelo “eu”, o qual se submete à limitação da verdade, esta revelada na banalidade do viver comum. Em contrapartida, no plano idealizado, um “eu” intuitivo não se conforma com a desordem oculta do mundo exterior apreendida por meio do ato de “sentir”, que, para a superação da ambiguidade exposta, exige dele a proposta de ultrapassar a realidade imediata.

Obviamente, a intersecção de planos existente nos poemas sensacionistas de Álvaro de Campos tem origem distinta da existente no romance *Água Viva*, de Lispector, mas esta distinção não altera a proximidade do resultado do uso deste recurso nestes textos. Uma realidade imaginária (sonhada ou idealizada) é criada em ambos os textos e nela o eu poético de um e a personagem-narradora de outro exploram suas sensações de maneira excepcional.

A exploração das sensações também envereda por um outro caminho, em que o “eu”, a partir da relação com o próprio corpo, tenta romper a moral. No romance *Perto do Coração Selvagem*, por exemplo, acompanha-se Joana desde sua infância até a vida adulta. Desde muito cedo, ela está condenada a amadurecer rápida e dolorosamente por consequência da morte prematura dos pais. Em seu percurso, é predominante sua relação com o corpo e, por meio dele, seu descobrimento, como se lê no capítulo “O banho”.

O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes. A moça ri mansamente com alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram na água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância (LISPECTOR, 1998a, p. 64).

A voz narrativa relata a descoberta do corpo por Joana, que não era mais criança. Seu amadurecimento reflete seu crescimento físico e, conseqüentemente, de seus sentimentos e emoções. O corpo aparece sempre cheio de intensidades, como se lê no trecho abaixo:

Joana sorria, mas não podia evitar que o sofrimento começasse a lhe palpitar em todo o corpo, como uma sede amarga. Mais que sofrimento, um desejo de amor, crescendo e dominando-a. Dentro de um vago e leve turbilhão, como uma rápida vertigem, veio-lhe a consciência do mundo, de sua própria vida, do passado aquém do seu nascimento, do futuro além do seu corpo. Sim, perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma vez, um pensamento. (Ibidem, p. 136).

Seu corpo é revelador de um conjunto de sensações; nessa vertigem é que toma consciência do mundo, sua realidade são as sensações. A intensidade com que sente a faz transgredir as regras dos sentimentos, e até mesmo o mal, socialmente condenável, poderá lhe dar imenso prazer.

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmos e de vitalidade. (LISPECTOR, 1998a, p.18).

Joana percorre um caminho de transgressão, mas o mal que lhe dá prazer será acompanhado de alguma punição, de maneira a equilibrar a ordem socialmente aceita, submetida à hegemonia do discurso masculino. Isso é perceptível no roubo do livro, que é punido pela tia, no relacionamento com o amante quando adulta e no enfrentamento da amante do marido, que desencadeia sua separação de Otávio.

O acentuar das sensações na poética de Campos também obriga o eu poético à renúncia dos valores morais, demonstrando preferência por sensações marcadamente violentas, envolvendo crueldade e luxúria, manifestadas em episódios sadistas e masoquistas nas grandes odes. Alguns versos de “Ode Triunfal” caracterizam o desejo por sensações brutais e a postura do Eu poético frente a elas:

Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega numa mulher possuída
Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
Espanquem-me a bordo de navios!
Masoquismo através de masoquismos!
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!
(PESSOA, 2007a, p. 49)

O eu poético sente, ao mesmo tempo, as sensações opostas de dor (“morrer triturado”) e prazer (“deliciosa entrega”). Lourenço (1973) chama atenção para o fato de que o eu poético frequentemente manifesta caráter passivo (ser possuído) e raramente caráter ativo (possuidor). Isso acontece, segundo Batalha (1996), porque o poeta coisifica-se na ânsia de abarcar totalmente a realidade. Prova disso é a estrutura dialógica introduzida por verbos no modo imperativo na terceira pessoa do plural, sugerindo ferocidade, como em “atirem-me”, “metam-me”, “espanquem-me”. O sujeito lírico almeja ser a própria coisa que recebe a ação dita, para, sofrendo os males desta ação, experimentar novas sensações. O mesmo processo vê-se em “Ode Marítima”:

Façam enxárcias das minhas veias!
Amarras dos meus músculos!
Arranquem-me a pele, preguem-a às quilhas.
E possa eu sentir a dor dos pregos e nunca deixar de sentir!
Façam do meu coração uma flâmula de almirante
Na hora de guerra dos velhos navios!
Calquem aos pés nos conveses meus olhos arrancados!

Quebrem-me os ossos de encontro às amuradas!
 Fustiguem-me atado aos mastros, fustiguem-me!
 (PESSOA, 2007a, p. 74)

O eu poético almeja transformar-se em coisas marítimas (“enxárcias”, “quilhas”, “flâmula”) e mesmo afligir-se nelas, enquanto se multiplica em inúmeras coisas. Batalha (1996) explica que o objetivo de transformar-se em coisas marítimas estrutura-se por meio de sinestésias, como em “Façam enxárcias das minhas veias!” / “Amarras dos meus músculos!”; e o objetivo de afligir-se nas coisas marítimas realiza-se na própria função sintática das palavras nas orações, em que os complementos verbais – objeto direto e indireto – referem-se ao sujeito ou a fragmentos de seu corpo, conforme os versos “arranquem-me a pele”, “calquem [...] meus olhos arrancados”, “quebram-me os ossos”.

No delírio para absorver a realidade o eu poético atinge a irracionalidade das sensações cruéis. Essas incursões pelas sensações hediondas são, para Lind (1970), o resultado de uma teoria que rejeita qualquer intromissão de juízos éticos, que, por este motivo, causam a impressão de serem abstratas e intelectualizadas. Lind explica que Campos “percebeu que essas incursões no inumano necessitavam duma espécie de contrapeso a bem da harmonia do poema” (1970, p. 192), por isso, em quase todas as odes sensacionistas notam-se interpolações, nas quais as visões brutais são consideradas deformidades dos êxtases oníricos. Essas interrupções são muitas vezes feitas entre parêntesis, como no exemplo extraído de “Ode Marítima”.

E a sensualidade de escangalhar e partir as coisas mais queridas dos outros
 Mas sonho isto tudo com um medo de qualquer coisa a respirar-me sobre a nuca
 Lembro-me de que seria interessante
 Enforcar os filhos à vista das mães
 (*Mas sinto-me sem querer as mães deles*)
 Enterrar vivas nas ilhas desertas as crianças de quatro anos
 Levando os pais em barcos até lá para verem
 (*Mas estremeço, lembrando-me dum filho que não tenho, e está dormindo*
*[tranquilamente em casa].*⁵⁴)
 (PESSOA, 2007a, p. 88)

Assim como o mal é acompanhado de punição no romance Lispectoriano, nos poemas de Campos as sensações cruéis são acompanhadas de arrependimento. Verifica-se aqui a sequência êxtase-desilusão, a qual é composta pelo êxtase das sensações brutais e pela desilusão provinda do arrependimento que as acompanha. Esse recurso equilibra a harmonia do poema, quebrando a sequência de sensações cruéis com sensações piedosas.

⁵⁴ Grifo meu.

Embora o conceito de sensação, implícito em *Água Viva*, seja diferente do teorizado por Pessoa, aproxima-se do apresentado por Caetano, que serviu, por sua vez, de base para a elaboração do conceito de sensação da estética sensacionista. Assim, a maneira como a sensação é expressa no texto de Lispector é similar a dos poemas sensacionistas de Campos, embora sejam propostas estéticas distintas (o poeta engenheiro, de acordo com os princípios estabelecidos por Pessoa, propõe-se a fazer uma análise de sensações e conscientemente exprimi-las, de maneira que gerem no leitor sensações e que estas possam gerar outras novas).

Na busca de uma experiência de “verdade”, Pessoa e Lispector copiam a realidade caótica na ficção. Sem representar ações, a ficção de ambos se apoia na sensação do indivíduo, de modo que ela se torna a própria matéria da ficção. O conjunto de sensações aparentemente desconexas presentes nos textos se propõe a ser a mesma fragmentação das experiências do homem no mundo moderno. O sentir se desdobra como conhecer, de maneira que a busca por autoconhecimento conecta as sensações numa trajetória de errância, que é o modo do conflito interior. A sensação como experiência de “verdade” amplia a questão da identidade e a torna o problema central da ficção destes autores.

4.3 ALTERIDADE E AMADURECIMENTO

Ao explorar as sensações, busca-se fazer o outro sentir da mesma forma. A relação com o outro passa a ser essencial, já que, sem a identidade enquanto mesmidade, resta apenas a identidade como ipseidade, que se configura justamente pelo contato com o outro e pela mudança provocada nesse contato. Dessa forma, o que há entre o ponto de partida e o ponto de chegada que caracteriza a intriga é o amadurecimento dos sujeitos enquanto realizam sua busca. No drama em gente pessoano, o amadurecimento de Campos só ocorre em relação à Caetano e por causa dele; em Lispector, a alteridade é problematizada desde o primeiro livro e ganha força em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, em que Lóri amadurece por causa de sua relação com Ulisses, atingindo o ápice em *Água viva*, em que um “eu” amadurece por oposição a um “tu”. Enquanto no drama em gente pessoano não há um “contato” direto entre o “eu” e o “outro” (a exceção fica por conta dos poemas de Reis e de Campos, em que se posicionam como “eu” perante o “outro” de Caetano), em Lispector, a relação do “eu” com o “outro” aparece explicitamente e com relevância nesses romances.

No drama em gente, com a morte prematura do mestre⁵⁵ em 1915 e a residência de Ricardo Reis no Brasil, é a obra de Campos que ganha força e é continuada por Pessoa. Enquanto Caeiro será sempre o mesmo poeta pagão de *O guardador de rebanhos*, Ricardo Reis será sempre o poeta clássico, e Pessoa ele mesmo reconhece a ausência, no poeta ortônimo, de qualquer evolução. É Campos o único heterônimo a apresentar uma nítida linha evolutiva em sua obra poética. Curiosamente, é também o único heterônimo a acompanhar Pessoa até o fim da vida, tanto que, nos últimos anos de vida, não há mais poemas em língua portuguesa de Fernando Pessoa⁵⁶, apenas de Campos. Essa evolução é resultante de seu contínuo amadurecimento pessoal, assumidamente ancorado na sua relação com o mestre Caeiro⁵⁷ e percebido através da constante problematização da identidade enquanto ipseidade.

A concepção do amadurecimento artístico de Campos dividida em três fases é de Coelho (1980), que as organiza da seguinte maneira: 1) fase inicial do “Opiário”, em 1914; 2) a fase do Futurismo, de poemas como “Ode Triunfal” e “Saudação a Walt Whitman”; e 3) a fase reconhecida apenas como pessoal, que inicia com o poema “A Casa Branca Nau Preta” e vai até 1935, ano da escrita do último poema atribuído a Campos. Para essa divisão, Coelho leva em conta a relação Campos/Caeiro, já expressa por Pessoa na carta sobre a gênese dos heterônimos.

Na sua primeira fase, Campos ainda não conhece Alberto Caeiro, nem mesmo aquele de quem recebe grande influência, o poeta americano Walt Whitman⁵⁸. Essa fase é marcada, principalmente, pelo poema “Opiário”. No entanto, Pessoa também atribui a Campos três sonetos datados de 1913⁵⁹, entre eles o “Soneto já antigo”, posteriormente, publicado na revista *Contemporânea* em 1922. Tais poemas possuem as características que marcam a primeira fase: o tédio de existir e o decadentismo. Em carta a Monteiro, Pessoa (1988) explica que escreveu o “Opiário” a fim de preencher o número de páginas necessárias para a

⁵⁵ Nas notas em que trata da organização de suas obras completas (incluindo-se, portanto, a obra heteronímia), Pessoa já apresenta as obras de Caeiro como de publicação póstuma, embora haja no espólio poemas atribuídos a Caeiro após 1915, sendo o último datado de 1929.

⁵⁶ No fim da vida, Pessoa ele mesmo escreve apenas poemas em língua inglesa.

⁵⁷ Lourenço (1973) e Duarte (2015) defendem a tese de que a linha evolutiva presente na obra de Campos é resultado do contato com Walt Whitman e Frederick Nietzsche, visto que o heterônimo é fortemente influenciado por eles, sobretudo no que convém designar de segunda fase. Entretanto, em virtude da proposta de análise do amadurecimento de Campos em relação ao mestre e a consequente problematização da identidade, esse estudo dá maior relevo ao argumento de Pessoa de que o Campos sensacionista é o resultado de seu contato com a estética das sensações de Alberto Caeiro, o que motiva seu amadurecimento e consequentemente sua evolução poética.

⁵⁸ Walt Whitman (1819-1892) foi um poeta, ensaísta e jornalista estadunidense. É considerado o pai do “verso livre”. Nos seus poemas, Whitman elevou a condição do homem moderno, celebrando a natureza humana e a vida em geral em termos pouco convencionais. Profundamente identificado com os ideais democráticos da nação americana, não deixou de celebrar o futuro da América.

⁵⁹ Esses poemas teriam sido escritos por Pessoa e atribuídos a Álvaro de Campos somente após a criação desse heterônimo em 1914.

publicação do primeiro número da revista *Orpheu*. Sua ideia era explorar a relação de Campos com o Caeiro; dessa forma, o texto é descrito como um poema “antigo” de Álvaro de Campos, datado ficticiamente de março de 1914, buscando revelar como seria ele antes de conhecer Caeiro.

E assim fiz o “Opiário”, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contato com o seu mestre Caeiro. [...] Mas, enfim, creio que não saiu mau, e que dá o Álvaro em botão... (PESSOA, 1988, p. 151)

O poeta engenheiro já demonstra nesse poema seu gosto por construções longas, mesmo que não seja tão bem estruturado como as grandes odes. Composto por 172 versos, organizados em quadras com rimas emparelhadas e interpoladas, segue os moldes clássicos. O verso não é livre, nem a linguagem esfuziante, contudo vê-se um “Álvaro em botão”, uma vez que a linguagem impetuosa já se percebe em versos como “Que um raio as parta! E isto afinal é inveja” (PESSOA, 2007a, p. 41), e o descontentamento com a vida, consigo e com sua maneira de viver também estão presentes. O jovem Campos teria escrito o poema a bordo de um navio em uma viagem ao Oriente, onde teria descoberto o ópio, usado como fuga de sua desorientação. As sensações não são exploradas e o eu poético nem ao menos sabe lidar com o que sente.

Gostava de ter crenças e dinheiro,
*Ser vária gente insípida que vi*⁶⁰.
 Hoje, afinal, não sou senão, aqui,
 Num navio qualquer um passageiro.
 (Ibidem, p. 39)

No verso grifado, lê-se a ânsia de ser tudo e toda a gente, demonstrando já o Sensacionismo latente, contudo, ainda não realizado. Desconhecedor da doutrina das sensações de Caeiro, sentir o incomoda, as sensações o confundem. O poeta ainda não encontrou o seu caminho e a impossibilidade de ser tudo e toda gente o faz apenas um passageiro a bordo de um navio qualquer, marcado pela tristeza e pela falta de vontade em viver. Sua poesia é, então, marcada pelo torpor, pela prostração de um homem amargurado e desenganado para com a vida.

A vida a bordo é uma coisa triste,
 Embora a gente se divirta às vezes.
 Falo com alemães, suecos e ingleses
 E a minha mágoa de viver persiste.
 (Ibidem, p. 38)

⁶⁰ Grifo meu.

Supostamente sob o efeito do ópio, o eu lírico afirma que sua vida já era doente antes dessa droga. O cansaço de viver o sufoca. A problematização da identidade é percebida no descontentamento consigo, que é não ter personalidade alguma, pois está, no presente do poema, sem contato com Caeiro, com Reis e Pessoa, portanto, sem atuação no drama em gente. Estando à parte disso, o poeta deixa de cumprir a integração, tão cara a todos os sujeitos humanos. O descontentamento consigo é não estar integrado, é também não poder estar em parte alguma, porque não domina a doutrina das sensações que permitirá a ele sentir tudo de todas as maneiras. A vida doente é ter de pedir esmolas às portas da Alegria, é ver um inglês sorrir por dinheiro, é pertencer a um gênero de portugueses, os marinheiros descobridores, “que depois de estar a Índia descoberta ficaram sem trabalho” (PESSOA, 2007a, p. 40). Falta ao poeta a ânsia de viver, como expressado no “Soneto I”.

Quando olho para mim não me percebo.
Tenho tanto a mania de sentir
Que me extravio às vezes ao sair
Das próprias sensações que eu recebo.

O ar que respiro, este licor que bebo,
Pertencem ao meu modo de existir,
E eu nunca sei como hei de concluir
*As sensações que a meu pesar concebo*⁶¹.
(PESSOA, 2007a, p. 35)

O eu lírico aponta para o que parece ser a chave para entender a primeira fase da poesia de Campos: a não compreensão e posterior intelectualização das sensações para transformá-las em objetos, em arte. Faltava-lhe um mestre. Da mesma forma, faltava a técnica de composição própria das grandes odes: a intersecção de planos, que buscará nos poemas que compõe “Chuva Oblíqua”.

A segunda fase poética do heterônimo engenheiro é apresentada por Coelho (1980) como sendo futurista, já que considera a apropriação por Campos dos temas e de técnicas de composição do movimento iniciado por Marinetti; no entanto, o próprio Campos nega que sua poesia seja futurista. Seabra (1988) assevera que a segunda fase de Campos se aproxima do movimento futurista somente pelo assunto e não pela forma de realizar o poema. Tendo isso em vista, defende-se aqui que todos os poemas que compõem a segunda fase de Campos são sensacionistas, já que sua poética está apoiada sobre as bases do Sensacionismo, e são utilizados apenas alguns elementos do Futurismo, como a exaltação da máquina e da velocidade. Esta etapa é marcada pela sua integração aos demais heterônimos e ao poeta ortônimo. Dessa integração, resulta o início de seu amadurecimento como poeta.

⁶¹ Grifo meu.

Campos, enquanto discípulo, atribui à origem do Sensacionismo a poesia de Alberto Caeiro. Em nota atribuída ao poeta engenheiro, intitulada “Modernas correntes na Literatura Portuguesa” (PESSOA, 1966a, p. 125-126), ele afirma que o poeta neopagão é o chefe do Sensacionismo. Campos se refere, com isso, ao fato de que seu mestre tem como base para sua poesia a substituição do pensamento pela sensação, mas é a sensação “pura”, provinda diretamente dos sentidos físicos (visão, audição, etc). Essa doutrina das sensações somada à abolição de qualquer pensamento conferem um efeito libertador a sua poesia, como vemos no trecho abaixo, do poema “IX” de *O Guardador de Rebanhos*.

Sou um guardador de rebanhos.
 O rebanho é os meus pensamentos
 E os meus pensamentos são todos sensações.
 Penso com os olhos e com os ouvidos
 E com as mãos e os pés
 E com o nariz e a boca.
 (PESSOA, 2009, p. 51)

A abolição do pensamento na poesia de Caeiro é uma reação ao excesso de subjetividade deformante do real e está relacionada à concepção de arte pessoana. Para ele, há uma identificação das sensações com o seu objeto, por isso, é sensacionista apenas no plano do objetivo. O ideal de simplicidade do poeta, caracterizado pela oposição ao intelectualismo e à complexidade, é a tentativa de sentir a realidade sem interferências subjetivas. Já Campos, ao contrário de seu mestre, apreende a sensação no aspecto subjetivo, como explicam D’Onofre e Árabe (1980), volta-se para a percepção das coisas como são sentidas e ignora o objeto causador da sensação.

A teoria sensacionista de Pessoa rejeita o pensamento na percepção sensorial dos fenômenos naturais, como vemos nos poemas de Alberto Caeiro; no entanto, Pessoa alarga o conteúdo das sensações para não reduzir os poemas de Campos a meras impressões de sensações derivadas dos sentidos físicos. Lind (1970, p. 170) afirma que “das sensações provocadas pelo mundo exterior fazem parte não só os objetos tal como são apercebidos, mas também tudo quanto esses objetos invocam na nossa consciência”. Por isso, a doutrina sensacionista está excessivamente talhada à medida da poesia de Álvaro de Campos, o que impossibilita sua utilização por um movimento de vários artistas.

Os poemas mais expressivos da segunda fase de Campos são “Ode Triunfal” (1914), “Ode Marítima” (1915), “Saudação a Walt Whitman” (1915), “Passagem das horas” (1916) e “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir” (S/D). Nesse estágio, sua poética é marcada pelo contato com Alberto Caeiro, e tem início com o poema “Ode Triunfal”, escrito, segundo

Pessoa, “num jacto, e à máquina de escrever” (PESSOA, 1980, p. 150) logo após o aparecimento do mestre, do qual herda a doutrina das sensações, que levará ao extremo. Em um texto escrito para a revista *Orpheu*, o poeta assume que “ver, ouvir, cheirar, gostar, palpar – são os únicos mandamentos da lei de Deus” (PESSOA, 1966a, p. 217); afirmação esta que remete diretamente a Caeiro.

O discurso poético de Campos revela-se na exteriorização excessiva das sensações. No poema “Passagem das horas”, o próprio subtítulo, “Ode sensacionista”, já o define. Trata-se da ode em que Campos exprime a essência do Sensacionismo lançando mão da sua divisa.

*Sentir tudo de todas as maneiras,*⁶²
 Viver tudo de todos os lados,
 Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
 Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
 Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo...
 (PESSOA, 2007a, p. 117)

A mesma ideia se repete após alguns versos:

Sentir tudo de todas as maneiras,
 Ter todas as opiniões,
 Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,
 Desagradar a si-próprio pela plena liberdade de espírito,
 E amar as cousas como Deus. (sic)
 (Ibidem, p. 135)

Lê-se, nestes versos, um intenso desejo de experimentar e cingir a realidade. O movimento realizado para isso é próximo da apreensão simultânea das formas feita pelos cubistas, ou seja, “ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo”. Enquanto os cubistas abandonam a perspectiva em prol da decomposição dos elementos, procurando representá-los de diversos ângulos ao mesmo tempo; o eu poético de Campos abandona um “eu” único e se quer múltiplo, a fim de experienciar, a partir de outros pontos de vista, a realidade, experimentando, assim, o maior número de sensações possíveis. O lema sensacionista resume o desejo do poeta de buscar conhecer e aprender o mundo, desmembrando-se nas diversas maneiras de sentir; ao mesmo tempo, demonstra, de certa forma, a insatisfação íntima do poeta consigo mesmo, pois é necessário ser tudo para ser ele mesmo. Bréchon (1998, p. 248-249) explica que “o poeta não consegue encontrar seu centro de gravidade no mundo, sente-se inapto, estrangeiro; e vai desfiar a litania de todas as modalidades dessas dificuldades de ser”. O eu poético busca ser o elemento comum de todas as sensibilidades como meio de ultrapassar a condição do homem e encontrar a si mesmo. O

⁶² Grifo meu.

eu lírico problematiza a identidade na medida em que sai de si para sentir tudo e busca ser outros para ser ele mesmo. O resultado disso é sua constante metamorfose em diferentes “eus” e em diferentes coisas, a fim de sentir dor, prazer, êxtase, simultaneamente. Reveladores dessa intenção são alguns versos do poema “Passagem das horas”:

Multipliquei-me para me sentir ,
 Para me sentir, precisei sentir tudo,
 Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
 Despi-me, entreguei-me,
 E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.
 (PESSOA, 2007a, p. 119)

O poema “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir” é o que melhor demonstra, segundo Lind (1970), como a divisa sensacionista se relaciona intimamente, em Pessoa, com a procura do “eu” e, ao mesmo tempo, com o próprio programa estético sensacionista e com a definição de arte do poeta português. O poema explora a realidade enquanto percepção humana e individual, por isso resulta em uma alucinação, como um sonho – “e toda a realidade é um excesso, uma violência, / Uma alucinação extraordinariamente nítida” (PESSOA, 2007a, p. 300) –; ao mesmo tempo, a realidade apreendida é suficientemente nítida para que todos vivam suas vidas de acordo com seus próprios sentidos. Por isso, o eu poético exalta o “sentir”; é por meio desse processo que ele atingirá a compreensão da vida.

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,
 Quanto mais personalidade eu tiver,
 Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
 Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,
 Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atendo,
 Estiver, sentir, viver, for,
 Mais possuirei a existência total do universo,
 Mais completo serei pelo espaço inteiro fora.
 (Ibidem, p. 300-301)

Nesse trecho, está contido todo o programa sensacionista e sua concepção artística. Para ultrapassar a barreira imposta pela percepção individual da realidade – a alucinação nítida –, o eu poético se propõe a sentir como várias pessoas; somente assim possuirá uma percepção completa da realidade, tendo em vista que a soma das personalidades lhe possibilitará somar também diferentes percepções individuais da realidade. Apenas com esse processo o eu poético alcançará a totalidade da realidade, uma verdade totalizadora, ou, nas suas palavras, possuirá a existência total do universo. Para concretizar esse processo, é preciso inicialmente sair de si, numa atitude de total desprendimento de uma identidade particular. Essa mesma atitude já estava presente no drama estático *O Marinheiro*, datado de 1913, lido aqui como um ensaio para o drama em gente. Na quarta estrofe do longo poema, o eu poético

descreve seu estado inicial afirmando sentir-se diverso, indicando uma suspensão momentânea de si para sentir como outro. Lê-se aqui o próprio fazer poético ancorado na despersonalização e no fingimento, ambos os processos já ensaiados no único drama concluído por Pessoa e levados ao ápice na própria criação heteronímia. O eu poético adota aqui a postura do autor, e, como criador, explica o seu processo de produção poética: sentir como vários outros, como um dramaturgo. O poema assume, nesse ponto, o mesmo tom metodológico encontrado nos poemas do mestre Caeiro, quando o eu poético trata antes do programa estético das sensações e não delas propriamente; porém, essa postura dura pouco, pois logo o poeta parte para a exploração profunda das sensações:

Sursum corda! Reparo para ti e todo eu sou um hino!
Tudo em mim como um satélite da tua dinâmica íntima
Volteia serpenteando ficando como um anel
Nevoento, de sensações reminescidas e vagas,
Em torno ao teu vulto interno túrgido e fervoroso.
(PESSOA, 2007a, p. 302)

A partir desse ponto, o eu poético segue o mesmo método de construção típico das grandes odes: a intercalação de momentos de intenso frenesi causado pelas sensações extremas experimentadas pelo eu poético no plano dos sonhos, quando o “eu” está mais afastado de si mesmo (sentindo como outro), com momentos de retorno ao plano da realidade do eu poético, quando sua postura se torna novamente reflexiva (escreve sobre o programa das sensações). No trecho acima, lê-se o eu poético referir-se a terra – “corpo de terra e rochas” –, enquanto corpo que contém toda a natureza, como mãe de quase tudo o que compõe a realidade empírica do ser humano – “Mãe carinhosa e unânime dos ventos, dos mares, dos prados, / Vertiginosa mãe dos vendavais e ciclones” (PESSOA, 2007a, p. 302). Inicialmente, ele se posiciona como um satélite, olhando a terra de fora; no movimento seguinte, é atravessado pela força da terra e mistura-se intimamente com ela (com sangue, pele e nervos).

Ocupa de toda a tua força e de todo o teu poder quente
Meu coração a ti aberto!
Como uma espada trespassando meu ser erguido e extático,
Intersecciona com o meu sangue, com a minha pele e os meus nervos,
Teu movimento contínuo, contíguo a ti própria sempre.
(Ibidem, p. 302)

A partir dessa intersecção com a terra, o eu poético perde totalmente o controle de si: “Sou um monte confuso de forças cheias de infinito / Tendendo em todas as direções para todos os lados do espaço” (PESSOA, 2007a, 302-303). A viagem, em vez de ter um destino,

passa a ter vários, pois o “eu” é toda a terra, todos os lugares passíveis e não passíveis de visitas. Não satisfeito, o “eu”, tornado globo terrestre, ascende para todos os lados, o sistema solar é o caminho em busca de Deus – “Ascendo para todos os lados ao mesmo tempo, sou um globo / De chamas explosivas buscando Deus e queimando” (Ibidem, p. 303). Nas estrofes 11 e 12, são recuperadas ideias originalmente encontradas nas duas odes publicadas na revista *Orpheu* 1 e 2, respectivamente. Na primeira, tem-se a ideia do “eu” como máquina explorada na “Ode Triunfal” – “Sou uma grande máquina movida por grandes correias” (p. 303) –; na segunda, a ideia do “eu” como um volante a girar em todas as direções, como foi explorada intensamente na extensa “Ode Marítima” – “Meu corpo é um centro dum volante estupendo e infinito” (p. 303). No movimento seguinte, a ânsia de sentir tudo de todas as maneiras chega ao ápice com o eu poético acumulando em si tudo o que compõe o universo.

Dentro de mim estão presos e atados ao chão
 Todos os movimentos que compõem o universo,
 A fúria minuciosa e (...) dos átomos
 A fúria de todas as chamas, a raiva de todos os ventos,
 A espuma furiosa de todos os rios, que se precipitam,
 E a chuva como pedras atiradas de catapultas
 De enormes exércitos de anões escondidos no céu.
 (PESSOA, 2007a, p. 304)

A divisa de Campos é a síntese do movimento sensacionista. Norteadado por ela, busca, conforme explica Lopes (1973, p. 642), “incorporar num mesmo processo psíquico individual todas as possibilidades sensoriais afetivas da humanidade de todos os tempos e de todas as circunstâncias”. A partir disso, tem-se a técnica de composição própria das grandes odes, o desencadeador impetuoso de todas as sensações, que se desenvolve a partir do lema de Campos. Cada sensação evoca um halo de sensações relacionadas entre si, agrupando-se ao redor de uma representação central. O texto é, então, concebido como uma colagem de imagens, resultante das diversas sensações, como admite o próprio Campos quando, em um dos versos da “Ode Marítima”, diz: “e há uma sinfonia de sensações incompatíveis e análogas” (PESSOA, 2007a, p. 77). Isso justifica, segundo Lind (1970), a sequência caótica de imagens nas odes mais longas de Campos.

A terceira fase de Campos, que inicia após o fim do *Orpheu* em 1916 e vai até 1935, tem seu início marcado, segundo Lind (1970), pelo poema “Casa Branca Nau Preta”. A principal característica do Campos dessa fase é estar liberto de influências nítidas, por isso, é caracterizada como pessoal. A exaltação, os excessos dionisiacos e a aglomeração propositada de sensações, além da longa extensão das grandes odes, cedem lugar à resignação e ao desapontamento. Campos passa a ser o poeta do abatimento, da atonia, da aridez interior, do

descontentamento consigo e com os outros. O que subsiste nele é apenas a tendência para o conhecimento do “eu”. É nesse período que o poeta escreve vários de seus poemas mais conhecidos: “Tabacaria” (1928), “Aniversário” (1929), “Apontamento” (1929), “Dactilografia” (1933) e “Poema em linha recta” (S/D). “Tabacaria”, que chegou a ser intitulado “Marcha da derrota”, é o que melhor representa a última fase desse heterônimo. Nele, percebemos a melancolia, a amargura e o pessimismo do poeta já nos primeiros versos do poema. O sujeito lírico percebe-se vencido, sem esperanças, e apresenta-se dividido entre dois planos principais: de um lado o real, a dívida que tem na “Tabacaria”, e de outro o sonho, a sensação de que tudo é fantasia. O plano do real é “real por fora”, representando assim o mundo externo ao sujeito poético; já o plano do sonho é “real por dentro”, sendo o íntimo desse sujeito. Essa estrutura é a mesma das odes sensacionistas, nas quais havia a realidade concreta, marcada pelo exterior do sujeito (as fábricas em “Ode Triunfal”, um navio se aproximando do cais do porto em “Ode Marítima”), e a realidade abstrata, marcada pelos sonhos, memórias, devaneios no íntimo do sujeito lírico.

Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
E a sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.
(PESSOA, 2007a, p. 161)

O eu poético demonstra grande insatisfação íntima consigo mesmo, insatisfação expressa num pequeno verso: “Falhei em tudo” (Ibidem, p. 161). Desse modo, desacredita em si mesmo, vê-se como aquele “que não nasceu para isso”, a ponto de desejar não ser ele mesmo, como em “Vivi, estudei, amei, e até cri, / E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu” (Ibidem, p. 165). O que se repete nos poemas é o cansaço, o sono, a frustração, o tédio. A técnica de composição é não haver técnica de composição; atira desordenadamente ao papel pensamentos, imagens que lhe ocorrem. Talvez por isso, é nessa fase que encontramos um Álvaro de Campos mais humano, mais sincero.

Sua obra é como uma ode sensacionista, inicia com o poeta preso à realidade, com o pensamento em primeiro plano; segue com o clímax, em que o poeta, após o contato com Alberto Caeiro, explora as sensações, exalta o sentir na busca de si mesmo, mantendo as emoções em primeiro plano; e finda com a diminuição do ritmo, o retorno à realidade, a desilusão consigo mesmo, o não poder mais sentir e o retorno do pensamento em primeiro plano, o sono, o fim.

A alteridade está na base do drama em gente pessoano, já que a ideia fundamental da heteronímia é livrar o poeta das limitações que a individualidade lhe impõe e o fazem

apreender apenas parcialmente a realidade por meio da despersonalização. Dessa maneira, só é possível alcançar a totalidade da identidade por meio da alteridade, mirando o outro, buscando pensar e sentir como outro indivíduo o faria. Resulta disso o fato de que no drama em gente prevalece a ipseidade, ancorada na relação com o outro. A ideia de Pessoa é oferecer, em seu drama, múltiplas versões da realidade, para que o leitor possa sentir e ampliar também a sua própria concepção da realidade e de si mesmo. Em texto teórico sobre o Sensacionismo, Pessoa (1966a) afirma que “as nossas sensações devem ser expressas de tal modo que *criem um objeto que seja uma sensação para os outros*⁶³” (p. 138), caracterizando assim o costume de produzir sensações. Contudo, o poeta argumenta que não se pode transmitir a outra pessoa o que se sente, apenas o valor do que se sente, e diz:

Só o que se pensa se pode comunicar aos outros. O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o *valor* do que se sente. Só se pode fazer sentir o que se sente. Não que o leitor sinta a pena comum. *Basta que sinta da mesma maneira*⁶⁴. (PESSOA, 1966a, p. 217)

O argumento do poeta é interessante porque traz a necessidade de fazer com que o outro, o leitor, sinta da mesma maneira, embora afirme que não seja possível comunicar o que se sente. Ao contrário de ser um entrave, a aporia possibilitou a Pessoa desenvolver a ideia de intelectualização da sensação, isto é, a necessidade de tomar consciência dela para que ela tenha um valor, e, portanto, um caráter estético. Assim, pode-se comunicar a sensação ao exprimir o seu valor. Por isso, a arte, como expressão da subjetividade humana, é, para o sensacionista, a expressão harmônica da consciência das sensações. A aproximação com outro provém, portanto, da definição de arte proposta por Pessoa e assumida no Sensacionismo.

Da mesma forma como o amadurecimento de Campos no drama em gente se dá em relação a Caeiro e por causa dele, no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Lispector, tem-se uma situação semelhante: o amadurecimento de Lóri só ocorre com a intervenção de Ulisses. A narrativa dá conta do processo de renascimento pelo qual a personagem passa. Sua trajetória é repleta de avanços e retrocessos, demarcados por saltos temporais na narrativa. Seu percurso é como um projeto existencial, continuamente estimulado pelo professor de filosofia, que o direciona. Da relação de aconselhamento resulta uma interdependência dessas duas personagens, de tal forma que a fusão com o outro passa a ser condição para a realização plena.

⁶³ Em itálico no original.

⁶⁴ Grifo meu.

[...] quando se perguntava “quem sou eu? quem é Ulisses? quem são as pessoas?” Era como se Ulisses tivesse uma resposta para tudo e resolvesse não dá-la – e agora a angústia vinha porque de novo descobria que precisava de Ulisses, o que a desesperava – queria poder continuar a vê-lo, mas sem precisar tão violentamente dele. (LISPECTOR, 1998b, p. 18-19)

A protagonista precisa da ajuda do outro em sua trajetória de errância e, com o auxílio de Ulisses, consegue construir uma ponte com o outro. Assim, os dois caminham para um amadurecimento mútuo. Martins (2007) afirma que ele é o responsável por despertar e aguçar a curiosidade existencial dela, de modo que ambos aproveitassem o amor além do prazer físico e temporário. Essa relação amorosa entre um homem e uma mulher é inédita na obra romanesca de Lispector anterior a 1969, cujas personagens são marcadas por uma solidão intrínseca.

Em Lispector, a alteridade aparece também sob a forma do diálogo com o outro e na própria escritura do texto, como em *A paixão segundo G. H.* e *Água Viva*. No primeiro, G. H. ficcionaliza o leitor, que terá a função de acompanhá-la em sua escritura, impotente que se revela para conseguir sozinha.

Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido. Pior ainda: não quero o que vi. O que vi arreventa a minha vida diária. Desculpa eu te dar isto, eu bem queria ter visto coisa melhor. Toma o que vi, livra-me de minha inútil visão, e de meu pecado inútil.
Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar alguém me está dando a mão. (LISPECTOR, 2009, p. 15-16)

A invenção do interlocutor em *A paixão segundo G. H.* é um recurso usado pela personagem-narradora para compor uma interlocução, de forma a realizar plenamente a linguagem. Ele percorre a narrativa juntamente com a personagem-narradora; entretanto, apenas repete o ato daquela, que lê a si mesma, pois é sempre a voz narrativa que o guia, que requer sua colaboração e também o deixa de lado quando lhe convém. Essa relação é lida nos trechos que seguem:

Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém. (LISPECTOR, 2009, p. 13)

Por eu te falar eu te assustarei e te perderei? mas se eu não falar eu me perderei, e por me perder eu te perderia. (p. 17)

Dá-me a tua mão:

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta [...] Como te compensar? Pelo menos também usa-me, usa-me pelo menos como túnel escuro – e quando atravessarmos minha escuridão te encontrarás do outro lado comigo. Não te encontrarás comigo talvez, não sei se atravessarei, mas contigo. Pelo menos não estás sozinho, como ontem eu estava, e ontem eu só rezava para poder pelos menos sair viva de dentro. E não apenas viva – como estava apenas

viva aquela barata primariamente monstruosa – mas organizadamente viva como uma pessoa. (LISPECTOR, 2009, p. 97-98)

Ao pensar sobre o ato de criação do texto, G. H. divide o processo de escritura com o leitor. Por isso, para refletir sobre a trajetória em si, reflete também sobre o papel do leitor na construção de sua narrativa.

Água Viva, por sua vez, apresenta-se como um projeto complexo que, desde o início, pretende envolver o interlocutor, que é interpelado para uma participação da mesma proporção que a vivenciada pela protagonista, por meio de uma estratégia de sedução, como pode ser observada no trecho “O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser.” (LISPECTOR, 1980, p. 38). No texto, o “eu” se dirige a um “tu” e a um “você”. O pronome pessoal de segunda pessoa é utilizado para indicar uma pessoa mais próxima ao “eu”, com quem a personagem manteve ou mantém relacionamento. Já o pronome de tratamento “você” pode indicar um distanciamento maior entre o “eu” e a pessoa a que o pronome de tratamento faz referência. O designado pelo pronome “tu” é entendido como um sujeito puramente ficcional, capaz de interagir com o “eu”, seja ouvindo-o ou lendo-o. Trevisan (1987) explica que a necessidade de destinatário no texto de Clarice Lispector se deve à presença, neles, de um interlocutor sugerido, com quem se estabelece um diálogo virtual, que existe apenas como possibilidade e não como realidade, caracterizando, assim, um monólogo dialógico. Porém, o pronome “você” pode ser entendido como uma referência a alguém externo, ao próprio leitor do texto ficcional. Esse leitor capaz de auxiliar a ação do “eu” é próximo do conceito de Leitor-Modelo de Umberto Eco (1993), ou seja, um alguém capaz de atualizar o texto, embora não se espere que esse alguém exista concretamente. O texto de Lispector busca colocar o sujeito de recepção em diálogo com o sujeito ficcional, construindo condições de explicitação da intriga, a partir de procedimentos interpretativos de reconhecimento das semelhanças existentes entre o mundo do texto e o mundo do leitor. Tem-se, então, a pretensão de que o leitor se envolva com uma intensidade similar a da vivenciada pela personagem-narradora:

Você que me lê que me ajude a nascer. (LISPECTOR, 1980, p. 37)

Agora é um instante. *Você sente?* eu sinto. (p. 47)

Preste atenção e é um favor: estou convidando *você* para mudar-se para reino novo. (p. 58)

É indizível o que me aconteceu em forma de sentir: preciso depressa de tua empatia. *Sinta comigo*. Era uma felicidade suprema. (Ibidem, p. 88)

A voz narrativa nos romances de Lispector busca, na sua escritura fragmentada, tornar coerente a existência humana, mesmo que isso seja impossível. Dessa forma, a narrativa deixa em segundo plano o enredo e a linearidade para proporcionar, nessa fragmentação, a construção da coerência pelo leitor. Lispector liberta o leitor dando-lhe liberdade de preencher os espaços vazios de seu texto e, assim, vivê-lo por conta própria, e diz: “estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de água. Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria” (LISPECTOR, 1980, p. 35). Almeida (1989) defende que, assim como *Água Viva*, os demais romances lispectorianos se refazem na escrita de outros que tecem ao infinito a continuidade de um texto que está em aberto. Para que esse sujeito, o leitor, aceite vivenciar as sensações escritas no texto de Lispector, a personagem-narradora precisa seduzi-lo, e o faz por meio de uma escrita sensual: “para te escrever eu antes me perfumei toda” (LISPECTOR, 1980, p. 54).

Percebe-se que a ideia sua de fazer com que o leitor sinta o mesmo que ela (ou pelo menos do mesmo modo) é a mesma defendida por Pessoa nos textos teóricos sobre sua estética das sensações. É certo que os poemas sensacionistas de Álvaro de Campos, prática da teoria de Pessoa, não trazem nenhuma referência direta ao seu interlocutor, mas é inegável sua tendência de comunicar sua “consciência das sensações” conforme teoriza o criador dos heterônimos. Já em *Água Viva*, a necessidade de fazer o outro sentir o mesmo que se sente é tão grande que a personagem-narradora revela, até mesmo, dúvida e preocupação com a compreensão por parte do interlocutor (ou do leitor) do que sente, como pode ser observado na passagem “será que estou te dando uma ideia do que uma pessoa passa em vida?” (Ibidem, p. 19).

No drama em gente pessoano e nos romances lispectorianos, o amadurecimento do indivíduo depende do outro, é um constante ir ao outro, buscar e contrapor o outro. É pela alteridade que a identidade como ipseidade revela mudança e variabilidade, ao mesmo tempo condenando o “eu” a uma trajetória de errância em busca de um si mesmo e permitindo ao “eu” um eterno reconstruir-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A problematização da identidade em Pessoa e Lispector é, primeiramente, resultado de uma profunda ligação com modernidade. O “eu”, que se apresenta fragmentado, espelha a dinâmica, o tumulto, os contrastes violentos da civilização moderna. Por isso, essa fragmentação se revela dupla: ao mesmo tempo em que é resultado da modernidade, também busca ser sua cópia fiel, procurando apresentar, em arte, uma experiência o mais próxima possível da realidade. Logo, as características básicas do drama e da narrativa são deixadas de lado, pois não é possível copiar a realidade moderna adotando estruturas tradicionais. A mimese é deslocada da ação, que carrega todo o conhecimento adquirido do homem, para a sensação, a experiência em si, anterior ao conhecimento. Por isso, afirma-se uma arte às avessas, um drama sem ação, estático, um romance cuja história não acaba, imagens aleatórias que se fundem e confundem. É a fragmentação da vida moderna, do sujeito moderno, copiada e interpretada pela arte.

Se após o iluminismo o sujeito era entendido como um ser racional, completo e imutável (HELFERICH, 2006), com o advento de novas tecnologias (especialmente o avanço da energia elétrica), que impulsiona rápidas mudanças econômicas, sociais e culturais, ele não pode mais ser pensado como uma entidade isolada do mundo e, principalmente, dos outros. O sujeito moderno é instável, mutável e empírico. Por isso, é possível afirmar que a identidade, outrora entendida predominantemente apenas como mesmidade, ou seja, como um indivíduo único, separado dos demais, volta-se para a alteridade, para o ser social, integrado aos outros e dependente deles para ser a si mesmo. A problematização da identidade parte de sua manifestação apenas como ipseidade.

A arte reflete essa mudança e representa o sujeito fragmentado. Na lírica, isso se manifesta por meio de uma influência da alteridade sobre a subjetividade, de modo que o sujeito lírico deixa de se pertencer e experiencia pertencer ao outro, ao tempo, ao mundo e, principalmente, à linguagem. Somente quando o sujeito sai de si é capaz de contemplar-se, não à maneira da mesmidade, mas à maneira da ipseidade, que inclui a alteridade, como demonstra Ricoeur (1991). É por meio da identidade ipse que o sujeito lírico deixa de contemplar o narcisismo do eu para se realizar a *si mesmo como um outro*. Assim, o eu

poético, que é um sujeito de enunciação, se difere da entidade psicológica do sujeito enunciante e constitui uma relação com um objeto, que é ele mesmo.

Esse processo é levado ao extremo por Fernando Pessoa com a despersonalização (que permite ao sujeito enunciadador sair de si) e a criação heteronímia (que o permite ir ao outro). Dessa forma, em seu drama em gente, há vários poetas que realizam esse exercício de impessoalização para descobrir seu pensamento mais íntimo. É no ato de enunciação que o “eu” é um outro, e é por meio da palavra poética que isso acontece. Como resultado, o objeto com o qual o “eu” constitui relação é sua própria transformação ao se descobrir, ou seja, seu amadurecimento. É preciso sair de si e ir ao outro para conhecer-se. Aqui se revela o pioneirismo de Pessoa, que foi o primeiro poeta em língua portuguesa a criar uma poética de alteridade, uma poesia que se volta para o outro como caminho para descobrir-se, como se lê no poema “Passagem das horas”, atribuído ao heterônimo Álvaro de Campos.

Eu quero ser sempre aquilo com quem simpatizo.
Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,
Aquilo com quem simpatizo, seja uma pedra ou uma ânsia,
Seja uma flor ou uma ideia abstrata,
Seja uma multidão ou um modo de compreender Deus.
E eu simpatizo com tudo, vivo de tudo em tudo.
[...]
Multipliquei-me para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.
(PESSOA, 2007a, p. 118-119)

Neste excerto do poema, o eu lírico de Campos escreve sobre seu próprio modo de sentir e fazer poesia, como é típico do seu mestre Caeiro. Ele fala exatamente dessa postura de sair de si em direção ao outro quando diz que deseja ser tudo e todos, pedra e multidão, objeto concreto ou ideia abstrata. Além disso, demonstra claramente sua postura de procura por conhecimento de si e de sua única possibilidade para alcançar isso: sentir tudo de todas as maneiras. Para isso, bem sabe que é preciso transbordar-se e extravasar-se, despir-se de si e entregar-se ao que é do outro, a todas as outras possibilidades, explorar a alteridade. Quando realiza esse movimento, o eu descobre-se, e vê-se fragmentado, voltando a uma situação equivalente à anterior, em um movimento cíclico. E é esse morrer e renascer metafórico que constitui seu amadurecimento.

Para realizar isso, Pessoa promove uma poesia ao mesmo tempo subjetiva e objetiva, cada polo bem representado pelos heterônimos. De modo geral, a subjetividade está relacionada ao tema, às sensações; e a objetividade, às técnicas de composição, aos jogos da

linguagem, que permitem colocar o “eu” em jogo para abri-lo para fora e para o outro. As técnicas de composição de fusão ou intersecção e de complexidade (que amplia o sentido de uma sensação por meio de uma expressão complicadora, conforme demonstrado no capítulo 3), são os recursos linguísticos que permitem explorar as sensações intelectualizadas e fazer a arte do sonho, ou seja, uma arte abstrata, sem ações. É dessa forma que o sujeito abre-se para a alteridade:

Olha pra mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro,
Poeta sensacionista,
Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,
Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!
Nunca posso ler os teus versos a fio... Há ali sentir de mais...
Atravesso os teus versos como a uma multidão aos encontrões a mim,
E cheira-me a suor, a óleos, a actividade humana e mecânica
Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo,
Não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos teus versos,
Não sei se estou aqui, de pé sobre a terra natural,
Ou de cabeça p'ra baixo, pendurado numa espécie de estabelecimento,
No tecto natural da tua inspiração de tropel,
No centro do tecto da tua intensidade inacessível.
(PESSOA, 2007a, p. 101-102)

Nesse trecho de Saudação a Walt Whitman, é legível a técnica de intersecção compondo uma realidade sonhada, na qual o eu poético se confunde, não sabe se lê ou se vive o poema do poeta estadunidense. Nesse sonho, pode romper as barreiras impostas pela realidade e desnudar-se, sair de si e ser o outro. Dessa forma, a exploração das sensações a partir da fusão de diferentes planos permite ao sujeito lírico viver plenamente sua identidade como ipseidade.

Também em Clarice Lispector encontra-se esse mesmo processo de amadurecimento pela ipseidade. Na trajetória de errância de suas personagens romanescas, percebem-se sempre dois movimentos: um “eu” que vai em direção ao outro e um “eu” que busca sua própria voz, que busca o domínio da linguagem. Eles estão de tal maneira imbricados, que somente quando o sujeito atinge esse domínio e ocupa o espaço da voz narrativa é que alcança também o outro. Em *Perto do coração selvagem*, inicia-se a maturação da linguagem, e Joanna tem relações instáveis com os outros, pois há entre eles um distanciamento derivado da própria maneira de experienciar o mundo. Em *O lustre* e *A cidade sitiada*, Virgínia e Lucrécia, respectivamente, vagam de um lugar a outro sem conseguir manter nenhum relacionamento verdadeiramente intenso, pois não têm domínio da palavra. A verdadeira descoberta do poder da linguagem ocorre em *A maçã no escuro*, quando Martim se impessoaliza abandonando a linguagem comum e recriando uma sua, instintiva, por meio da

qual se reconstrói. O domínio da palavra faz com que a protagonista exerça também o papel de narradora em *A paixão segundo G. H.*, mas a plena maturação da linguagem não é acompanhada pela aproximação ao outro, o que ocorrerá em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, em que Lóri e Ulisses vivem intensa troca, de maneira que um tenha dependência do outro. No entanto, nesse romance, a voz narrativa não é da protagonista. O domínio almejado e a relação de alteridade só se manifestam plenamente em *Água Viva*, quando a personagem-narradora vive na e pela linguagem, e a ipseidade é observada na intensa relação de interlocução em que um “eu” diz a um “tu”.

Notadamente, é pela linguagem que o si e o diverso de si se opõem, por meio da oposição eu/tu, marcando a ipseidade. Conforme Lúcia Helena (1997), “eu” e “tu” são “sujeitos da cadeia de interação humana que se dá no tempo e através do discurso, onde tudo acontece” (p. 79). Nessa relação, é perceptível o seu desejo de sair de si e ir ao outro e ser o outro, para descobrir-se, como se lê no trecho “minha fresca vontade de viver-me e de viver-te” (LISPECTOR, 1980, p. 75). A linguagem é o meio através do qual o sujeito se descobre, interpreta e compreende a si mesmo.

Silva (2001) defende que a poética de Lispector, pela adoção de uma técnica metalinguística, abre-se tanto para uma subjetividade quanto para uma objetividade. A subjetividade refere-se ao tema predominante nos romances: a busca do ser, de um autoencontro, por meio da linguagem. Por isso, o foco narrativo está situado no mundo interior das personagens, nas suas sensações. A objetividade refere-se às técnicas narrativas adotadas, vinculadas ao narrador (pessoa, ponto de vista, participação ou não do mesmo na trama) e ao leitor, visto a necessidade de participação dele nesse processo que é tematizado pelo narrador (“Você que me lê que me ajude a nascer”).

A narrativa de Lispector procura despertar sensações, visões e sentimentos próprios do lirismo, concretizando-se por meio de imagens. Ao contrário da narrativa típica, que traduz uma atitude de exteriorização, centrada no narrador, configurando uma representação de tendência objetiva e uma dinâmica de sucessividade, seus romances traduzem uma atitude de interiorização, alçando o teor subjetivo, típico da lírica, especialmente em *Água Viva*. Nesse texto, Lispector apresenta um sujeito subjetivo e, ao transcrever em imagens as sensações da personagem-narradora, confirma sua tendência a sobrepor aos atos as sensações que eles provocam no sujeito. Em um poema, os atos e os objetos não importam, mas sim a sua projeção numa subjetividade, em que concretizam um processo de interiorização, a partir do exterior da vida para o interior do sujeito poético, centrando-se nesse sujeito. Portanto, os textos líricos, que partem de um sujeito poético marcadamente individualista, representam

uma atitude subjetiva e essa característica, também presente em *Água Viva*, aproxima ainda mais o texto de Lispector da poesia lírica.

Ao escrever sobre poesia lírica, Paz (1972) distingue poema e prosa tomando como ponto de partida o ritmo, afirmando que “sem ritmo, não há poema; só com o mesmo, não há prosa” (p. 11). O ritmo não é essencial para a prosa, mas é obrigação do poema; o ritmo só se manifesta plenamente no poema, pois se manifesta em imagens. Na prosa, por outro lado, o ritmo cede lugar à “marcha do pensamento” (PAZ, 1972, p. 12), pois narra com linguagem simbólica, possuindo marcação rítmica verbal. Beserra (2008), por sua vez, afirma que a construção do lirismo de *Água Viva* se incorpora ao ritmo do texto, que, por analogias, está associado à pintura e à música, e que “o discurso da personagem-narradora dialoga com outros discursos, de onde extrai imagens que se desdobram em sensações” (p. 46). A prosa-poética, portanto, surge através de imagens que unem uma linguagem a outra, formando um conjunto híbrido de significações. O ritmo é construído através de metáforas imagéticas no texto, caracterizando a essência do ato de criação poética. Em *Água Viva*, predominam, portanto, recursos técnico-literários de textos líricos, configurando, assim, uma narrativa lírica, na qual o mundo é reduzido a um ponto de vista lírico, isto é, concebido como um universo em que os homens não desenvolvem suas ações. Tem-se um narrador equivalente ao eu poético.

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras – movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico. (LISPECTOR, 1980, p. 23)

Sem ações, o que indica a passagem do tempo é a linguagem, e é por ela que o “eu” vai ao outro, interage com o mundo, muda, amadurece. Por isso, na obra romanesca de Lispector, narrar é narrar-se, ou, nas palavras de Nunes (1989, p. 155), é “tentativa apaixonada para chegar ao esvaziamento, ao *eu* sem máscara, tendo como horizonte – existencial e místico, mas não mítico – a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a *Vicência* da coisa, indizível e silenciosa”. A narrativa, nesse sentido, é o desdobramento do “eu” que se narra, porque se vê de fora.

É nesse jogo de subjetividade e objetividade que são criadas as condições para carregar o texto de sensorialidade, e, por meio da palavra, tornar sensível a significação, fazer sentir, ver, ouvir, cheirar toda e qualquer sensação. É nessa arte abstrata do sonho que é possível, por meio da linguagem, ao si mesmo ver-se como um outro. Por isso, a ipseidade se

revela no drama em gente pessoano e nos romances lispectorianos pela linguagem, onde o sujeito a torna sua e se afirma como um “eu” em relação íntima com a alteridade.

Portanto, a ficção do eu ocupa totalmente a intriga. Na medida em que a interpretação do sujeito em busca de conhecimento de si ocorre no ato de escrever, a própria escrita é tematizada no drama em gente de Pessoa e nos romances de Lispector. No drama em gente, os heterônimos escrevem poemas em que exploram o método de criação dos textos líricos, além de textos críticos e ensaios sobre estética. Nos romances, é nítida a problematização da linguagem usada para compor a narrativa. Com isso, a ficção do eu extrapola a intriga, posta a seu serviço, e cria condições para uma ficção que não é mais sobre o “eu”, mas sobre si própria.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. Água Viva: um desafio para a crítica. In: *Organon*. Porto Alegre, n. 16, 1989, p. 128-133.

ÁLVARES, Adriana Camacho. *Do reinado do autor a seu estilhaçamento na escritura nos romances de introspecção: Lúcio Cardoso e Clarice Lispector*. (Doutorado em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

ARQUIVO PESSOA. PAUIS. [S. 1], [200-a?]. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/829>>. Acesso em: 28 de set. 2015.

ANDRADE, Débora Oliveira. Elementos do drama em O marinheiro. In: *Todas as Musas*. Ano 01, n. 01, 2009, p. 150-158.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAREMBLITT, Gregório F. A identidade. In: *Dois Pontos: teoria & prática*. Belo Horizonte, v. 4, n. 30, jan/fev 1997, p. 13-15.

BATALHA, Maria do Carmo de Siqueira. *Construção da “Ode marítima”, ou, unidade e multiplicidade em Álvaro de Campos*. Bauru: Edusc, 1996.

BESERRA, José Rogério. *A imagem no romance Água Viva de Clarice Lispector*. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

BRASIL, Assis. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Organização Simões, Editora, 1969.

BRÉCHON, Robert. *Fernando Pessoa: Estranho Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record. 1998.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

CARNEIRO, José Vanderlei. Hermenêutica da narrativa de ficção: a intriga como mediação do sentido. In: *Pensando – Revista de Filosofia*. Vol. 4, n. 8, 2013, p. 72-102.

COELHO, António Pina. *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1971.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1980.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. In: *Signótica*, v. 25, n. 1, jan./jun. 2013, p. 221-241.

D'ONOFRIO, Salvatore; ÁRABE, Maria Amélia A. O Sensacionismo na visão poética de Álvaro de Campos. In: *Revista de Letras*, São Paulo, n. 20, 1980, p. 59-73.

DUARTE, Carina Marques. *Quando parte o último comboio?* Álvaro de Campos, um seguidor decadente de Walt Whitman e Nietzsche. (Doutorado em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

ECO, Umberto. El Lector Modelo. In: *Lector in fabula*. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna – da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGLIARDI, Caio. A reflexividade discursiva em *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. In: *Pitágoras*, nº 500, vol. 1, 2011, p. 97-118.

GONÇALVES, Robson Pereira. *O sujeito Pessoa: literatura e psicanálise*. Santa Maria: Ed. UFSM, 1995.

GOTLIB, Nádia Battella. Olhos nos olhos (Fernando Pessoa e Clarice Lispector). In: *Remate de Males*, Campinas, n. 9, 1989, p. 139-145.

_____. Para sempre. In: _____. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995, p. 407-486.

_____. Pessoa em Clarice. In: *Anais do II Encontro de Centros de Estudos Portugueses no Brasil*. Org. Izabel Margato e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro, NAU, 1997, p. 104-108.

GOTTLOB, Maurília Galati. Álvaro de Campos, poeta sensacionista. In: *Alfa*, n. 16, 1970, p. 293-316.

GRINBERG, León. GRINBERG, Rebeca. *Identidad y cambio*. Barcelona: Paidós, 1980.

HABERMAS, J. *Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

_____. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HELENA, Lucia. Um texto fugitivo em Água Viva: sujeito, escrita e cultura em Clarice Lispector. In: *Brasil / Brazil: revista de Literatura Brasileira*. Porto Alegre, n. 12, ano 7, 1994, p. 9-28.

_____. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

HELPERICH, Christoph. *História da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

JARDIM, Luciana Abreu. *Revolução poética em Água Viva*. Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2002.

_____. *Clarice Lispector e Julia Kristeva: dois discursos sobre o corpo*. Porto Alegre. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008.

LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1970.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Tio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1970.

_____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *Uma aprendizagem, ou, o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *A paixão segundo G. H.*. Rio de Janeiro, Rocco. 2009.

_____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015a.

_____. *Cidade sitiada*. Rio de Janeiro, Rocco Digital, 2015b.

LOPARIC, Zeljko. A teoria winnicottiana do amadurecimento pessoal. In.: *Infante - revista neuropsíquica da infância e adolescência*. São Paulo, v. 7 (supl. 1), dezembro 1999, p. 21-23.

LOPES, Maria Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985.

LOPES, Oscar. Fernando Pessoa. In: *História ilustrada das grandes literaturas: Literatura Portuguesa*. V. II. Lisboa: Estúdios Cor, 1973, p. 631-666.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Porto: Editorial Inova, 1973.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. 2. ed. Civilização Brasileira, S/D, p. 47-99.

MALUFE, Annita Costa. A identidade vazia ou o si-mesmo como Nada (z, personagem de um Conto de Juliano Pessanha). In. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 30, n. 2, p. 399-408, jul./dez. 2008.

MARTINS, Maria Teresinha. *O ser do narrador nos romances de Clarice Lispector*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

MASTROBERTI, Paula. A palavra em quarta dimensão: leituras de Água viva, de Clarice Lispector. In: *Letrônica*. Porto Alegre, v.2, n.1, julho 2009, p. 317-329.

MATOS, Anderson Hakenhoar. *O Sensacionismo de Fernando Pessoa em Água Viva de Clarice Lispector*. Trabalho de conclusão de curso defendido em 2007.

_____. *O Sensacionismo de Fernando Pessoa em Água Viva de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado defendida em 2011.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo: Livraria Martins, 1947.

MOISÉS, Massaud. Clarice Lispector: ficção e cosmovisão. In.: *O Estado de São Paulo*: suplemento literário, 26 set. 1970, 3 out. 1970.

_____. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958.

MONTEIRO, Mayla Cosmo. *Um coração para dois: a relação mãe-bebê cardiopata*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003.

MOSQUERA, Juan José Mouriño. O processo de identidade. In: _____. *Psicologia social do ensino*. Porto Alegre: Sulina, 1974.

NASCIMENTO, Cláudio Reichert do. *Identidade pessoal em Paul Ricoeur*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal de Santa Maria, 2009.

NEIVA, Alex; GAGLIARDI, Caio. A exaltação do gênio: a construção do *ethos* em Fernando Pessoa. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, nº 16, 2012, p. 30-43.

NEVES, Maria Helena de Moura; JUNQUEIRA, Renata Soares. O estatuto da linguagem n'O marinheiro de Fernando Pessoa. In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, 2004, p. 183-201.

NUNES, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Ed. Do Governo do Estado do Amazonas, 1966.

_____. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

ORDÓÑES, Andrés. *Fernando Pessoa, um místico sem fé: uma aproximação ao pensamento heteronímico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pensar é estar doente dos olhos. In: _____. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 327-346.

_____. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Lisboa: Ática, 1958.

- _____. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966a.
- _____. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966b.
- _____. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1980.
- _____. Nota Preliminar. In: _____. *Ficções do interlúdio/4*: poesias de Álvaro de Campos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 11-14.
- _____. *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- _____. *Mensagem*: obra poética I. Porto Alegre: L&PM, 2006a.
- _____. *Poemas de Ricardo Reis*: obra poética III. Porto Alegre: L&PM, 2006b.
- _____. *Poemas de Álvaro de Campos*: obra poética IV. Porto Alegre: L&PM, 2007a.
- _____. *Cancioneiro*. Porto Alegre: LP&M, 2007b.
- _____. *Poemas de Alberto Caeiro*: obra poética II. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. In: _____. *Teatro I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. P. 1-118.
- PORTELA, Eduardo. A forma expressional de Clarice Lispector. In.: *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 9 out. 1960.
- PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- REALI, G.; ANTISERI, D. *História da Filosofia*: filosofia pagã antiga. V. 1. São Paulo: Paulus, 2003.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- _____. *Tempo e narrativa* (tomo 1). Campinas, SP: Papirus, 1994.
- _____. *Tempo e narrativa* (tomo 2). Campinas, SP: Papirus, 1995.
- _____. *Tempo e narrativa* (tomo 3). Campinas, SP: Papirus, 1997.
- _____. *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 75-95.
- ROSENTHAL, E. T. *O universo fragmentário*. São Paulo, EDUSP, 1975.
- SÁ, Olga de. *A escrita de Clarice Lispector*. São Paulo: Vozes, 1993.

SCHERER, Telma. *Exercícios do tempo: Dias Felizes e Esperando Godot*, de Samuel Beckett; *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

SCHWARZ, Roberto. “Perto do Coração Selvagem”. In: *A sereia e o desconfiado*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965, p. 37-41.

SEABRA, José Augusto. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SILVA, D. T. M.. A perseguição da forma na metalinguagem ficcional de Julio Cortázar e Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande Do sul, 2001.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*. Lisboa: Bertrand, S/D.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

STRAWSON, P.F. *Individuals: Na Essay in Descriptive Metaphysics*. London: Routledge, 1990.

TELES, Gilberto Mendonça. A Vanguarda Européia. In: _____. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes. 1972, p. 55-160.

TREVISAN, Zizi. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987.

TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: _____. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 105-118.

TUTIKIAN, Jane. Álvaro de Campos: o homem da modernidade. In: PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 23-31.

VARIN, Claire. *Língua de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. São Paulo: Limiar, 2002.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. *Ascensão do romance*. Companhia das Letras, S/D.

WINNICOTT, D. W. Desenvolvimento emocional primitivo. In: _____. *Textos Selecionados: da pediatria à psicanálise*. Tradução Jane Russo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

_____. *A criança e o seu mundo*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1982.

_____. *Psycho-analytic explorations*. Harvard University Press, 1989.

_____. *A família e o desenvolvimento individual*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2001.