

Ana Paula Garcia

**Poeticidade e vida do espírito no *Livro do desassossego*, o romance possível
de Bernardo Soares**

São José do Rio Preto
2021

Ana Paula Garcia

**Poeticidade e vida do espírito no *Livro do desassossego*, o romance possível
de Bernardo Soares**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel.

São José do Rio Preto
2021

G216p Garcia, Ana Paula
Poeticidade e vida do espírito no Livro do desassossego, o romance possível de Bernardo Soares / Ana Paula Garcia. -- São José do Rio Preto, 2020
168 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientador: Márcio Scheel

1. Teoria literária. 2. Romance moderno. 3. Linguagem poética. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor.

Essa ficha não pode ser modificada.

Ana Paula Garcia

**Poeticidade e vida do espírito no *Livro do desassossego*, o romance possível
de Bernardo Soares**

Tese apresentada como parte dos requisitos para
obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao
Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus
de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim
UNESP – São José do Rio Preto

Prof^a. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
UNESP – Araraquara

Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini
UEM – Maringá

São José do Rio Preto
6 de março de 2020

AGRADECIMENTOS

Ao meu amigo e orientador, Professor Dr. Márcio Scheel, por esses dez anos de conversas e, claro, por todo o conhecimento compartilhado, mas principalmente pela delicadeza, pelo envolvimento, pela amizade construída.

À minha família – meus pais, Ana e Israel; minhas irmãs, Maria Claudia e Maria Luiza; meus tios, Ana Maria e Flávio; e meu avô, Alceu –, por sempre proporcionarem segurança e serem amor.

Ao meu amor, Hugo Giazzi, por dividir comigo o interesse pela literatura e mostrar-se sempre interessado em discutir e disposto a ajudar, e por todo o cuidado, a preocupação e a presença nos momentos mais aflitivos.

Aos amigos – Stéfanie; Lucas; Thaísa; Daniella e Fábio –, por serem leveza nos períodos mais difíceis, terem sempre as melhores e mais necessárias palavras, e por permanecerem.

Aos Professores Doutores Arnaldo Franco Junior e Orlando Nunes Amorim, pela atenta e valiosa arguição na banca de qualificação e por retornarem na defesa, mas, mais do que isso, por terem se tornado, ainda na minha graduação, exemplos e referenciais de compromisso com o conhecimento muito importantes na minha formação profissional.

À Professora Dra. Guacira Marcondes Machado Leite e ao Professor Dr. Fábio Lucas Pierini, por aceitarem o convite para a banca de defesa e se disponibilizarem a compartilhar seus conhecimentos nesse momento tão importante para a conclusão do trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a leitura do *Livro do desassossego*, do semi-heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, como um exemplar do gênero romanesco, a partir principalmente da noção de indivíduo problemático, desenvolvida por Georg Lukács, em sua *Teoria do Romance*. Nessa obra, o teórico entende a forma do romance a partir da presença de um herói que emerge da realidade cotidiana burguesa e modernizada, mas não consegue realmente dela se sentir parte. Isso porque ele teve toda sua substancialidade dissipada em reflexão (LUKÁCS, 2000, p. 31), ou seja, a espontaneidade de sua relação com o mundo exterior foi fraturada pela mediação do pensamento, o que acabou por expandir a vida do espírito em detrimento da vida prática. A consequência disso na narrativa romanesca é que “a subjetividade e a mundividência do narrador [...] dominam o mundo narrado, que assim aparece intimamente ligado à instância da narração” (GOULART, 1946, p. 32), podendo fragmentar as marcações de tempo, o enredo e ocasionar o desprendimento das noções de causalidade. Desse modo, pretende-se compreender o caráter problemático de Bernardo Soares e a natureza romanesca do *Livro do desassossego* a partir da análise da poeticidade da linguagem de seus escritos; de sua declarada posição de escritor e da natureza fragmentária de seu *Livro*, na medida em que tais aspectos estão vinculados à cisão sofrida pelo herói com relação ao mundo moderno e à sua própria identidade.

Palavras-chave: Romance moderno; Vida do espírito; Linguagem poética; *Livro do desassossego*; Bernardo Soares.

ABSTRACT

This thesis aims to read the Livro do Desassossego [The Book of Disquiet], by Fernando Pessoa's semi-heteronym Bernardo Soares, as an example of the novel genre, based primarily on the concept of the problematic individual, as developed by Georg Lukács in his Theory of the Novel. In this work, the theorist understands the novel's form as founded on the presence of a hero who emerges from the bourgeois, modernized, mundane reality, but who cannot feel really connected to and part of it. This is because he has had all of his substance dissipated through reflection (LUKÁCS, 2000, p. 31), that is, the spontaneity of his relation with the exterior world has been fractured by the action of thought, which ends up expanding the life of the mind to the detriment of practical life. In the novel's narrative, the consequence of this is that "a subjetividade e a mundividência do narrador [...] dominam o mundo narrado, que assim aparece intimamente ligado à instância da narração" [the narrator's subjectivity and worldview take over the narrated world, which then appears intimately linked to the narration's standpoint] (GOULART, 1946, p. 32), being able to fragment the signals of time and plot, and cause detachment of the notions of causality. In this sense, our intention is to comprehend the problematic character of Bernardo Soares and the novel nature of the Livro do Desassossego based on the analysis of his fragmented language's poetics; of his declared writer's position; and of the fragmentary nature of his Book, insofar as these aspects are connected to the split suffered by the hero in relation to the modern world and to his own identity.

Keywords: Modern novel; life of the mind; poetic language; Book of Disquiet; Bernardo Soares.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. A MODERNIDADE E O GÊNERO ROMANESCO.....	13
2.1 Uma breve introdução sobre a modernidade.....	13
2.2 Apontamentos sobre o gênero romanesco ao longo dos séculos.....	24
2.2.1 Alguns dos primeiros heróis.....	30
2.2.2 Alguns dos heróis do século XIX.....	57
2.2.3 Alguns dos heróis do século XX.....	76
3. A LINGUAGEM POÉTICA COMO REVELAÇÃO DO CARÁTER PROBLEMÁTICO DO HERÓI.....	86
3.1 O papel do poético na representação do desassossego.....	86
3.2 O poético como tentativa de transposição da realidade.....	94
3.3 O lirismo do herói solitário.....	105
4. O HERÓI ESCRITOR.....	112
4.1 A aventura única de escrever.....	112
4.2 Reflexões estéticas.....	124
5. A POLÊMICA FORMA FRAGMENTÁRIA.....	129
5.1 O ajudante de guarda-livros na Lisboa do século XX.....	130
5.2 A vida do espírito.....	143
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
REFERÊNCIAS.....	164

1. INTRODUÇÃO

O estudo do gênero romanesco passa pelo estudo da Modernidade. Isso porque, nascido da sociedade burguesa, o romance desenvolve-se muito no século XVIII com o papel de representar essa sociedade e, portanto, carregado de seus valores, como o enaltecimento do progresso industrial e tecnológico, do trabalho, dos lucros, o cultivo da fé, a partir do crescimento do puritanismo e da valorização do casamento, dentre outros. Logo, entretanto, o gênero volta-se analítica e criticamente para esse contexto, apontando também o individualismo, o automatismo, a reificação e a relação na verdade superficial e racionalizada com Deus e com a família. Todos esses são aspectos característicos da Modernidade, conceito de difícil delimitação que será aqui compreendido, a partir da obra *A modernização dos sentidos* (1998), de Hans Ulrich Gumbrecht, como um processo histórico que se inicia ainda no século XV e cujo ápice são as Revoluções Industriais, iniciadas no século XVIII na Inglaterra.

Esse ápice acaba por desenvolver o que Gumbrecht chama de “observador de segunda ordem”, um indivíduo “incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo” (1998, p. 13). Isso significa o crescimento de um perfil de subjetividade muito mais reflexivo, pois, mais do que consciente sobre o mundo, também autoconsciente. Além do impacto que teve sobre as relações entre os indivíduos e a realidade, esse caráter crítico também modificou a literatura e as artes de modo amplo, as quais passaram a representar os conflitos provenientes de tal consciência de mundo e autoconsciência na medida em que elas significaram uma ruptura da espontaneidade entre subjetividade e vida prática.

É a partir dessa ideia que Georg Lukács, em *A Teoria do Romance* (2000), fala sobre o gênero romanesco, como “a epopeia do mundo abandonado por deus” (p. 89), “a expressão do desabrigo transcendental” (p. 38), a representação de um mundo no qual a presença da filosofia é “um sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da indiferença existencial

entre eu e mundo, da incongruência entre alma e ação” (p. 26). Seu herói, conseqüentemente, é o indivíduo abandonado, desabrigado, cindido e consciente de tudo isso. Ele é chamado pelo teórico de “indivíduo problemático”, pois é essa a natureza de sua relação com a realidade que o cerca, já que ele não pode a ela se adaptar. O resultado disso é a solidão e o desenvolvimento de uma rica vida interior: “O herói do romance nasce desse alheamento em face do mundo exterior” (LUKÁCS, 2000, p. 66).

Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa autor do *Livro do desassossego*, sua “autobiografia sem factos”, aproxima-se desse perfil. Isso porque a ausência de fatos de seus escritos deve-se justamente à falta de acontecimentos em sua vida. Ajudante de guardalivros na cidade de Lisboa, ele mantém com a vida prática uma relação ambígua e dolorosa, pois, ao mesmo tempo em que o mundo exterior é alimento para suas reflexões, ele despreza a maior parte dos indivíduos de seu convívio, as pessoas que observa nas ruas, assim como o funcionamento da sociedade burguesa. Seu *Livro*, como o título sugere, revela o desassossego que ele enfrenta, os incômodos e angústias que sofre no cotidiano e o modo como reage: mantendo o máximo distanciamento possível da vida prática e cultivando sua vida do espírito. Desse modo, o presente trabalho propõe a leitura do *Livro do desassossego* como um exemplar do gênero romanesco a partir, principalmente, do estudo de Bernardo Soares como um caráter ajustado ao perfil de herói problemático lukacsiano.

A compreensão do *Livro do desassossego* como obra exemplar de determinado gênero já se revela complexa na medida em que há questionamentos até mesmo sobre seu entendimento como uma obra. Isso porque, de conhecimento geral, Fernando Pessoa deixou “apenas” um conjunto de fragmentos esparsos e, de livro, ficou “somente” a ideia de título e a intenção manifesta de organizá-lo. Seu processo de composição, interrompido pelo falecimento do autor e, portanto, nunca concluído, foi turbulento, passando pela troca de narradores, por uma grande transformação estilística, por um longo hiato de escrita, dentre

outros fatores. Uma das consequências do inacabamento e da dispersão dos fragmentos quando foram encontrados é que eles só se tornaram de fato livro em 1982, com a organização de Jacinto Prado Coelho. A partir disso, cada edição do *Livro do desassossego*, das inúmeras já publicadas, é fruto do trabalho de seu organizador, constituindo-se única, diferente das demais e nunca definitiva.

Este estudo, desse modo, não tem a pretensão de falar em uma edição verdadeira do *Livro* e determinar seu gênero. O objetivo é oferecer uma possibilidade de leitura de gênero a partir do trabalho com um conjunto específico de textos: os atribuídos por Fernando Pessoa ao semi-heterônimo Bernardo Soares. Tornou-se possível conhecer esse conjunto a partir da edição do crítico pessoano Jerônimo Pizarro, publicada em 2013. Pizarro organizou a obra em duas fases, sendo a primeira composta pelos textos escritos entre 1913 e 1920, e atribuídos ao semi-heterônimo Vicente Guedes, e a segunda pelos fragmentos escritos entre 1930 e 1934, atribuídos a Bernardo Soares. Será, portanto, com essa edição do *Livro do desassossego* que trabalharemos, especificamente com os fragmentos dessa segunda fase, de autoria do ajudante de guarda-livros Bernardo Soares. Por ter organizado uma edição crítica, Pizarro buscou ordenar os fragmentos cronologicamente. Neste estudo, todavia, como será visto no capítulo 4, a ordenação dos fragmentos não será levada em consideração.

Eduardo Lourenço, em seu texto “*O Livro do desassossego: texto suicida?*”, refere-se à obra como um “não-livro ou livro impossível”. De fato assim pode ser visto, já que nunca foi feito livro por seu autor e qualquer reunião de seus fragmentos dependa da interferência de organizadores e editores. Sob essa interferência, entretanto, foram feitos inúmeros livros possíveis, e o objetivo aqui é apresentar uma leitura de um deles, o *Livro do desassossego* de Bernardo Soares, mostrando que, em alguns aspectos, ele talvez seja um livro impossível, mas acabou por ser feito livro, e pode então ser lido como um romance possível.

O primeiro capítulo, desse modo, abordará a Modernidade e o desenvolvimento do gênero romanesco ao longo dos séculos. Inicialmente, será feita uma apresentação da Modernidade como um processo histórico, discutindo as transformações que ele ocasionou, a emergência de subjetividades conscientes e autorreflexivas, a racionalização e o desencantamento do mundo, por exemplo. O personagem Fausto, da obra homônima de Goethe, será analisado como um dos primeiros na literatura a apresentar tais características. Posteriormente, serão brevemente comentados romances renomados dos séculos XVIII, XIX e XX, com o intuito de observar as modificações na maneira como o gênero representou o mundo e os indivíduos, o surgimento do herói problemático, suas especificidades e o modo como afetou, inclusive, a linguagem e a estrutura do gênero. Já neste capítulo, serão pontuados as aproximações e os distanciamentos entre as obras discutidas e o *Livro do desassossego*.

Os capítulos dois, três e quatro já serão destinados à análise do *Livro*, em três de seus aspectos, respectivamente: a poeticidade de sua linguagem; a declarada posição de escritor por parte de Bernardo Soares e a natureza fragmentária de sua estrutura. Essas características foram escolhidas em decorrência de poeticidade, subjetividade e fragmentação terem sido por muito tempo pontos que distanciaram uma obra do gênero romanesco. A intenção é demonstrar, então, como, neste caso, todos eles estão diretamente vinculados à natureza problemática do herói e ao modo como é representada sua relação com o mundo exterior.

O segundo capítulo começará abordando a importância da experiência poética no *Livro* com o objetivo de mostrar como ela se relaciona ao principal sentimento da obra: o desassossego. Além disso, será feita a análise do modo como a linguagem poética torna-se um meio pelo qual Soares tenta transcender a realidade prática, buscando nela o significado e a intensidade que ele já não consegue encontrar na vida. Por último, o capítulo tratará do lirismo na obra como sintoma da solidão em que o indivíduo problemático geralmente se

encontra. Essas discussões serão feitas a partir das obras *O arco e a lira*, de Octávio Paz, *Crítica da razão poética*, de Claude Esteban e *The lyrical novel*, de Ralph Freedman, dentre outras.

No terceiro capítulo, serão analisados fragmentos nos quais Soares faz referência à composição do *Livro*, assim como à sua posição de escritor. A ideia é mostrar a escrita como a aventura única desse protagonista na vida prática que ele tanto rejeita e a influência que o fato de ser um herói escritor possui no tipo de registros que escolhe fazer. Além disso, será analisado o modo como o próprio ato de narrar pode apresentar relação com a cisão sofrida por esse herói. Em um segundo tópico desse mesmo capítulo, serão abordadas algumas reflexões estéticas presentes no *Livro* como forma de conhecer melhor o narrador e a relação que ele estabelece com a escrita. Tais questões serão desenvolvidas principalmente a partir de análises dos fragmentos e da mobilização da teoria lukacsiana, além de estabelecerem diálogos com a crítica.

O quarto capítulo, por fim, discutirá a polêmica forma fragmentária do *Livro*. Em um primeiro momento, serão comentadas passagens que apresentam marcações de espaço, tempo e a presença de enredo, ainda que apenas episódico, dentro do próprio fragmento, com a finalidade de situar o herói e destacar a importância do mundo exterior em sua narrativa. Depois disso, será então analisada a predominância das representações da vida do espírito de Soares, a partir principalmente das obras *A vida do espírito*, de Hanna Arendt, e *The lyrical novel*, de Ralph Freedman, no sentido de mostrar as razões pelas quais os indivíduos passam a cultivar essa dimensão interior, o modo como ela ganha espaço nos romances modernos e o impacto que tal predominância tem sobre a fragmentação estrutural e a perda da noção de causalidade.

Todos os capítulos buscarão diálogo com a crítica pessoana, a partir de nomes como os de José Gil, Eduardo Lourenço, Leyla Perrone-Moisés, Haquira Osakabe, Ricardina

Guerreiro e Paulo de Medeiros, dentre outros. A partir desses diálogos e das reflexões teóricas, o presente trabalho pretende, em síntese, revelando a possibilidade de compreensão do *Livro do desassossego* como um romance por meio dos aspectos que mais o afastariam de tal gênero, demonstrando que todos eles fazem parte da construção de Bernardo Soares como um herói problemático em permanente embate com o mundo moderno.

2. A MODERNIDADE E O GÊNERO ROMANESCO

2.1 Uma breve introdução sobre a modernidade

Popularizada no século XIX, ao ser empregada por Baudelaire em seu ensaio “O pintor da vida moderna” (1857), a palavra “modernidade” tem origem difícil de delimitar, e foi utilizada à exaustão, com inúmeros e muito distintos sentidos e referenciais. Faz-se importante, desse modo, esclarecer que, no presente trabalho, a modernidade será entendida como um processo histórico, o qual alcança seu ápice com as Revoluções Industriais, mas leva o olhar de quem o deseja compreender a tempos e acontecimentos muito mais remotos, ao século XV no ocidente, com o fim do sistema feudal, o lento início da formação das cidades, a posterior intensificação do comércio, sinalizando o início da economia capitalista, passando pela invenção da imprensa e pelo desenvolvimento das navegações, dentre outros acontecimentos que revelam mudanças radicais no modo do homem enxergar o mundo, nele interferir e com ele se relacionar.

No referido ensaio, a modernidade é definida por Baudelaire como “o transitório, o fugidivo, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável” (2010, p. 35) e representa, na segunda metade do século XIX, os aspectos mais característicos da modernização e do progresso industrial então ascendentes, aparecendo nas imagens da cidade, dos carros, do dândi, do *flâneur*, da vida noturna e, principalmente, nos novos modelos das relações humanas, que passam a envolver uma maior liberdade, mas também um notável individualismo, tornando-se, em larga medida, superficiais. O fato de ser definida como o transitório, no entanto, o próprio Baudelaire explica, determina que a modernidade está em todas as épocas, haja vista todo tempo ter o seu elemento novo. Desse modo, houve quem considerasse modernidade apenas o que se viveu a partir da industrialização, mas houve também quem voltasse no tempo em busca de seu início, das primeiras mudanças que

ocasionariam o contexto de transformações cada vez mais profundas visto no século XIX, situando-o em momentos e aspectos diversos.

É por conta dessa imprecisão conceitual que Hans Ulrich Gumbrecht, em seu livro *Modernização dos sentidos* (1998), fala em “cascatas de modernidade”, indicando a “sobreposição ‘desordenada’ entre uma série de conceitos diferentes de modernidade e modernização” (1998, p. 9). Na obra, o autor divide a modernidade em quatro momentos: o Início da Modernidade; a Modernidade Epistemológica; a Alta Modernidade e a Pós-Modernidade, mas frisa o modo como “se cruzam, como os seus efeitos se acumulam e como eles interferem mutuamente numa dimensão (difícil de descrever) de simultaneidade” (1998, p. 9), deixando claro, assim, tratar-se de um processo, de um desdobrar de causas e consequências. As cascatas de Gumbrecht serão utilizadas no presente trabalho como referência, na medida em que a palavra “modernidade” pode referir-se a um período histórico muito extenso, o qual envolve séculos de um desdobrar de transformações. A divisão e a nomenclatura do teórico serão empregadas, desse modo, quando for necessário aproximar-se de um momento específico dentro desse longo processo.

Ao falar do Início da Modernidade, Gumbrecht marca a invenção da imprensa e a descoberta do continente americano como as primeiras de uma “sequência de inovações” (1998, p. 11) que estariam por vir. Isso porque sinalizam mudanças de comportamento e de posicionamento do homem, na medida em que pressupõem um papel no qual ele nunca havia se enxergado: o de sujeito ativo diante do mundo. Até então, o homem entendia-se simplesmente como criação e acreditava que a única fonte de saber era a revelação divina, incapaz de conceber seu próprio poder nessa busca. Os dois acontecimentos, entretanto, não condizem com esse perfil de sujeito na medida em que configuram projetos que só se tornaram possíveis porque homens tomaram a frente de pensar e descobrir sua importância e necessidade, estudar o que era preciso para que fossem realizáveis e então torná-los concretos.

Todos esses passos pressupõem um homem capaz de olhar para o mundo e para a realidade à sua volta e, mais do que isso, pensar sobre ela e agir. Por isso, como afirma Gumbrecht, a invenção da imprensa e a descoberta do continente americano revelam a emergência de “uma subjetividade que está condensada no papel de um observador de primeira ordem e na função de produção de conhecimento” (1998, p. 12).

A invenção dos tipos móveis por Gutenberg é exemplo de ação que é, ao mesmo tempo, fruto de uma subjetividade modificada e geradora de transformações ainda maiores. É possível compreender como uma subjetividade modificada, pois se mostra ativa e crítica com relação ao mundo ao ponto de identificar uma necessidade, perceber o impacto que teria e, finalmente, criar. A partir disso, o desenvolvimento da imprensa envolve um dos aspectos mais tipicamente modernos:

[...] o corpo humano não era mais o veículo de constituição do sentido; o corpo fora visivelmente separado do veículo de sentido, o livro, pela introdução de uma máquina, a prensa de impressão. Ao mesmo tempo em que era aliviado de sua função de veículo de constituição do sentido, o corpo era também liberado de sua função de fonte do sentido. Ao ler um livro, experienciávamos, até muito recentemente, a consciência de um autor como fonte de sentido. O corpo fora separado da consciência da comunicação (GUMBRECHT, 1998, p. 75).

A análise deixa entrever que, como em toda aventura moderna, as consequências da invenção encerravam prosperidade e também perigos. Seu grande poder – aumentar o alcance da informação, unindo um pouco mais os homens a partir de um grau, ainda que pequeno, de democratização do saber – crescia junto do grande perigo que representava: aumentar, na verdade, a impessoalidade e a fragmentação, em decorrência do distanciamento da imagem do autor. O que mais chama a atenção, no entanto, é realmente o perfil da subjetividade que cria e da sociedade que acolhe a ideia de imprensa. Trata-se de uma sociedade que já valoriza o conhecimento e vislumbra o alcance de sua disseminação como possibilidade de crescimento e aproximação humanos.

Do mesmo modo, descobrir um novo continente envolve o descobrimento anterior do viajar, e estar disposto a viajar é ter alcançado a percepção do próprio desejo de conhecer, é abrir-se ao novo e ao alheio, ao outro. Octavio Ianni, em seu livro *Enigmas da modernidade-mundo*, fala da viagem como metáfora e explica: “É como se a viagem, o viajante e sua narrativa revelassem todo o tempo o que se sabe e o que não se sabe, o conhecido e o desconhecido, o próximo e o remoto, o real e o virtual” (2003, p. 13). A postura observadora, interessada e ativa do sujeito que se dispõe a encarar essa aventura diante do desconhecido está relacionada ao desenvolvimento da subjetividade moderna de que fala Gumbrecht, que se apresenta como um observador de primeira ordem, enxergando o mundo como fonte de conhecimento e também como objeto de mudanças que agora ele entende estarem em suas próprias mãos. O viajar, desse modo, já é, como o desenvolvimento da imprensa, fruto de uma mentalidade moderna, mas, ao mesmo tempo, está entre as primeiras grandes obras da emergência dessa nova subjetividade. Isso porque, como o autor explica: “Em alguns casos, os acontecimentos revelam-se contemporâneos de rupturas epistemológicas” (IANNI, 2003, p. 38), e completa:

Em geral, essas rupturas afetam de forma mais ou menos decisiva estilos de pensamento e visões de mundo. Provocam a crise e o abandono de convicções e ilusões, ao mesmo tempo que suscitam a emergência de outras convicções e ilusões. São rupturas históricas e epistemológicas que alimentam outras formas de compreensão e explicação, tanto quanto de ideologias e utopias, sem esquecer nostalgias e escatologias (IANNI, 2003, p. 39).

A descoberta do novo continente é tratada, tanto por Gumbrecht quanto por Ianni, como marco inicial de um novo ciclo histórico por representar, simultaneamente, “um produto e uma ruptura histórica excepcional, acompanhada de implicações científicas, filosóficas e artísticas também notáveis” (2003, p. 39). Trata-se de um acontecimento determinante, pois, ao mesmo tempo em que se apresenta como um produto, mostrando com clareza a ocorrência de uma ruptura epistemológica, apresenta-se também como ponto de partida para que a nova

subjetividade desenvolva-se. Além disso, configura-se como um modificador do modo como as pessoas compreendiam suas vidas e sua relação com o mundo na medida em que gera reações de intensidade até então desconhecida:

Surpreende, inquieta, fascina, deslumbra, desencanta. Sim, participa decisivamente do desencantamento do mundo, como um momento primordial e seminal da modernidade, como emblema do modo pelo qual se inicia um novo ciclo da história (IANNI, 2003, p. 39).

Gumbrecht identifica como precondição estrutural para o início da modernidade o confronto entre o sujeito espiritual e um mundo de objetos. Esse cenário é criado assim que o homem toma consciência do mundo como algo externo em relação a si, observável, como um campo de ação. Agir no mundo já basta para que o confronto se estabeleça, ainda que primariamente refletido, mas o cenário desse confronto mostra também o próximo impasse que se estabeleceria: o do sujeito consigo mesmo. Séculos de ação dessa nova subjetividade fazem do mundo um produto da interferência humana, e, diante de uma realidade que se transforma cada vez mais rapidamente, nasce a percepção de si mesmo nesse contexto, e o olhar volta-se para o “eu”. Essa expansão reflexiva marca o que o teórico chamou de “Modernidade Epistemológica”, a qual se situa nos anos em torno de 1800 e caracteriza-se fundamentalmente pelo desenvolvimento de uma subjetividade que, além de capaz de compreender o mundo como algo exterior a si mesmo, observando-o, interpretando-o e refletindo sobre ele, pode perceber a si mesma nesse papel, passando, portanto, a pensar no impacto que causa na realidade, assim como no impacto que esta pode ocasionar na sua interioridade.

Dessa forma, o princípio fundamental do viajar, a busca por algo, ao mesmo tempo em que exige que uma mudança já tenha ocorrido na natureza do homem, continua a promover mudanças, nele, no mundo, e nos próprios propósitos da viagem. “A inquietação e a interrogação caminham juntas, sempre correndo o risco de encontrar o óbvio ou o insólito, o novo ou o fascinante, o outro ou o eu” (2003, p. 25). Em uma de suas viagens, o homem

encontrou-se, e o que costumava representar a busca pelo descobrimento do outro, do alheio, do externo, passou a envolver também o conhecimento de si. O observar, o questionar e o refletir ganham amplitude, assim como o entendimento do viajar, que conquista um sentido metafórico ao superar o pressuposto do deslocamento físico e passar a acontecer dentro do sujeito, no campo espiritual. Essa viagem, em que a autorreflexão metaforicamente consiste, promoveu um desenvolvimento da vida do espírito que acabou por cindir o homem da realidade prática, mostrando-lhe o descompasso entre a vida interior e a exterior.

Na literatura, Goethe está entre os primeiros autores a representarem tal cisão, fazendo-o principalmente a partir do Fausto. Marshall Berman, em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2007), considera que, de todas as versões desse herói da cultura moderna, essa ultrapassa todas “em riqueza e profundidade de perspectiva histórica, em imaginação moral, em inteligência política, em sensibilidade e percepção psicológica” (p. 51- 52). Berman ressalta ainda que o longo processo de escrita da obra - começada em 1770, mas só considerada completa por seu autor em 1831 – faz com que ela percorra um dos períodos de maiores transformações da história:

O Fausto começa num período cujo pensamento e sensibilidade os leitores do século XX reconhecem imediatamente como modernos, mas cujas condições materiais e sociais são ainda medievais; a obra termina em meio às conturbações espirituais e materiais de uma revolução industrial. Ele principia no recolhimento do quarto de um intelectual, no abstrato e isolado reino do pensamento; e acaba em meio a um imensurável reino de produção e troca, gerido por gigantescas corporações e complexas organizações, que o pensamento de Fausto ajuda a criar e que, por sua vez, lhe permitem criar outras mais. Na versão goethiana do tema do Fausto, o sujeito e o objeto de transformação não é apenas o herói, mas o mundo inteiro (BERMAN, 2007, p. 52).

Esse pensamento e essa sensibilidade - que, como Berman afirma, seriam facilmente reconhecidos como modernos pelos leitores do século XX - foram, no entanto, retratados ainda no final do XVIII, configurando, assim, o *Fausto*, uma das primeiras representações literárias dos conflitos do homem moderno. Na medida em que a obra aborda o ponto alto da transição de um mundo material medieval para um industrial, a expansão do reino do

pensamento ao reino da produção e a consequente análise não só do homem, mas do mundo, são fundamentais para que se perceba o modo como sujeito e realidade afetam-se mutuamente e a desarmonia que se estabelece entre eles, marca da subjetividade moderna. Assim, o Fausto configura-se como um grande personagem moderno, pois está entre os primeiros e mais completos retratos da emergência dos dois novos tipos de subjetividade de que fala Hans Ulrich Gumbrecht. As primeiras linhas da tragédia já apresentam Fausto imerso em suas autorreflexões, em ponderações sobre si mesmo que pesam em seus ombros pela rigidez de suas cobranças:

Ao cabo de escrutar co' o mais ansioso estudo
filosofia, e foro, e medicina, e tudo
até a teologia... encontro-me qual dantes;
em nada me risquei do rol dos ignorantes.
Mestre em artes me chamo; inculco-me Doutor;
e em dez anos vai já que, intrépido impostor,
aí trago em roda viva um bando de crendeiros,
meus alunos... de nada, e ignaros verdadeiros.
O que só liquidei depois de tanta lida,
foi que a humana inciência é lei nunca infringida.
Que frenesi! Sei mais, sei mais, isso é verdade, do
que toda essa récua inchada de vaidade:
lentes e bachareis, padres e escrevedores. Já
me não fazem moessa escrúpulos, terrores de
diabos e inferno, atribulados sonhos
e martírio sem fim dos ânios bisonhos.
Mas, com te suplantar, fatal credulidade,
que bens reais lucrei? gozo eu felicidade?
Ah! nem a de iludir-me e crer-me sábio. Sei
que finjo espalhar luz, e nunca a espalharei
que dos maus faça bons, ou torne os bons melhores;
antes faço os bons maus, e os maus inda piores (GOETHE, 1956, p. 43-44).

Esse início já mostra um pouco do que se desenvolverá durante toda a obra: um personagem cindido, separado, por um abismo, do que gostaria de ser, do mundo e do papel que deseja ocupar na realidade. O decorrer da peça mostra que o caráter reflexivo de Fausto começa a revelar-se em seu sentimento de culpa. Isso porque, ao analisar a forma como ele e o pai exerceram a medicina por muitos anos, ele percebe a quantidade de mortes que causaram devido à ignorância, e o conhecimento acaba por se tornar uma obsessão, como é

possível observar no trecho citado. A autorreflexão fica clara no modo como o personagem se observa e percebe a razão de seu sofrimento. Ele reconhece o quanto estudou e com qual insistência, mas se considera “qual dantes”, pois seu conhecimento não alcança o mundo, não consegue levar aos homens qualquer luz que “dos maus faça bons, ou torne os bons melhores”. Sobre isso, Berman explica:

O que leva Fausto a sentir seus triunfos como lixo é que, até esse momento, foram apenas conquistas da vida interior, apenas espiritualidade. Ao longo dos anos, através da meditação e da experimentação, através dos livros e das drogas – ele é um humanista na acepção verdadeira; nada do que é humano lhe é estranho –, ele fez tudo o que pôde para aperfeiçoar sua capacidade de pensar, sentir e ver. Apesar disso, quanto mais sua mente se expandiu, quanto mais aguda se tornou sua sensibilidade, mais ele se isolou e mais pobres se tornaram suas relações com o mundo exterior – suas relações com outras pessoas, com a natureza, até mesmo com suas próprias necessidades e forças ativas. Sua cultura se desenvolveu no sentido de divorciá-lo da totalidade da vida (BERMAN, 2007, p. 55).

O preço de seu desenvolvimento intelectual foi o isolamento, e isso não foge à sua percepção. Fausto identifica esse efeito e sofre com o entendimento de que a sabedoria não o preencheu, ele continua caracterizado pela insatisfação e pelo vazio, desejando agora curar-se do vício do saber e retomar o contato com a realidade. O ato de buscar, assim, apresenta-se como um movimento permanente, resultante de um descontentamento aparentemente irresolúvel, cuja consequência limite é o pacto com o demônio. Mefistófeles aparece, então, como um mediador entre esses dois polos inconciliáveis de Fausto, o mundo interior e o exterior, possibilitando que todo seu conhecimento fosse finalmente aplicado de forma prática, em prol do desenvolvimento.

A imagem do demônio no papel de mediador entre a interioridade de Fausto e a realidade prática é muito significativa, pois a obra mostrará justamente a face obscura do progresso, sugerindo que, nesse encontro, o conhecimento acabou utilizado em benefício de uma modernização predatória e reificadora. Berman também comenta o caráter desumanizador desse desenvolvimento ao analisar o momento em que Fausto comete seu

primeiro ato mau. Trata-se do episódio envolvendo o casal de velhinhos Filemo e Baúcia, que não aceitam as propostas de compra de sua propriedade, considerada por Fausto parte essencial para a realização completa de seu projeto de modernização:

Nessa altura, Fausto comete de maneira consciente seu primeiro ato mau. Convoca Mefisto e seus “homens fortes” e ordena que tirem o casal de velhos do caminho. Ele não deseja vê-lo, nem quer saber dos detalhes da coisa. Só o que lhe interessa é o resultado final: quer que o terreno esteja livre na manhã seguinte, para que o novo projeto seja iniciado. Isso é um estilo de maldade caracteristicamente moderno: indireto, impessoal, mediado por complexas organizações e funções institucionais. Mefisto e sua unidade especial retornam na “calada da noite” com a boa notícia de que tudo estava resolvido. Fausto, de repente preocupado, pergunta para onde foi removido o velho casal – e vem a saber que a casa foi incendiada e eles foram mortos. Fausto se sente pasmo e ultrajado [...] Protesta dizendo que não ordenara violência; chama Mefisto de monstro e manda-o embora. O príncipe das trevas se vai, elegantemente, como cavalheiro que é; porém ri antes de sair. Fausto vinha fingindo, não só para outros mas para si mesmo, que podia criar um novo mundo com mãos limpas; ele ainda não está preparado para aceitar a responsabilidade sobre a morte e o sofrimento humano que abrem o caminho [...] É como se o processo de desenvolvimento, ainda quando transforma a terra vazia num deslumbrante espaço físico e social, reciasse a terra vazia no coração do próprio fomentador (BERMAN, 2007, p. 85-85).

O casal de velhos representa, muito mais do que uma porção de terra, os últimos vestígios de valores relacionados, por exemplo, à simplicidade e à família. Isso porque, em um mundo cada vez mais movido pelo capital, eles não consideram o dinheiro oferecido por Fausto vantajoso, assim como não aceitam se retirar de uma casa que carrega sua história de vida. Eles desejam apenas continuar vivendo tranquila e modestamente como sempre viveram, e esse desejo torna-se inadmissível quando representa de alguma forma um empecilho ao processo de modernização. Fausto, grande representante desse processo, passa por cima das últimas vontades do velho casal como se elas fossem uma bobagem irrelevante em meio a seus projetos, e esse julgamento revela que as relações sociais estavam, cada vez menos, fundando-se em valores humanos e comunitários como o respeito, a empatia e a solidariedade.

Filemo e Baúcia, como o próprio Berman explica em outro excerto, “personificam o que de melhor o velho mundo pode oferecer” (2007, p. 87), e por isso mesmo Fausto não pode mais encará-los, pois eles elucidam um triste contraste entre princípios antigos e modernos. Os conflitos de Fausto passam pela consciência dessa mudança de valores e pela percepção do modo desumano como o processo de modernização acaba por ser conduzido (e o seu comportamento, impessoal e tipicamente moderno, revela um misto de covardia e frieza). É nesse sentido que a obra retrata os grandes conflitos do homem moderno, esse sujeito reflexivo que, na verdade, nunca encontrará harmonia entre seu mundo interior e a realidade. Fausto percebe que o conhecimento associado ao respeito à vida e ao outro não tem mais poder modificador. No mundo moderno racionalizado, o saber está aliado a interesses econômicos, e um progresso que deveria facilitar a vida dos homens e beneficiá-los acaba por escravizar uma maioria.

Max Weber, em seu livro *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (2004), aborda o crescimento desse comportamento racionalizado a partir de sua aprovação por parte das religiões protestantes. O envolvimento com os valores de enriquecimento, lucratividade, acúmulo de posses só crescia na sociedade, em detrimento da relação com a fé, com a família e com os aspectos humanizadores de modo geral. Valores éticos e morais foram em larga medida distorcidos em prol do utilitarismo, como explica Weber, ao comentar algumas máximas de Benjamin Franklin:

a honestidade é útil porque traz crédito, e o mesmo se diga da pontualidade, da presteza, da frugalidade também, e é por isso que são virtudes: donde se conclui, entre outras coisas, que se a aparência de honestidade faz o mesmo serviço, é o quanto basta, e um excesso desnecessário de virtude haveria de parecer, aos olhos de Franklin, um desperdício improdutivo condenável (WEBER, 2004, p. 45-46).

Tudo passa a dizer respeito a um só aspecto: a produtividade. O rendimento e o ganho não são mais os meios para a manutenção da qualidade de vida, passam a ser fins em si

mesmos. E é considerado importante tudo o que for necessário, e nada além do necessário, para alcançá-lo. Esse “espírito capitalista”, como chama Weber, precisava apenas de uma religião que não o condenasse, e encontrou muito mais do que isso no protestantismo. A noção de “vocação profissional”, por exemplo, abençoava o trabalho excessivo interpretando-o como um presente divino, assim como considerava um eleito de Deus quem alcançasse o sucesso. A importância concedida ao capital e ao lucro, desse modo, fez com que o tempo dedicado ao trabalho fosse multiplicado, enquanto o voltado a estar com a família ou cultivar relações de amizade, por exemplo, fosse dividido. A consequência natural dessa mudança de prioridades foi o gradual afastamento, por parte do homem, de sua capacidade de crer, sentir e relacionar-se:

Aquele grande processo histórico-religioso do desencantamento do mundo que teve início com as profecias do judaísmo antigo e, em conjunto com o pensamento científico helênico, repudiava como superstição e sacrilégio todos os meios mágicos de busca da salvação, encontrou aqui sua conclusão. O puritano genuíno ia ao ponto de condenar até mesmo todo vestígio de cerimônias religiosas fúnebres e enterrava os seus sem canto nem música, só para não dar trela ao aparecimento da *superstition*, isto é, da confiança em efeitos salvíficos à maneira mágico-sacramental (WEBER, 2004, p. 96).

Não havia saída para os que não estivessem entre os eleitos de Deus. Eles inevitavelmente conviveriam com a ideia de serem rejeitados, pois não havia contato transcendental permitido para a busca por uma mudança de condição. Weber continua o excerto com “Não havia nenhum meio mágico, melhor dizendo, meio nenhum que proporcionasse a graça divina a quem Deus houvesse decidido negá-la” (2004, p. 96). O “desencantamento do mundo” de que fala Weber configura, desse modo, a gradual perda da intimidade entre o homem e suas crenças, decorrente da abolição das práticas que cultivavam sua proximidade com Deus. A ideia da impossibilidade de contato com o divino para salvação bloqueou a relação do homem com sua fé e esvaziou-o de qualquer esperança, resultando em “um sentimento de inaudita solidão interior do indivíduo” (2004, p. 95).

Nota-se, portanto, mais uma das contradições que embasam a modernidade. Munida de todos os recursos para conceder mais bem-estar e liberdade a todos os homens, acabou por construir-se como sinônimo de exploração para muitos. Do mesmo modo, desenvolvida junto a uma ideologia de priorização e valorização dos direitos individuais, acabou por fazer adoecer grande parte dos indivíduos. Isso porque a postura racional e analítica diante de um mundo do qual se deseja prioritariamente tirar proveitos afetou negativamente a espontaneidade e, conseqüentemente, a substancialidade das relações. E quem ousasse parar por um momento, em meio à automatização, e refletir sobre a realidade modernizada, vivenciaria a fragmentação não apenas com relação ao mundo, mas também a do próprio eu, pois, quase inevitavelmente inseridos nesse sistema, o homem via-se dividido: suas ações e sua vida na realidade externa não se harmonizavam com seus pensamentos, opiniões e a nova vida que nascia em seu interior.

2.2 Apontamentos sobre o gênero romanesco ao longo dos séculos

Fausto é um dos primeiros personagens da literatura a demonstrar consciência do próprio incômodo diante do funcionamento do mundo modernizado e, principalmente, a sofrer os conflitos e angústias do ato de analisar-se, de refletir com um pouco mais de profundidade sobre si mesmo e sobre o papel que está exercendo na realidade que o cerca. Não se trata, assim, de simplesmente perceber os problemas da sociedade em que vive, do mundo que o rodeia. Trata-se de se dar conta de que esses problemas modificaram sua subjetividade, de entender-se deslocado da realidade externa e também de seu próprio eu, trata-se de sentir-se sem lugar. Esse perfil de subjetividade em crise decorrente de sua consciência e de seu caráter excessivamente reflexivo é traçado por Georg Lukács em seu livro *A teoria do romance* (2000). O teórico analisa a subjetividade em crise e sua representação no gênero romanesco, discutindo as diferenças entre este e a epopeia, e um dos aspectos que percebe sobre o herói do romance é justamente tratar-se de alguém que teve toda a substancialidade dissipada em reflexão (2000, p. 31). Fausto não é um herói romanesco, mas já sinaliza a presença, na literatura, de personagens cindidos,

conflituosos por causa da consciência do abismo que se criou entre sua alma e suas ações, cisão que se intensifica ao longo da história do romance, alcançando níveis de fragmentação radicais, tanto da experiência subjetiva quanto da própria escrita, como o de Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa, no *Livro do Desassossego*.

O ajudante de guarda-livros representa a radicalização do rompimento entre homem e mundo resultante de mais de um século, desde Fausto, de convivência com o desencantamento e o individualismo modernos. Definitivamente apartado da realidade externa, sua vida prática não vai muito além de uma execução automatizada e, para ele, quase sempre irrelevante e vazia de sentido. A obra, desse modo, trata das únicas narrativas possíveis para Soares: as de seu interior. É no espírito¹ que sua vida acontece, pois, como o herói romanesco lukacsiano, qualquer possibilidade de viver em comunhão com o mundo foi asfixiada pela reflexão.

Do ponto de vista do sujeito já fragmentado pelo ato de pensar, Lukács inicia sua obra ressaltando o valor do sentimento de totalidade e espontaneidade que permeava o mundo antigo:

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado a si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada (2000, p. 25).

¹ As noções de espírito e alma serão compreendidas a partir das reflexões presentes nos verbetes do *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português* (2010), os quais, de modo amplo, associam o espírito à mente e a alma ao sentir. Em muitos momentos, há quase uma fusão de ambos, haja vista o permanente processo de intelectualização das emoções e sensações. O espírito, desse modo – cujo núcleo essencial é definido em seu respectivo verbete, por Pedro Teixeira da Mota, como “consciência da consciência” (p. 259) –, aparece como possível organizador, ou até unificador, da multiplicidade da alma, mas acaba por sofrer o tormento do refletir, o que leva Soares a concluir que “não saber de si é viver. Saber mal de si é pensar. Saber de si, de repente, como neste momento lustral, é ter subitamente a noção da mónada íntima, da palavra mágica da alma” (PESSOA *apud* MOTA, p. 259).

Os sentimentos de familiaridade e pertencimento, desse modo, caracterizavam a relação entre herói e mundo na epopeia. Alma e ação não se encontravam divorciadas, pois o dever era parte da aventura do grego, e a aventura era o sentido de sua vida. O trecho abre a obra de Lukács e, apesar de referir-se ao que o teórico vai chamar de “Era da Epopeia”, mostra também muito sobre o homem moderno e os heróis do romance, pois revela tudo o que lhes falta, tudo o que perderam. É certo que também ganharam, não se trata mais de “uma circunferência fechada”, o cerco abriu-se e as possibilidades ampliaram-se: “Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade” (2000, p. 31). Os caminhos não parecem mais transitáveis e não há lugar que seja como a própria casa, pois mundo e eu, mais do que distintos, tornaram-se incompatíveis. Na alma do homem moderno, paira a incompreensão do mundo, e a espontaneidade desagregou-se em questionamentos e dúvidas.

Na “Era da Epopeia” ficou o sentimento de plenitude, quando “a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se” (LUKÁCS, 2000, p. 26). Tormento e perigo, perder e buscar são noções ignoradas pelo grego, mas intrínsecas à modernidade e seus heróis. O mundo moderno rompeu fronteiras e ampliou-se, o que significa expansão das possibilidades, mas também dos sentimentos de insegurança e solidão. Há mais liberdade e há também mais medo. A racionalização e o desencantamento, decorrentes do “espírito capitalista” que nasce com as religiões protestantes, livraram os homens de muitas limitações impostas pelo catolicismo até então, assim como criaram novos problemas na

medida em que os afastaram de sua fé. Do mesmo modo, o individualismo criou uma oportunidade de valorização do particular, de reconhecimento da importância de olhar pra si mesmo e para os próprios desejos, assim como também acabou por afastar os homens das experiências coletivas, intensificando o sentimento de solidão e, por vezes, de impotência diante do mundo. Não é, afinal, novidade o caráter paradoxal da modernidade, e é inegável que falar em mundo moderno é falar em progresso, mas é também tratar de solidão, angústia e deslocamento.

Esses sentimentos já caracterizam a relação do herói romanesco com a realidade nas obras do século XVIII. Tanto a Pamela, de Samuel Richardson, quanto a Moll Flanders, de Daniel Defoe, o Tom Jones, de Henry Fielding, ou o Robinson Crusoé, também de Defoe, percebem-se sozinhos em determinados momentos de suas trajetórias, diante de dificuldades. O individualismo é latente em todas essas obras e a relação dos heróis com a fé já se mostra muito superficial para ser capaz de orientar ou consolar qualquer um deles. As angústias que vivenciam com certeza desenvolvem suas consciências de mundo, mas eles permanecem personagens voltados à vida prática e à ação, e os conflitos que possuem com a realidade são passíveis de solucionarem-se, e de fato solucionam-se. Isso porque, nas obras do século XVIII de modo geral, essa consciência é estreita e encontra-se ainda diretamente relacionada a interesses individuais, o que faz com que os conflitos e angústias desapareçam no exato momento em que os desejos dos heróis são realizados. Não se trata, portanto, de uma consciência profunda e de uma relação problemática com o mundo no sentido metafísico de que fala Lukács.

A consciência profunda vai desenvolver-se ao longo dos romances dos séculos XIX e XX, sendo que ela define a relação de Bernardo Soares com o mundo de modo tão radical que sua expressão só é possível a partir da fragmentação também da forma narrativa. Mais do que vivenciar o individualismo e o desencantamento, o herói do *Livro do Desassossego* convive

com a consciência de que esses aspectos caracterizam o funcionamento do mundo moderno. Seu entendimento, portanto, já é muito mais amplo e profundo do que o de qualquer herói das obras setecentistas, e a consequência é que se torna impossível para Soares estar focado na vida prática. Na medida em que não encontra identificação com o funcionamento da vida prática, acaba por criar uma segunda: a interior, que configura “a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativeiro na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento” (2000, p. 82). Lukács chama “problemático” esse indivíduo em razão de sua relação deteriorada com o mundo e ainda confusa consigo mesmo, e é ele que se apresenta como herói do gênero que “é uma expressão do desabrigo transcendental” (2000, p. 38): o romance.

A análise do Fausto, ainda que ele não seja um herói romanesco, mostra muito desse indivíduo problemático lukacsiano. Os questionamentos que constantemente se faz não configuram uma “alma que repousa em si durante a ação”, pelo contrário, representam uma alma angustiada em decorrência dos encaminhamentos das ações. Fausto, assim como os heróis romanescos, já vivenciou a cisão entre homem e mundo característica do “Início da modernidade”, de que fala Gumbrecht. E, mais do que isso, já desenvolveu a níveis profundos sua relação com o conhecimento e apresenta o mais típico aspecto da “Modernidade Epistemológica”: a transformação em observador de segunda ordem. A relação entre as cascatas de modernidade de Gumbrecht e o perfil do herói romanesco delineado por Lukács revela que o tornar-se um observador de segunda ordem, o dividir-se para analisar seu próprio papel no mundo está intimamente ligado ao início dos conflitos internos do homem e, consequentemente, às representações do indivíduo problemático. Isso porque somente a partir da observação de si mesmo, da autorreflexão, é possível perceber a incongruência entre alma e ação.

Nesse sentido, os romances do século XIX já se aproximam do *Livro do Desassossego*. Assim como Soares, seus heróis já não encontram verdade em suas ações cotidianas, já constroem diariamente um mundo todo dentro de si mesmos, este, sim, com o qual se identificam e no qual se reconhecem. Essa cisão, diferentemente do que ocorre com Pamela ou com Crusoé, é definitiva, e não há mais reconciliação possível com a vida prática. Não se trata de dizer que, a partir de então, todos os heróis romanescos caracterizam-se por essa consciência profunda e pela relação problemática com o mundo, mas é notável que sua representação torna-se muito mais frequente. Como será analisado, esse perfil está em Flaubert, Stendhal, Huysmans, Machado de Assis, entre outros. Diferente do *Livro do Desassossego*, em grande parte destes, a ação ainda é valorizada, até pelo quanto revela dos conflitos interiores dos heróis, como é possível perceber nas escolhas de Frédéric Moreau, em *A educação sentimental*, por exemplo. Não se pode, entretanto, dizer o mesmo de Des Esseintes, de *Às avessas*, de Huysmans, o qual vivencia uma ausência de identificação tão integral com a realidade prática, com a ação no mundo racionalizado, que escolhe assumir uma postura totalmente contemplativa, buscando vivenciar sua subjetividade em detrimento da vida exterior.

Essa mudança de enfoque, priorizando a representação da vida do espírito em lugar das narrativas de ação no mundo, toma conta das obras do século XX. Escritores como James Joyce, Albert Camus, William Faulkner, Franz Kafka e Fernando Pessoa, com seu *Livro do Desassossego*, constroem heróis tão completamente dissociados dos processos da vida que suas grandes histórias não se passam na sociedade modernizada, onde repetem diariamente os mesmos movimentos automatizados, mas em suas interioridades. Mantém-se a noção de espaço e a representação dos movimentos do herói nesse ambiente, mas, diante do ápice da relação problemática entre eu e mundo, os conflitos, as angústias e as reflexões tornam-se centrais em detrimento da ação. Trata-se de um mundo já bastante distinto do retratado nos

romances do século XVIII e, é claro, de heróis que muito pouco se assemelham a Pamela, Moll Flanders ou Tom Jones.

Desse modo, Lukács fala todo tempo em “herói do romance”, de modo abrangente, mas o gênero romanesco não pressupõe necessariamente a imagem do indivíduo problemático. Este parece nascer nas obras do final do século XVIII e começo do XIX, e sua representação vai se tornando mais recorrente à medida que o mundo se desenvolve técnica e industrialmente, revelando-se cada vez mais racionalizado e individualista. A compreensão de que o romance foi gradativamente modificando-se em paralelo com o mundo em processo de modernização é fundamental para que se possa considerar a leitura de obras fragmentadas tal qual o *Livro do Desassossego* como exemplares do gênero. A fragmentação da forma e do enredo ou a natureza poética da linguagem – aspectos que, no geral, levam a crítica a afastar uma obra do gênero romanesco – devem, ao contrário, caso refletidos o percurso e as transformações do romance ao longo do tempo, ser vistos como elementos de aproximação. A intenção deste capítulo, portanto, é analisar alguns romances publicados ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX, principalmente a partir de seus heróis, para que se possa compreender o modo como o desenvolvimento da modernização modificou o homem, sua relação com o mundo e, conseqüentemente, sua representação na literatura.

2.2.1 Alguns dos primeiros heróis ²

O romance desenvolveu-se no século XVIII e não é sem razão que os primeiros grandes autores e exemplares do gênero sejam todos ingleses. Isso porque a Inglaterra era onde o protestantismo mais havia frutificado e – possivelmente até em consequência disso,

² A escolha dos romances aqui analisados teve como critério a ambientação em um mundo moderno em que de fato já se pode observar os indivíduos em convívio com hábitos e valores burgueses. *Dom Quixote*, por exemplo, apesar de ser a primeira obra a apresentar aspectos estruturais que serão posteriormente observados no gênero romanesco, ainda representa um mundo sob influência medieval, o qual, como destaca Ian Watt em sua obra *Mitos do individualismo moderno* (1997), “se deixa prender pouquíssimo às particularidades da vida real que caracterizam o mundo dos romances modernos (p. 72)

haja vista a valorização do trabalho por parte das religiões protestantes – foi o primeiro país a realizar uma Revolução Industrial. Ambos os aspectos estão diretamente relacionados ao crescimento do gênero romanesco, o qual havia sido até então sufocado pelos valores do catolicismo. Sobre isso, Walter Siti, em “O romance sob acusação”, explica:

O ataque aos romances, como veremos, se faz mais indiscriminado e inflexível toda vez que predomina uma ideologia de guerra, quando há um inimigo para sacudir como a um espantalho. No caso da Inquisição, obviamente o grande inimigo é a Reforma, o diabo ideológico é o “livre- pensar”. Os livros colocados no *Index* são, pois, na grande maioria, livros doutrinários e de artes mágicas; mas, no que diz respeito aos contos e aos romances, tem-se a impressão de que por trás da devida condenação por parte do ofício das páginas “obscenas ou lascivas” se insinua uma condenação mais indeterminada e angustiada, ligada à liberdade da imaginação (SITI, p. 167).

Para além da representação de comportamentos e situações condenadas pela Igreja Católica, desse modo, a preocupação parecia estar no estímulo à fantasia e ao pensamento de modo geral, por isso possibilita a transposição dos limites da doutrina. Siti comenta ser também por essa razão que até mesmo a Bíblia era considerada perigosa, pela abertura que suas narrativas propiciavam à imaginação. Assim, o autor relaciona o sucesso da Inquisição na Itália e na Espanha ao declínio do romance nessas nações, da mesma forma que a leitura livre da Bíblia e a maior liberdade política estariam ligadas ao crescimento do gênero na Inglaterra.

Na medida em que se estabelece ainda no século XVIII, é possível acompanhar as transformações do gênero em paralelo às da sociedade face à modernização. Isso porque as revoluções industriais aparecem na história entre os acontecimentos que mais radicalmente modificaram o cenário e o funcionamento do mundo moderno, assim como os valores e comportamentos do homem, e, na altura do século XVIII, essas mudanças estavam, portanto, apenas começando, então restritas à Inglaterra e ainda esboçando-se como promessa aos demais países europeus. Como Hans Ulrich Gumbrecht mostra em *Modernização dos sentidos*, a modernidade ainda se desdobraria em algumas cascatas, ocasionando transformações fundamentais na relação do indivíduo consigo mesmo e com a realidade que o cerca, especificamente o aprimoramento de sua consciência de mundo e o desenvolvimento de sua

autoconsciência. Desse modo, estabelecendo-se como gênero no início de grandes mudanças, o romance vai trazer em seus heróis a representação do homem da época, e ao longo dos autores e publicações, é possível perceber, na construção dos ambientes e personagens, as modificações sofridas pela sociedade, pelo indivíduo e pela relação entre eles. Entre os primeiros exemplos, está *Pamela*, de Samuel Richardson. Publicado em 1740, trata-se de um romance epistolar em que todo o conflito gira em torno da luta da heroína para conservar a mais valorizada virtude da época: sua castidade. Pamela é uma jovem e humilde moça na Inglaterra do século XVIII, que se ocupa de servir uma senhora rica para conseguir educação e sustento, e não gerar mais gastos a seus pais morando com eles. Após a morte de sua senhora, ela passa a servir o filho daquela, Mr. B, e a ser assediada por ele, vivenciando os conflitos entre as investidas de seu senhor, suas próprias vontades e os valores da Inglaterra da época. Os comportamentos e princípios da heroína e dos personagens com quem ela se relaciona acabam por delinear os contornos da sociedade inglesa do século XVIII, caracterizada pelo patriarcalismo e pela predominância da concepção puritana.

A maior parte das correspondências é entre Pamela e seus pais, John e Elizabeth Andrews, os quais, desde as primeiras gentilezas de Mr. B a sua filha, mostraram-se preocupados com as possíveis intenções do senhor em relação à moça, como é possível observar em trechos das primeiras cartas trocadas, logo após a morte da senhora:

Eu espero que o bom nobre não tenha tais intenções, mas, quando ele lhe deu tanto dinheiro, falou-lhe tão docemente, e elogia seu desenvolvimento; e ah, aquela sentença fatal! ‘que ele seria bom com você, se você fizesse como deveria fazer’, quase nos mata de preocupação.

[...]

Se, portanto, ama-nos, se você deseja a benção de Deus e sua própria felicidade futura, nós queremos que mantenha sua guarda, e, se achar que alguma ameaça esteja sendo feita contra sua virtude, tenha certeza de deixar tudo para trás e vir até nós; porque preferimos vê-la coberta de trapos, e até acompanhá-la ao túmulo, do que ouvir que uma filha nossa prefira todas as comodidades do mundo à sua virtude (RICHARDSON, 2016, p. 9).

O radicalismo presente na posição do Sr. e da Sra. Andrews – ao preferir a morte de Pamela à perda de sua virgindade – é um traço característico do puritanismo. A Inglaterra do século XVIII era guiada por doutrina religiosa e, portanto, cultivava um comportamento moralista, abordando de forma obsessiva as questões sexuais. O sexo antes do matrimônio e o tratamento das relações do ponto de vista carnal e do prazer eram condutas teoricamente condenáveis para todos, mas, na prática, a situação da mulher era muito mais complexa. Isso porque, para além de um tabu de fundo meramente moral, a castidade relacionava-se também a questões políticas e econômicas, conforme explica Ian Watt, em seu livro *A ascensão do romance*: “Na história da humanidade a severidade no tocante às relações sexuais tende a coincidir com a crescente importância da propriedade privada – a mulher deve ser casta para que o marido tenha a certeza de que seu herdeiro será mesmo seu filho” (2010, p. 168). O casamento e a virgindade, desse modo, eram elementos intrínsecos à doutrina puritana, por questões morais, mas também por motivos econômicos, revelando-se como um dos aspectos afetados pela racionalização que acaba por construir o mundo desencantado de que fala Max Weber em sua obra *A ética protestante e o espírito do capitalismo*.

No caso de Pamela, a virtude tinha inclusive um valor a mais, pois, jovem, humilde e vivendo longe de seus pais, um bom casamento, ao mesmo tempo em que era sua grande chance de mudar de vida, era também um sonho distante na medida em que ela não possuía nenhum dote a oferecer. E é por essa razão que, quando começa a sentir-se ameaçada na casa de Mr. B, ela lhe implora para que possa voltar à casa de seus pais. Pode-se questionar a sinceridade desse desejo, haja vista seu comportamento e seus sentimentos com relação ao seu patrão parecerem sempre muito ambíguos e ele ser tratado, por ela e por seus pais, como uma “tentação” à qual ela deve resistir, indicando que talvez essa não fosse realmente sua vontade. Entretanto, trata-se da recomendação de seu pai, John Andrews, e, em um sistema patriarcal, em que ele

configura o chefe familiar, cabe a Pamela obedecer.

Sob o ponto de vista do leitor do século XXI, Pamela parece viver em uma realidade conservadora. Contudo, no contexto do século XVIII, a Inglaterra correspondia ao cenário de maior liberdade que uma mulher poderia encontrar. Sobre isso, Ian Watt, no capítulo “O amor e o romance: Pamela”, da já citada obra, explica que:

A liberdade relativamente grande das inglesas remontava pelo menos à época elisabetana, mas reforçou-se no século XVIII graças a alguns aspectos do surgimento do individualismo. Como vimos, o individualismo econômico tendia a afrouxar os laços entre pais e filhos: e sua extensão relacionava-se com um novo tipo de sistema familiar que se tornaria padrão na maioria das sociedades modernas (WATT, 2010, p.148).

O individualismo intensifica-se no século XVIII simultaneamente a outros comportamentos – como a priorização do trabalho como meio de acúmulo de capital e a secundarização do exercício da fé – em decorrência de um mesmo acontecimento: a Revolução Industrial. O fato de a Inglaterra ter sido a primeira nação a trocar seu modo de produção para o industrial, desenvolvendo um deslumbramento pela produtividade, adiantou também em sua população diversas mudanças de valores, de modo geral relacionadas ao enaltecimento do progresso técnico e do lucro. Tal afrouxamento dos laços entre pais e filhos pode ser visto em *Pamela* na medida em que, apesar de manter uma relação estreita com seus pais, relatando-lhes toda a sua vida nas cartas que lhes envia, esta não deixa de ser uma relação a distância. A heroína não mora com eles e a razão disso mostra a face política, econômica e racionalizada do puritanismo, e a importância que tinha para essa doutrina. Na casa de seus humildes pais, Pamela seria apenas um gasto a mais, ao passo que, servindo sua senhora, ela não só lhes poupava do custo de seu sustento, como ganhava presentes, roupas e recompensas, e essa motivação justifica seu distanciamento.

Pamela mostra esse individualismo e essa liberdade quando, finalmente a caminho da casa de seus pais – após ter sido mantida presa por Mr. B. – ela recebe uma carta de seu patrão, encanta-se e escolhe voltar para ele. A heroína sabe que, ainda diante da promessa de casamento, se fosse seguir os conselhos de seus pais, essa não seria sua decisão, pois Mr. B. não havia, até o momento, demonstrado merecer confiança. Ela faz uma escolha própria, possível às mulheres daquela época apenas por causa da relativa liberdade resultante do afrouxamento da relação entre pais e filhos, fruto do individualismo. Nesse caso, a decisão da personagem em nada a prejudica, pois a promessa de casamento acaba por realmente tornar-se realidade e Pamela tem o mais feliz dos finais possíveis para uma moça de sua condição e classe social da época: casar-se com um homem rico, respeitado pela sociedade e pelo qual ela se apaixonara. É por essa razão que a obra tem como subtítulo “A virtude recompensada”, o qual carrega em si o moralismo do século XVIII na medida em que sugere que a heroína só mereceu essa sorte por ter sempre protegido sua virgindade.

A trajetória de Pamela revela, dessa forma, uma protagonista totalmente inserida e adequada aos valores de seu tempo. Seus escritos e cartas restringem-se, de modo geral, ao relato dos fatos que ocorrem em sua vida e dos acontecimentos ao seu redor, não havendo neles sequer indícios de revolta ou de questionamentos referentes, por exemplo, às exigências feitas às mulheres da época - como a obrigação de resguardar-se sexualmente, o dever obediência a seus pais ou mesmo a seus patrões, em razão da hierarquia entre as classes sociais – ou a qualquer outro aspecto da realidade inglesa de então. No que diz respeito ao valor concedido pela sociedade ao manter-se virtuosa, pode-se observar no comportamento da heroína a persistente resolução de assim proceder, evitando agir de forma a transgredir o que era considerada a melhor conduta. Sua percepção do mundo, portanto, não é crítica, e o modo como a realidade que a cerca estrutura-se não lhe causa angústia, pelo contrário, o que a preocupa é a possibilidade de ver-se inadequada. Também não é crítica nem profunda sua

percepção de si mesma, pois o máximo que alcança de autoavaliação são exclamações sobre sua própria desgraça.

Outra grande heroína do século XVIII foi Moll Flanders, do romance homônimo, de Daniel Defoe, publicado em 1722. Sua sorte foi muito mais amarga do que a de Pamela, levando-a a transgredir muito mais radicalmente os valores da sociedade da época e suas noções de moralidade. O início da trajetória de ambas é muito parecido: desamparadas, elas buscam um bom casamento para garantirem segurança financeira e estabilidade, e encontram. Entretanto, a história de Moll Flanders continua com uma sequência de infortúnios. Isso porque a heroína fica viúva em seu primeiro casamento e então acaba por se casar inúmeras vezes, na medida em que seus relacionamentos nunca perduram, pelas mais diversas e inusitadas razões, como a descoberta de que o esposo é, na verdade, seu meio-irmão. Apesar de o tom da narrativa não ser de tristeza, trata-se de uma história dura e permeada por dificuldades, pois, além de a heroína sempre se ver sozinha e vulnerável, seus casamentos geravam filhos, com os quais ela nunca consegue ficar.

A relação de Moll Flanders com o mundo é, desse modo, norteadas pelas necessidades, pela sobrevivência. Entre o fim de um casamento e o início de outro, ela precisa se sustentar e acaba por se envolver com o roubo e a prostituição, fazendo com que ela se caracterize, sim, como uma criminosa, mas movida pelas circunstâncias extremamente negativas que a vida lhe apresenta:

A heroína é uma criminosa, mas a alta criminalidade em nossa civilização deve-se principalmente à ampla difusão de uma ideologia individualista numa sociedade em que nem todos podem obter sucesso. [...] Defoe apresenta meretrizes, piratas, salteadores, ladrões e aventureiros como pessoas comuns, produtos normais do meio em que vivem, vítimas de circunstâncias que qualquer um poderia ter experimentado e que suscitam exatamente os mesmos conflitos morais entre fins e meios com os quais se defrontam outros membros da sociedade (WATT, 2010, p. 101).

Pode-se considerar, desse modo, a relação entre tais práticas criminosas por parte da heroína e o caráter individualista de uma sociedade que coloca os homens em constante luta,

mostrando-lhes que nem todos podem se dar bem e, conseqüentemente, fazendo com que priorizem o próprio sucesso, muitas vezes em detrimento dos demais. Trata-se de uma lógica paradoxal, pois todos desejam inserção no modelo de sociedade burguesa, mas, para isso, esta obriga os indivíduos a transgredirem muitos de seus valores. Tal contradição, no entanto, não chega a ser percebida e refletida por Moll Flanders. Ela demonstra uma consciência superficial de que aquela sociedade não é justa com as mulheres em sua condição, mas isso não a fecha em sua interioridade, não a faz estabelecer um conflito com o mundo, apenas faz com que ela se coloque em primeiro lugar, sobrepondo-se aos valores e à própria sociedade burguesa:

A tentação da necessidade, que conduz geralmente a uma perversão semelhante, estava agora afastada. Tinha, então, quase quinhentas libras em dinheiro, que me possibilitariam viver muito bem, caso achasse bom aposentar-me. Mas, confesso, não tinha a menor vontade de fazê-lo. Não que não cogitasse disso quando possuía apenas duzentas libras e via casos terríveis acontecerem diante de mim. De onde se pode concluir que, uma vez endurecidos pelo crime, nenhum medo nos pode atingir, nenhum exemplo pode servir-nos (DEFOE, 2003, p. 266).

Percebe-se que, apesar de ser possível, como explicado por Ian Watt, entender a iniciação de Moll Flanders no roubo como decorrência de circunstâncias desfavoráveis, não há como justificar dessa maneira o fato de ela ter se mantido em tal atividade. O excerto mostra que o individualismo parcialmente responsável por sua miséria e por inseri-la nesse contexto criminoso também está em seus comportamentos, pois é apenas movida por suas vontades e prazeres individuais que ela continua a roubar. “Minha protetora inclusive dizia sempre que eu era a mais rica ladra da Inglaterra” (2003, p. 303), afirma a heroína, consciente de que não havia mais necessidade de tal prática e de que deveria parar. Interessante notar ainda que, mesmo quando pensava na possibilidade de se “aposentar”, não estavam entre suas razões os aspectos morais de ser uma ladra ou a preocupação com o mal que causava aos outros, mas apenas o medo de acabar presa, reforçando o intenso individualismo da sociedade da época.

A vida de dificuldades desenvolve em Moll Flanders um caráter prático, racionalizado, voltado à ação, em detrimento da consciência reflexiva, da interiorização e do vínculo com a fé, por exemplo. A relação da heroína com Deus mostra-se também fruto de suas dificuldades, pois ele aparece raras vezes e sempre como um recurso desesperado para implorar por uma mudança de vida: “Por duas ou três vezes, caí de joelhos, pedindo a Deus, com o máximo das minhas forças, a minha libertação”. E ela mesma completa “Posso dizer, porém, que não havia esperança nas minhas preces”. Tudo isso talvez pudesse dar a Moll Flanders o posto de heroína do século XVIII que mais radicalmente rompe com os valores burgueses e com os ideais da moral puritana. Porém, o final de sua acidentada vida é a adequação ao contexto social da época, inserindo-se na sociedade burguesa e abandonando o que ela entendia como maus hábitos.

Georg Lukács, em sua *Teoria do Romance*, ao falar das diferenças entre o herói da epopeia e o herói do romance, diz sobre o primeiro: “Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá que buscar-se. Essa é a era da epopeia” (2009, p. 26). O herói da epopeia é colocado diante de grandes missões e de guerras, e as compreende como parte de sua vida. Ele vence suas aventuras ou morre lutando por elas, e então não há a noção de fracasso e a necessidade de aprender a lidar com ele. Mundo e herói antigos são contrapostos, por Lukács, à modernidade e ao herói romanesco, os quais são definidos pela falta e pela fragmentação: “A intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo” (2000, p. 60).

A Pamela e Moll Flanders foi apresentada uma realidade já definida pela cisão. Mulheres e pobres em uma sociedade patriarcal movida por interesses econômicos, elas inevitável e instintivamente buscam. Essa busca, entretanto, é impulsionada pelas

necessidades da vida prática e não reflete um espírito conflituoso e insatisfeito. Pelo contrário, ambas têm como objetivo justamente sentir-se parte da sociedade burguesa. Prova disso é que, ao final, quando socialmente inseridas, ficam apenas a plenitude e tranquilidade. No decorrer das narrativas, suas vidas estão voltadas à ação no mundo, pois as angústias que as afetam são pontuais e solucionáveis, a depender das escolhas que fizerem na realidade prática e das atitudes que tomarem. A forma de ambos os romances, assim, prioriza o enredo e a ação haja vista ser isso que ainda importa às heroínas. Percebe-se, portanto, que, apesar de já presentes nessas obras, racionalização e desencantamento são nelas representados de modo muito mais brando e superficial do que viriam a ser nos romances dos séculos seguintes, pois se encontravam, de fato, ainda em processo de intensificação na sociedade do XVIII.

No caso de Robinson Crusoé, herói do romance homônimo de Daniel Defoe, trata-se de uma situação diferente. Isso porque Crusoé manifesta uma inclinação para buscar, viajar e conhecer que parte de seu íntimo, já que seus pais posicionam-se contrários a essa escolha, garantindo que nada nunca lhe faltaria caso ele optasse por permanecer com sua família. É o que se pode observar na reação de seu pai ao saber dos planos do jovem:

[...] ele me pressionou o quanto pôde, e da maneira mais afetuosa, a não agir como um menino, a não me precipitar em provações de que a natureza e a condição de vida em que eu nascera podiam manter-me a salvo; que eu não tinha necessidade de sair em busca de meu pão, que ele me proveria a contento, e cuidaria de me introduzir no momento oportuno à situação na vida que acabava de me recomendar e que, se eu não me sentia à vontade e feliz no mundo, deviam ser apenas meus fados ou algum defeito que me prejudicava, e que ele não podia ser chamado a responder por mais nada depois de se desincumbir do seu dever de me advertir contra rumos que, ele sabia, só podiam me causar dano (DEFOE, 2011, p. 48).

Percebe-se pelas palavras do herói que uma vida confortável e tranquila lhe seria garantida caso ele concordasse em não partir em viagem, pois seu pai havia se comprometido a manter-se ao seu lado caso ele escolhesse ficar, e deixara claro que não abençoaria sua decisão caso ele optasse por lançar-se ao mar. Somado a isso, Crusoé possuía ainda um exemplo negativo na família, seu irmão, o qual, anos antes, também argumentara contra seu

pai insistindo em partir para as guerras dos Países Baixos, escolha que lhe custou a vida. Após uma longa conversa com o pai, ele até chega a refletir e, por um momento, desistir da viagem, contudo, seus pensamentos não se afastavam de fato da ideia:

Fiquei sinceramente tocado com esse discurso, e de fato ninguém poderia reagir de outro modo; resolvi não cogitar mais de viajar para o estrangeiro, e sim me estabelecer em minha terra, de acordo com a vontade de meu pai. Mas, ai de mim! Em poucos dias essa minha vontade desapareceu e, em suma, para prevenir que meu pai não tornasse a me importunar, dali a algumas semanas resolvi fugir da companhia dele. Todavia, não me precipitei como me incitava o primeiro calor da minha decisão, mas abordei minha mãe, num momento em que a achei mais cordial que de costume, e lhe disse que meus pensamentos estavam tão inteiramente voltados para ver o mundo que eu jamais conseguiria tomar qualquer outro rumo com suficiente decisão para seguir adiante, e que seria melhor meu pai me dar seu consentimento do que me obrigar a partir sem ele (DEFOE, 2011, p. 49).

No excerto, é possível identificar um aspecto fundamental do herói: o individualismo³.

Crusoé de fato carrega em sua natureza a curiosidade, o desejo de conhecer, de explorar o mundo, e esse desejo norteia sua trajetória, fazendo-o passar por cima dos conselhos de seu pai e de seus sentimentos familiares. Não há nenhum estímulo externo que o mova, como no caso de Moll Flanders, cujas desventuras obrigam-na, a princípio, a todo tempo mudar de cidade, de comportamento, de parceiro, em busca simplesmente de sobrevivência e de um mínimo de conforto na sociedade burguesa. Robinson Crusoé, em contrapartida, encontra na sociedade as condições ideais para fixar-se, adequar-se, sentir-se parte do mundo moderno, além da desaprovação de seu pai em relação aos seus anseios aventureiros. Apesar de tudo isso, ele se mostra decidido a abandonar a situação cômoda que sua família lhe proporcionava e a desrespeitar as vontades de seu pai em nome de seu desejo de viajar pelo mundo,

³ Ian Watt, em *A ascensão do romance*, explica que a origem do termo é recente, de meados do século XIX e que – para além de sinalizar indivíduos egocêntricos e independentes com relação a opiniões alheias, os quais sempre existiram – se refere a “toda uma sociedade regida basicamente pela ideia da independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de pensamento e à conduta do passado designados pelo termo ‘tradição’” (p. 63). De acordo com Watt, o nascimento dessa sociedade relaciona-se ao moderno capitalismo industrial e ao protestantismo. Desse modo, apesar de o termo ter surgido posteriormente, os sintomas do individualismo já estão presentes na sociedade inglesa do século XVIII.

revelando uma sincera necessidade de buscar novas experiências, mas também os típicos individualismo e ambição modernos.

Ian Watt elenca exatamente esse aspecto para nomear seu capítulo sobre o personagem, “Robinson Crusoe, o individualismo e o romance”. Neste, Watt aponta o crescimento do capitalismo industrial e do protestantismo como grandes impulsionadores do caráter individualista da sociedade moderna, e explica:

O capitalismo suscitou um grande aumento da especialização econômica; e isso, conjugado com uma estrutura social menos rígida e homogênea e com um sistema político menos absolutista e mais democrático, aumentou enormemente a liberdade de escolha individual. Para os que integraram à nova ordem econômica a entidade efetiva em que passaram a basear os arranjos sociais já não era a família, a igreja, a guilda, o município ou qualquer outra unidade coletiva, mas o indivíduo: ele era responsável pela determinação de seus papéis econômico, social, político e religioso (WATT, 2010, p. 64).

O capitalismo colocou em jogo, desse modo, novos valores, ligados principalmente ao sucesso econômico. A importância concedida ao capital acabou por afastar os homens do que costumavam ser suas prioridades, como a família e a igreja, por exemplo, e, como em um movimento circular, essa substituição passou a apresentar-se como justificável, até mesmo do ponto de vista religioso, exatamente por ter como objetivo o desenvolvimento econômico. Tudo isso gerou uma fragmentação social na medida em que enfraqueceu as instituições reconhecidamente coletivas, como as citadas, e foi retificado pelas religiões puritanas, sob a crença de que o sucesso econômico seria um presente de deus a escolhidos.

Na medida em que Crusoe escolhe partir mesmo diante da confortável condição que lhe era garantida em sua casa - onde contava com estabilidade e promessas de maior sucesso futuro -, avalia-se ser essa uma situação distinta da situação das heroínas anteriores, podendo sugerir que o herói de fato possuía intenções que se afastavam da estrutura social burguesa. Entretanto, o desenvolvimento da obra mostra que isso não se relaciona à agitação de um espírito que anseia por mais crescimento e experiências do que o ambiente familiar burguês

poderia proporcionar. Isso porque rapidamente fica claro que o lucro continua sendo uma prioridade a cada etapa da viagem, haja vista que os registros de sua aventura tragam muito pouco de reflexões sobre seu próprio eu e sobre os povos e culturas que conheceu, por exemplo, e muito sobre a prosperidade ou não de suas negociações. Desse modo, dentre os heróis e heroínas do século XVIII, Robinson Crusoé é provavelmente o que mais perto chegou de transpor os ideais burgueses, e ainda assim só fez reforçá-los e reafirmá-los.

As reflexões do herói ao longo de seus registros mostram um caráter prático e objetivo, focado nas necessidades da vida e distanciado de abstrações, digressões ou questionamentos existenciais e metafísicos. Seus pensamentos giram em torno do que deve ser feito no âmbito de suas ações imediatas na realidade que o circunda, o que fica muito claro no teor de suas considerações após o naufrágio: “Depois do alívio do meu espírito com o aspecto reconfortante de minha situação, comecei a olhar em volta a fim de avaliar o tipo de lugar em que me encontrava, e o que faria em seguida” (2011, p.99). Ao que a narrativa faz parecer, muito pouco dura o momento de alívio do espírito. Crusoé não perde tempo chorando, lamentando, refletindo sobre inúmeras questões àquela altura inúteis e infrutíferas, o que também seria muito natural e humano considerando um indivíduo em sua situação de desespero. Em lugar de qualquer reação desse tipo, o herói logo se refaz e começa a avaliar objetivamente sua condição, o espaço em que se encontra e o que pode e deve fazer, mostrando-se muito racional e dono de um caráter prático.

Mais do que isso - pois tal reação talvez também possa ser interpretada como um mecanismo de sobrevivência, diante da possível urgência de tomada de decisões a seu favor -, Crusoé mantém-se ativo e objetivo nos dias que se seguem, não registrando momentos de reflexão e tendo como únicos pensamentos os que pudessem ajudá-lo a alcançar algum interesse próprio. No dia seguinte ao do naufrágio, por exemplo, ao avistar seu navio, ele diz ter sentido uma onda de dor, pois:

[...] vi que evidentemente, caso tivéssemos ficado a bordo, estaríamos a salvo; melhor dizendo, teríamos todos podido chegar à praia a salvo, e eu não me encontraria na condição tão infeliz de me ver totalmente destituído de qualquer conforto ou companhia, como agora. Isso arrancou novas lágrimas dos meus olhos, mas, como o pranto me trazia pouco alívio, resolvi, caso possível, chegar logo ao navio (DEFOE, 2011, p. 100).

Percebe-se, assim, tratar-se de um personagem voltado à ação, cujas reflexões estão quase sempre relacionadas ao que deve ser feito e com qual objetivo. Essa racionalização comportamental, além do individualismo, também pode ser notada na relação que Crusoé cultiva com Deus e com a fé de modo amplo. Assim como Moll Flanders, o herói recorre ao divino apenas em momentos de dificuldade, quando faz muitas promessas, as quais esquece assim que sua situação melhora.

Agora eu começava a refletir a sério no que tinha feito, e a ver como era justo sofrer a sentença dos Céus por minha cruel partida da casa do meu pai e abandono dos meus deveres. Todos os bons conselhos dos dois, as lágrimas do meu pai e as súplicas da minha mãe, ressurgiram em minha mente, e minha consciência, que ainda não se tornara calejada como haveria de se tornar, repreendia meu desdém àqueles conselhos e a quebra dos meus deveres para com Deus e meu pai (DEFOE, 2011, p. 51).

No trecho acima, o personagem encontra-se em meio a uma tempestade em alto-mar, experimentando, a cada onda, o medo de morrer. Nesse momento, ele se lembra da conversa com seu pai antes de sua partida, da condição confortável que o esperava caso ele voltasse, e resolve, então, “como o Filho Pródigo”, arrepender-se. No entanto, é possível perceber a superficialidade desse propósito, pois, suas próprias palavras revelam, trata-se de uma luta entre seus impulsos e sua consciência amedrontada, na medida em que esta repreendia seu desdém. A natureza e as vontades de Crusoé impelem-no à aventura e é preciso um esforço de consciência por parte do herói para que Deus e sua família pareçam-lhe uma prioridade.

Ian Watt, em seu capítulo sobre o romance, entende ter o personagem uma “tendência ao rigoroso autoexame moral e religioso” na medida em que repetidamente reflete sobre seus atos relacionando-os a possíveis intenções da Providência. Contudo, em sequência ao trecho

acima citado, por exemplo, o próprio Crusoé diz que “esses pensamentos sóbrios e sensatos persistiram enquanto durou a tempestade, e até um pouco mais; no dia seguinte, porém, o vento abrandou, o mar aquietou e comecei a ficar mais habituado a ele” (2011, p. 52), mostrando que as avaliações morais de seus comportamentos, apesar de frequentes, constroem-se sempre de modo muito conveniente, para justificar seus sucessos ou pedir auxílio em momentos difíceis, logo deixando de ter importância para o herói. Exemplo disso está em determinada ocasião em que, doente há alguns dias e, portanto, recorrendo às orações, ele registra:

De manhã, peguei a Bíblia e, começando pelo Novo Testamento, comecei a ler as Escrituras a sério, impondo-me o compromisso de ler um pouco toda manhã e toda noite, sem me ater a um dado número de capítulos, mas até onde meu pensamento me levasse. Não demorou muito até eu me dedicar seriamente a essa tarefa, mas descobri que o meu coração estava mais profunda e sinceramente preocupado com os pecados da minha vida anterior. [...] Pedia a Deus, com toda a honestidade, que me trouxesse o arrependimento, quando aconteceu providencialmente, naquele mesmo dia que, lendo as Escrituras, me deparei com as seguintes palavras, “Deus o elevou a Príncipe e Salvador, para dar o arrependimento e a remissão dos pecados”. Larguei o livro e, erguendo tanto o coração quanto as mãos para o céu, numa espécie de êxtase de alegria, exclamei em voz alta: “Jesus, filho de Davi! Jesus, elevado a Príncipe e Salvador, dá-me o arrependimento!”. Foi a primeira vez que posso dizer, no verdadeiro sentido das palavras, ter rezado em toda a minha vida. (DEFOE, 2011, p. 156-157).

Por maior rigor que sua autoanálise aparente, não se configura suficiente para afetar efetivamente seu comportamento. Nas páginas seguintes, Deus e a fé desaparecem novamente de seus registros por um longo período, em que novamente só há espaço para suas ações. Sobre essa relação distanciada com a religião, Luis Costa Lima, em *O controle do imaginário e a afirmação do romance*, analisa que “o relacionamento da personagem com a Graça se dá de acordo com a ótica da segunda geração de calvinistas e presbiterianos, isto é, aquela que tem como sinal da Graça simplesmente o dar-se bem no mundo” (2009, p. 285). Desse modo, ao entender que o sucesso econômico configura um indício de estar acompanhado e abençoado por Deus, o homem não apenas encontra uma justificativa para intensificar o ritmo

de trabalho e aumentar a produção e o lucro, como também para, na verdade, afastar-se da religião e do contato com o transcendente, haja vista ele estar muito ocupado com o trabalho. É por essa razão que Max Weber, em seu livro *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, atribui ao protestantismo o crescimento dos valores capitalistas, da racionalização e do “desencantamento do mundo”.

Em maior ou menor grau, portanto, todos os personagens analisados já possuem como parte de seu caráter o individualismo e a racionalização, marcada por uma relação superficial com a religião, a qual, na Idade Média, era ainda tratada como prioridade. O surgimento de outras religiões e o afrouxar das amarras significou, para o homem, uma libertação do clima opressor a que o catolicismo sujeitou a sociedade na época medieval. A modernidade, entretanto, acabou por construir uma nova prisão, à qual os homens direcionavam-se voluntariamente, mas de modo algo automatizado. Weber, na obra referida, entende essa nova prisão como a preocupação extremada, ocasionada pela ordem econômica capitalista, com os bens exteriores, chamando-lhe “jaula de ferro” (2004, p. 165).

No caso de Pamela e de Moll Flanders, é fácil perceber que ambas nasceram em um sistema que não as privilegia, cujos valores elas não alcançam, e com os quais nem pensam em romper, precisando, portanto, adequar-se e seguir determinados preceitos para alcançarem sucesso. Trata-se do sistema capitalista e dos ideais protestantes, dentre eles a própria valorização do lucro, do acúmulo de riquezas e da prosperidade material. Todos os romances, como já comentado, mostram como as relações humanas ficam prejudicadas em uma realidade em que a prioridade é buscar sucesso econômico. Pamela fica afastada de seus pais, Moll Flanders cultiva relações frágeis e efêmeras, além de abrir mão de seus filhos. Crusoe diferencia-se um pouco dos demais na medida em que aparenta desenvolver um nível maior de consciência acerca do caráter enrijecido desse sistema, fazendo até mesmo o leitor

imaginar que ele deseja libertar-se dessa engrenagem, o que, como analisado, não se confirma.

Robinson Crusoé distingue-se na medida em que, nascido já em condição confortável, homem e burguês, ele se movimenta para conquistar os mais elevados patamares dessa estrutura social, e não apenas a adequação, como as personagens citadas. Contudo, assim como elas, Crusoé também nasce preso nessa jaula de racionalização e automatismo, operando como uma peça saudável das engrenagens. A racionalização, visível também na deterioração das relações humanas em benefício financeiro, pode ser exemplificada, em Robinson Crusoé, no momento em que o herói se desfaz de seu companheiro Xuri:

Ofereceu-me ainda mais sessenta duros por meu rapaz Xuri, que relutei em aceitar: não que não concordasse que o Capitão ficasse com ele, mas porque hesitei muito em vender a liberdade do pobre rapaz, que me ajudou com tanta lealdade em conquistar a minha própria. Contudo, quando transmiti meus motivos ao Capitão, ele concedeu que eram justos e me ofereceu um meio-termo: que ele assumiria diante do rapaz a obrigação de dar-lhe a alforria dentro de dez anos, se ele se tornasse Cristão. Diante disso, como Xuri concordava em ir pra ele, deixei que passasse a ser do Capitão (DEFOE, 2011, p. 83).

O trecho é capaz de despertar o desprezo pelo protagonista apesar dos rodeios discursivos que usa para soar bondoso, grato e compreensivo, recurso disponível ao narrador de primeira pessoa, afinal. Chega a ser de mau gosto definir como “meio-termo” um acordo que devolve seu companheiro à condição de escravo por dez anos, além de impor o batismo, para que ele próprio possa lucrar uns trocados a mais. Crusoé negocia Xuri porque de fato o entende como uma posse, uma cifra, e não como ser humano ou companheiro. E é com a mesma racionalidade que se organiza na ilha e age com os primeiros seres humanos que encontra, após vinte anos de solidão: “Agora já me parecia possível, e até indiscutível, que fosse a minha hora de obter meu criado”. Mesmo após tanto tempo sozinho, o tipo de relação almejado ainda é a de poder sobre o outro, mostrando que o protagonista parece realmente ter absorvido tais valores como traços de sua personalidade. Desse modo, Robinson Crusoé acaba, enfim, por reproduzir na ilha a estrutura hierárquica da sociedade modernizada - baseada no poder concedido pelo

dinheiro ou, no caso, pelas armas -, como é possível ver em suas afirmações após aproximar-se de outros selvagens:

Minha ilha estava agora bastante povoada, e eu me considerava muito rico em súditos. E era uma reflexão alegre que muitas vezes eu fazia, como eu de fato parecia um rei. Em primeiro lugar, toda a terra era de minha propriedade, de modo que eu tinha sobre ela um direito inquestionável de domínio. Segundo, meu povo era perfeitamente submisso: eu era senhor e juiz absoluto, todos deviam as vidas a mim e por mim se dispunham a sacrificá-las se preciso fosse (DEFOE, 2011, p. 325-326).

O excesso de pronomes possessivos é notável e revelador. O herói, mesmo após tanto tempo isolado, não se desvincula dos valores burgueses, muito pelo contrário, cultiva-os, sempre se lembrando, ao longo de sua permanência na ilha, do quão mais fácil poderia ser sua vida, não se ele tivesse uma companhia para dividir suas aflições, mas se possuísse determinado instrumento, estrutura ou criado.

Em contrapartida, Tom Jones, herói do romance homônimo de Henri Fielding, de 1749, não demonstra tamanho interesse por posses, dinheiro ou poder. Filho bastardo abandonado por sua mãe, o personagem foi criado pelo Sr. Allworthy – homem nobre e respeitado pela sociedade por seu caráter justo, mas também pela considerável herança que herdara – com recursos que supriam muito além de suas necessidades, ou seja, nunca passou por dificuldades financeiras que pudessem fazê-lo obcecado por dinheiro, assim como também não se deslumbrou com a abundância desejando sempre mais. Em meio a uma sociedade que valorizava não apenas as posses, mas também as origens, Tom Jones nunca pode se dar ao luxo de perder a humildade, pois, por mais bem tratado que fosse pelas pessoas a sua volta, em razão de sua proximidade de Sr. Allworthy, a condição de filho bastardo era muito mal vista e tratada como um tabu social. Esse aspecto, junto às consecutivas irresponsabilidades juvenis do protagonista, acabará por ocasionar todas as complicações de sua trajetória, que decorrem, entretanto, não de questões financeiras, como em *Moll Flanders* ou em *Robinson Crusoe*, mas amorosas.

Tom Jones parece sempre envolvido em alguma confusão, mas sua grande irresponsabilidade é apaixonar-se por Sofia, moça de família rica e respeitada, considerada um ótimo casamento. Ao descobrir a reciprocidade do sentimento, o pai de Sofia tranca-a no quarto, proibindo-a de ver o rapaz. Com radicalismo ainda maior, reage Sr. Allworthy, o qual expulsa Jones de sua casa e ordena que ele se afaste da cidade. A princípio, ambos parecem concordar, e Jones realmente sai em viagem. Entretanto, logo Sofia resolve fugir de casa para evitar seu casamento com outro pretendente, assim como Jones começa a tentar contato com a moça por meio de cartas. O casal, desse modo, transgride as regras como quaisquer jovens fariam quando apaixonados, mas não assumem a postura de argumentar, por exemplo, contra o preconceito sofrido por Jones em decorrência de sua origem, ou pelo modo como o casamento era tratado como uma negociação. Completamente inseridos naquela realidade, eles não refletiam sobre as questões sociais que geravam seus problemas, revoltando-se apenas contra o fato de não poderem estar juntos, não contra a causa desse impedimento. Desse modo, a resolução de suas próprias questões encerraria o conflito, não configurando nos protagonistas o desenvolvimento de um ponto de vista crítico e uma sensação de deslocamento ou de desencaixe em relação àquela sociedade.

O mesmo ocorre no que se refere à pouca importância que Tom Jones atribui ao dinheiro. Não que o herói seja completamente desinteressado, mas tampouco se assemelha à ambição de alguns personagens que o cercam. É o caso do Sr. Thwackum, e do Sr. Square, sacerdote e filósofo próximos ao Sr. Allworthy. Na ocasião em que este adoece e resolve comunicar seu testamento, ambos revoltam-se muito em razão de considerarem pouco o que lhes foi deixado. Jones, por outro lado, diante do fato de Sr. Allworthy direcionar-lhe apenas uma de suas propriedades, deixando todas suas posses para seu sobrinho Blifil, ainda que

ambos tenham sido criados praticamente juntos, fica surpreendentemente grato e mostra-se, na ocasião, muito mais preocupado com o estado de saúde do enfermo do que com o que lhe caberia de seus bens.

O próprio narrador, como “autor” onisciente intruso, em determinado momento comenta a generosidade do protagonista. Trata-se de uma ocasião, em meio às suas aventuras a caminho de Londres, em que Jones encontra um mendigo vendendo um livro que o herói percebe ser de Sofia:

O livrinho de lembranças fora um mimo recente da Sra. Western à sobrinha; custara 25 xelins, e fora comprado a um célebre quinquilheiro; mas o valor real da prata que continha no fecho era, aproximadamente, de 18 pence; preço que o dito quinquilheiro, uma vez que ainda se achava em tão bom estado como o dia em que saíra da loja, teria pago novamente por ele. Uma pessoa prudente, contudo, ter-se-ia convenientemente aproveitado da ignorância do sujeito, e não lhe ofereceria mais de 1 xelim ou, quiçá, 6 pence; alguns até não lhe teriam dado coisa alguma, deixando-lhe tão somente o consolo de mover uma ação de restituição de coisa achada [...] Jones, pelo contrário, cujo caráter era mais do que generoso, e que talvez possa, não muito injustamente, ser taxado de extravagante, deu, sem qualquer hesitação, um guinéu em troca do livro (FIELDING, 1971, p. 381).

O trecho permite entrever aspectos do caráter do narrador, que refletem o da sociedade da época, em contraste ao do herói. Além de haver, na cena, um mendigo vendendo algo que não lhe pertence, o narrador claramente defende o ato de tirar vantagem do outro, não por essa razão, mas simplesmente por sua ignorância. À pessoa que assim o fizesse, atribui o adjetivo de “prudente”, enxergando, então, como prudência o ato de poupar para si sempre todo o dinheiro possível, ainda que em prejuízo de outrem. Jones, nessa ocasião, mostra-se indiferente a esses valores e oferece ao mendigo um valor muito superior ao do objeto, mostrando não se interessar pelo acúmulo.

Apesar de comportar-se desse modo, o personagem não parece construir um ponto de vista crítico sobre materialismo da sociedade moderna. Ele mesmo não coloca o acúmulo e o lucro em suas prioridades, mas essa característica das pessoas também não chega a causar-lhe desgosto. São raras as vezes no romance em que algum ponto de vista aparece. Um exemplo

está no momento imediatamente anterior ao acima citado, quando o mendigo se aproxima de Jones e de Partridge, seu colega, o qual pouco antes discursava sobre sua religiosidade:

Precisamente no instante em que Partridge acabava de enunciar a boa e piedosa doutrina com que se rematou o último capítulo, chegaram a outra encruzilhada, onde um coxo, coberto de andrajos, lhes pediu esmola; dirigiu-lhe Partridge severa descompostura, dizendo: – Cada paróquia devia sustentar os seus pobres. – Jones, pondo-se a rir, perguntou a Partridge se este não se vexava, com tanta caridade na boca, de não trazer caridade alguma no coração. – A vossa religião – disse ele – vos serve apenas de escusa para os vossos defeitos, mas não de incentivo para a vossa virtude. Pode alguém, verdadeiramente cristão, deixar de acudir a um de seus irmãos em tão miserável estado? (1971, p. 380-381).

O excerto permite a percepção de que Jones possui uma visão crítica de seu companheiro, ele apenas não acredita que esse tipo de atitude represente o funcionamento social como um todo. O herói sofre todos os preconceitos por sua origem, mas em contrapartida teve a oportunidade de ser criado pelo Sr. Allworthy, para o qual olha com gratidão. Apesar das diferenças que ainda fazem entre ele e outros rapazes bem nascidos, essa sorte não permitiu que ele fosse marginalizado como muitos bastardos acabavam sendo, e ele não parece, então, ter desenvolvido uma consciência profunda da realidade que o cerca, vivendo nela sem angustiar-se. Seu final, como o dos personagens anteriormente analisados, é feliz e tranquilo, na medida em que ele consegue, por fim, casar-se com sua amada e, sendo esse o único ponto que poderia angustia-lo, uma vez resolvido, o herói encontra-se adequado à realidade em que está inserido.

O século XVIII, desse modo, apresentou tipos diferentes de heróis em relações também únicas com a realidade e com os demais indivíduos, provenientes de níveis distintos de consciência de mundo. A maior parte deles - ainda que aparentem, por vezes, desviar-se dos caminhos propostos pela sociedade da época, em uma atitude de inadequação à realidade já tão racionalizada e materialista -, são movidos pelos ideais burgueses e de tudo fazem para serem considerados parte bem-sucedida dessa sociedade. Lukács nota como um das primeiras grandes mudanças no homem, a partir da Idade Moderna, a perda de espontaneidade em suas

ações no mundo, comparando-o ao herói clássico, o qual vivenciava suas obrigações na vida com naturalidade e ausência de questionamentos. Essa espontaneidade não existe mais na relação entre os heróis do XVIII e suas trajetórias. Eles observam o mundo e as possibilidades que este lhes apresenta de forma apartada, entendem as dificuldades e por vezes as questionam. Tais questionamentos, contudo, nunca alcançam o ponto de efetivar qualquer mudança de comportamento, até porque não se trata de uma consciência profunda da realidade que os cerca, assim como há apenas um esboço de autoconsciência e autorreflexão, mostrando que, no fundo, todos conservam certa adequação à sociedade burguesa, sempre retornando a ela.

É assim com a maior parte dos indivíduos no século XVIII e também dos heróis dos romances desse século. Entretanto, vale destacar desse grupo o herói goethiano voltado à arte, Wilhelm Meister. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang von Goethe, foi publicado em duas partes já no final do século, nos anos de 1795 e 1796, e é considerada a primeira obra de um gênero que faria muito sucesso no século seguinte: o romance de formação. A obra narra um período da juventude de Wilhelm no qual este vivencia experiências formadoras de seu caráter, as quais modificam sua visão da sociedade, desenvolvem sua consciência e definem sua relação consigo mesmo e com o mundo. O jovem é filho de comerciantes os quais, assim como no caso de Crusoé, esperam que ele continue os negócios da família. Diferentemente do herói de Defoe, entretanto, Wilhelm, mais do que um desejo de seguir outro caminho, revela um ponto de vista crítico aos excessos materialistas da burguesia, além de uma inclinação para a arte. Sua discordância com relação à ostentação material pode ser percebida em seus comentários sobre a nova mansão de seus familiares, logo no início do romance:

Acaso é inútil tudo aquilo que não nos põe de pronto dinheiro nos bolsos, que não nos proporciona um patrimônio imediato? Já não temos espaço suficiente na antiga casa? Era preciso construir outra? Não aplica o pai todos os anos uma parte considerável de seus lucros no comércio para embelezar

os aposentos? Não são porventura também inúteis essa tapeçaria de seda, esse mobiliário inglês? Não poderíamos contentar-nos com menos? Eu, pelo menos, confesso que essas paredes listradas, essas flores, os arabescos, as cestinhas e figuras que se repetem milhares de vezes me impressionam muito mal. Lembram-me, quando muito, a cortina de nosso teatro. Mas, que diferença sentar-se diante dela! Mesmo que se tenha de esperar muito tempo, sabemos que acabará por subir, e que assistiremos então aos assuntos mais diversos, que nos distraem, instruem e engrandecem (GOETHE, 2009, p. 30).

Seria possível interpretar tais questionamentos como parte do comportamento transgressor típico dos jovens, mas a trajetória de Wilhelm mostra que esse não é o seu caso. Como o trecho sugere, o herói desenvolve, ainda menino, uma paixão pela arte teatral, a qual é cultivada até sua juventude, quando ele realmente decide afastar-se dos negócios da família a juntar-se a um grupo de comédia. Essa escolha já o distingue da maioria dos membros da sociedade burguesa, a qual via nesses grupos de artistas um estilo de vida aventureiro e irresponsável, na medida em que não executam uma atividade estável e lucrativa. Diferente de Crusoé, portanto – o qual, apesar de seu desejo de viajar e conhecer o mundo, vive em tão completa harmonia com o sistema burguês que acaba reproduzindo-o por onde passa -, Wilhelm não se identifica com os valores dessa sociedade, e a convivência acaba se tornando dolorosa, pois suas expectativas referem-se à plenitude da alma e do espírito, na medida em que a sociedade valoriza aspectos considerados por ele superficiais. Sobre esse tipo de inadequação entre indivíduo e mundo, Goldmann ressalta:

A subsistência, nessa sociedade, de certo número de indivíduos essencialmente problemáticos, na medida em que o seu pensamento e o seu comportamento se conservam dominados pelos valores qualitativos, sem que os possam, entretanto, subtrair inteiramente à existência da mediação degradante, cuja ação se faz sentir em todo o conjunto da estrutura social. Entre esses indivíduos, situam-se em primeiro lugar todos os criadores, escritores, artistas, filósofos, teólogos, homens de ação, etc., cujo pensamento e conduta são regidos, antes de tudo, pela qualidade de suas obras, sem que possam escapar inteiramente à ação do mercado e ao acolhimento da sociedade coisificada (GOLDMANN, 1967, p. 22).

Wilhelm apresenta-se como um desses indivíduos que vivenciam o abismo entre seus pensamentos e sentimentos e as reais possibilidades de ação no mundo, e é o processo de

conscientização desse abismo que nos é narrado em seus anos de aprendizado. Isso porque é ao deixar a casa de seus pais que ele começa de fato sua experiência no mundo e com os outros homens, bem como com suas ideias, valores e formas de viver e agir. Em sua trajetória, ele vivencia desilusões amorosas, lida com as desavenças entre os integrantes do grupo de teatro, percebe a desvalorização de sua profissão e o impacto que isso causa em sua qualidade de vida, perde amigos, perde seu pai, e tudo isso modifica sua visão da sociedade e sua relação com ela e consigo mesmo. Trata-se, desse modo, de um período de amadurecimento, de superação de um comportamento ingênuo perante a realidade a partir da percepção de que o mundo organiza-se e funciona de determinada maneira para além de suas angústias, entendimento que os heróis anteriores não alcançam. É por esse motivo que, ao final, sua carta de aprendizado diz: “Longa é a arte, breve a vida, difícil o juízo, fugaz a ocasião. Agir é fácil, difícil é pensar; incômodo é agir de acordo com o pensamento” (2009, p. 472).

A consciência da incompatibilidade entre agir e pensar e suas consequências para o herói, aspectos até então apenas superficialmente abordados pelo gênero romanesco, estarão na maior parte das próximas obras e configurarão o cerne de seus enredos. Raskolnikov vivencia o inferno de agir de acordo com o pensamento; Des Esseintes rejeita a ação como o mundo moderno a concebe; Bernardo Soares já parece, além de não querer, não conseguir executar na realidade prática qualquer ação que ultrapasse os movimentos automatizados do cotidiano. A compreensão da cisão insuperável entre homem e mundo faz o percurso do herói o de um mergulho cada vez mais profundo na subjetividade em detrimento da ação, direcionando o romance a uma fragmentação cada vez mais radical tanto no que se refere ao conteúdo quanto à forma.

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister representam, ainda no século XVIII, a figura do indivíduo problemático lukacsiano e, de acordo com o próprio Lukács, a síntese entre seus dois tipos de configuração: o idealismo abstrato e o romantismo da desilusão.

Sobre os dois perfis, o teórico explica que “a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos” (2000, p. 99), sendo que o caráter ativo e combativo diante da realidade representaria o primeiro tipo, ao passo em que o segundo seria caracterizado principalmente pela construção de uma interioridade apartada do mundo. O herói combativo pode não racionalizar sua ligação problemática com o mundo, mas os conflitos ficam claros no modo como ele permanece tentando modificar seu entorno, sendo sempre esmagado pela realidade, mas nunca se adaptando verdadeiramente – aspecto que impossibilita a leitura dos protagonistas anteriores como indivíduos problemáticos: eles acabam por vencer, por contornar os obstáculos apresentados, pois estes ainda são superficiais, e, assim como os heróis clássicos, desconhecem a eterna sensação de busca.

O romantismo da desilusão, por sua vez, estaria relacionado à figura do herói desiludido, desencantado, e que não vê mais sentido na ação. A consequência é a criação de uma realidade interna, de um universo reflexivo que faz mais sentido para o personagem do que a vida exterior. Nesse caso, a alma é, então, mais ampla, pois tudo o que há para se desenvolver, desenvolve-se em seu âmbito, e ela abarca a observação e a consciência do mundo com uma profundidade que acaba por levar o indivíduo ao estado contemplativo pontuado por Lukács: “A vida faz-se criação literária, mas com isso o homem torna-se ao mesmo tempo o escritor de sua própria vida e o observador dessa vida como uma obra de arte criada” (LUKÁCS, p. 124).

Wilhelm teria, então, alcançado um equilíbrio, pois “de um lado, portanto, essa interioridade é um idealismo mais amplo e que se tornou com isso mais brando, mais flexível e mais concreto e, de outro, uma expansão da alma que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade, e não contemplativamente” (LUKÁCS, p. 139). Não se pode dizer, portanto, que o herói vivencia a cisão insuperável com relação ao mundo exterior, Bernardo Soares. Diferente do primeiro, seu idealismo é mais brando e não gera catástrofes. Assim como,

diferente também do ajudante de guarda-livros, ele deseja uma biografia com fatos, não lhe bastando a contemplação. Wilhelm mostra, desse modo, a possibilidade de reconciliação entre indivíduo problemático e mundo:

[...] seu tema é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta. Essa reconciliação não pode nem deve ser uma acomodação ou uma harmonia existente desde o início [...] Tipo humano e estrutura da ação, portanto, são condicionados aqui pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática mas possível; de que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas possa no entanto ser encontrada (LUKÁCS, 2000, p. 138).

Nas últimas linhas do romance, ao falar “Não sei o valor de um reino, mas sei que alcancei uma felicidade que eu não mereço e que não trocaria por nada no mundo”, o herói revela esses dois aspectos. Wilhelm é capaz de viver feliz, mas não a partir dos valores referentes às posses e aos jogos de poder da sociedade, pois ele continua desconhecendo o valor de tudo isso. A incompatibilidade entre agir e pensar e a consciência dela não o imobilizam, pois se trata “de um romance de educação: seu conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade” (LUKÁCS, 2000, p. 592). Não se refere, portanto, a uma cisão que o enclausura em seus pensamentos e afasta-o da vida externa como acontece com inúmeros heróis dos séculos XIX e XX, mas também não configura uma adaptação à realidade, como acontece nos desfechos dos heróis do século XVIII, porque sua relação com o mundo externo continua problemática.

Em suma, o romance do século XVIII confirma que o gênero tem, de fato, em sua base, a representação do embate entre homem e mundo. Nesse século, trata-se de um embate ainda superficial que os heróis, de modo geral, conseguem superar a partir de suas escolhas e ações. Importantes elementos desse conflito são o comportamento já bastante individualista da sociedade e a relação desencantada com a fé, ambos aspectos característicos do mundo em processo de modernização e que acabam por fazer o homem sentir-se sozinho e desamparado. Longe de se neutralizarem, tais elementos intensificam-se à medida que a sociedade se

moderniza, até que o gênero nos apresente heróis como Bernardo Soares, que convivem com a solidão e o ceticismo.

Individualismo e desencantamento, já presentes nos romances analisados, perduram e intensificam-se até o século XX e podem ser vistos no *Livro* de Soares:

Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido — sem saber porquê. E então, porque o espírito humano tende naturalmente para criticar porque sente e não porque pensa, a maioria d’esses jovens escolheu a Humanidade para sucedaneo de Deus. Pertenço, porém, aquella especie de homens que estão sempre na margem d’aquillo a que pertencem, nem teem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que ha ao lado. Porisso nem abandonei Deus tam amplamente como elles, nem acceitei nunca a Humanidade. Considerei que Deus, sendo improvavel, poderia ser, podendo pois dever ser adorado; mas que a Humanidade, sendo uma mera idéa biologica, e não significando mais que a especie animal humana, não era mais digna de adoração do que qualquer outra especie animal. Este culto da Humanidade, com seus ritos de Liberdade e Igualdade, pareceu-me sempre uma reviviscencia dos cultos antigos, em que animais eram como deuses, ou os deuses tinham cabeças de animaes (PESSOA, 2013, p. 225).⁴

A primeira frase já deixa entrever ambos os aspectos e o modo como se radicalizaram na sociedade do século XX. O afastamento de Deus está esboçado nos romances analisados, por meio de uma fé superficial e um tanto hipócrita que só aparece nos momentos de necessidade, sendo logo suplantada pelos interesses materiais. No século XX, em contrapartida, como mostra o excerto, Soares afirma o ceticismo de sua geração com todas as letras, quebrando o aspecto de tabu que poderia possuir. A liberdade dessa geração de não crer em Deus “sem saber porquê” revela também a permanência e o desenvolvimento do individualismo, na medida em que representam a oportunidade de o indivíduo desprender-se das amarras da tradição e ceder às suas próprias inclinações. No século XIX, desse modo, com as revoluções industriais por toda a Europa e o desenvolvimento técnico, industrial, além do crescimento urbano, intensificam-se e disseminam-se valores anunciados, principalmente

⁴ A edição do *Livro do desassossego* organizada por Jerônimo Pizarro mantém a grafia original dos fragmentos, e os trechos utilizados neste trabalho serão transcritos da mesma forma.

na Inglaterra, no século anterior. O romance, que nasce como gênero representativo das classes que então conduziam esses processos, acompanha as transformações da sociedade burguesa, mas acaba por voltar-se criticamente para seu funcionamento, registrando suas consequências no interior dos homens e nas relações que estabelecem entre si.

2.2.2 Alguns dos heróis do século XIX

O aumento da incidência da representação do perfil de herói problemático lukacsiano é inegável no século XIX, como é possível observar em Flaubert, Stendhal, Tolstói, Huysmans, dentre outros. Contudo, a obra de Balzac é uma demonstração de que não se pode pressupor, mesmo após a publicação de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, cujo herói já apresenta indícios de uma relação problemática com o mundo, a representação do herói necessariamente como um indivíduo problemático. Isso porque a grande galeria de perfis da *Comédia Humana* conta com esse tipo de herói, mas também ainda apresenta heróis que não chegam a desenvolver uma relação problemática com o mundo e consigo mesmos. Balzac compôs uma obra muito extensa na qual é possível acompanhar o desenvolvimento de alguns de seus personagens, haja vista eles reaparecerem em diversas publicações. Exemplo disso é o personagem Eugène de Rastignac, o qual é apresentado pela primeira vez em *O pai Goriot*, mas retorna na obra prima do autor, *Ilusões perdidas*. Eugène, jovem e estudante em Paris, vive em um quarto na pensão da senhora Vauquer, onde conhece o pai Goriot, de quem se aproxima por uma mistura de razões que envolvem interesses próprios, mas também certa simpatia e solidariedade pelo velho macarroneiro. A obra constrói uma imagem geral da sociedade da época, apresentando a pensão, a qual representa um microcosmo das classes marginalizadas, mas descrevendo também personagens da alta burguesia e seu estilo de vida de ócio, ostentação e superficialidade. Sobre os moradores da pensão, logo no início do romance, é dito:

Como pessoas casadas há muito tempo, não tinham mais nada a se dizer. Só restava, portanto, entre elas, as relações de uma vida mecânica, o jogo de engrenagens sem óleo. Todos passariam sem se deter diante de um cego na rua, escutariam sem emoção a narrativa de uma desgraça e veriam na morte a solução de um problema de miséria que os tornava frios à pior agonia (BALZAC, 2002, p. 42).

A descrição demonstra a secura das relações entre os hóspedes. Mais do que o desgaste pelo longo tempo de convivência, o desenvolvimento da narrativa revela que cada personagem está sempre envolvido com seus próprios afazeres, vivenciando a rotina do mundo modernizado e individualista, em que é desejável e necessário preocupar-se, em primeiro lugar, com seus interesses. Trata-se de uma descrição que, inclusive pelas metáforas – “uma vida mecânica”; “o jogo de engrenagens sem óleo” –, aproxima os homens das máquinas no que se refere ao automatismo de seus movimentos e ações. Vai muito além do desgaste da convivência na medida em que descreve indivíduos indiferentes e desapiedados, incapazes de empatia. Nenhum deles, entretanto, parece se importar, ou mesmo perceber essa reificação. Não se encontram nas melhores condições de vida, nem incluídos na sociedade burguesa que tanto os deslumbra, mas não se voltam contra seus processos, apenas se mantêm em uma busca simples pela sobrevivência e, quem sabe um dia, pela ascensão social.

O pai Goriot, no período que a narrativa abrange, aparentemente distingue-se dos demais hóspedes por não se importar com bem materiais ou *status* social. Ele, que já havia sido um rico comerciante, chega à pensão da senhora Vauquer em situação confortável, com uma renda fixa que lhe permitia regalias e pequenos luxos, mas vai gradativamente perdendo tudo até chegar a uma situação de miséria incompreensível aos olhos de todos. Ele, de fato, demonstra não desejar nada para si mesmo, não se interessa por enriquecer, obter reconhecimento social, nem mesmo pelo mínimo conforto, haja vista, por exemplo, ele ir se desfazendo de tudo que compunha seu quarto e proporcionava-lhe um pouco de comodidade. O desdobramento da história revela, no entanto, que esse comportamento não se deve ao fato de o velho Goriot não valorizar o modo de vida burguês; pelo contrário, ele se importa tanto com o inserir-se na alta sociedade que

chegou, sim, à miséria, mas apenas para que suas filhas pudessem adentrar e manter-se nos mais influentes círculos sociais. Sua aparente indiferença, desse modo, está longe de indicar um posicionamento problemático com relação aos valores dessa sociedade.

O modo de agir do velho pode, a princípio, sugerir que ao menos ele está isento do individualismo já latente, voltando-se tanto às suas filhas e abrindo mão de si. Entretanto, Philippe Berthier, em prefácio à obra intitulado “O festim das aranhas”, desconstrói a imagem de Goriot como um inocente pai dedicado e ressalta seus aspectos obsessivos. Berthier explica que o macarroneiro, após ficar viúvo, acaba por transferir às filhas o amor sem limites que nutria por sua esposa, tentando ressuscitá-la a cada dia na figura das meninas, ao mimá-las excessivamente. E acrescenta: “Portanto, é menos por elas mesmas do que por sua falecida mãe, e definitivamente por seu pai inconsolável, que Delphine e Anastasie são objetos de cuidados tão extravagantes” (2002, p. 10). Dessa forma, é possível entender as atitudes do pai como uma forma de se preencher, de fazer bem a si mesmo, o que facilita a aproximação entre Eugène e Delphine, pois, ainda de acordo com Berthier, Goriot empurra a filha para os braços do jovem como uma forma de mantê-la próxima e continuar exercendo sua possessividade (2002, p. 11).

Rastignac, por sua vez, aproxima-se do velho pai intencionalmente após descobrir que duas das mais belas damas frequentadoras da alta sociedade parisiense eram suas filhas, em busca de ganhar sua confiança e sua benção para que uma delas viesse a ser sua protetora, inserindo-o nos salões mais ricos e respeitados. O jovem recebe de sua prima – parentesco distante, mas que Rastignac faz questão de estreitar para poder mencioná-lo a todos –, viscondessa Beauséant, o conselho de que a melhor forma de frequentar os salões das mais importantes famílias seria relacionar-se com uma bela mulher e conquistar sua proteção.

Portanto, com o objetivo de atrair olhares, o estudante toma sua primeira atitude egoísta e ambiciosa, enviando à sua mãe e irmã cartas em que diz necessitar de “mil e duzentos francos a qualquer preço” ou então seria vítima de um desespero que o “conduziria ao suicídio” (BALZAC, 2002, p. 101). Sua família não possui muito dinheiro e Rastignac sabe o sacrifício que seu pedido significa, mas acredita realmente precisar das “ferramentas com as quais se cultivam os vinhedos por aqui” (2002, p. 101), como escreve em carta à sua mãe, ferramentas essas que configuram nada além de roupas, de apresentar-se bem vestido, uma das grandes máscaras sociais da época.

Estava envergonhado por ter escrito. Como suas promessas seriam poderosas, como seria puro o impulso de suas almas para o céu! Com que volúpia se sacrificariam! Que dor atingiria sua mãe se não conseguisse enviar toda a soma! Esses belos sentimentos, esses sacrifícios terríveis iriam servir-lhe de degrau para chegar a Delphine de Nucingen. Algumas lágrimas, últimos grãos de incenso jogados no altar sagrado da família, caíram-lhe dos olhos (BALZAC, 2002, p. 201).

Percebe-se no excerto que o personagem ainda sofre um conflito de consciência, mas a narrativa sinaliza com ironia o encaminhamento desses sentimentos ao chamar suas lágrimas “os últimos grãos de incenso jogados no altar sagrado da família”. De fato, trata-se do início de uma mudança de comportamento e de valores no estudante, que logo se torna “ex- estudante”, pois resolve parar de estudar, acumular disciplinas para o último ano e utilizar o momento para “navegar no oceano de Paris, para entregar-se ao tráfico de mulheres ou ali pescar a fortuna” (2002, p. 201). Rastignac gosta de pensar na inserção nos círculos sociais como uma necessidade e uma urgência, que lhe daria a oportunidade de, mais tarde, não apenas ressarcir, mas ajudar sua família. Entretanto, não se trata apenas disso, como fica claro em seus sentimentos diante das reações à sua mudança de vestuário:

Esse passeio foi fatal para o estudante. Algumas mulheres notaram-no. Estava tão bonito, era tão jovem, e vestia-se com tanto bom gosto! Ao ver-se objeto de uma atenção quase admirativa, deixou de pensar em suas irmãs e em sua tia despojadas, ou em suas repulsas virtuosas. Viu passar sobre a cabeça aquele demônio que é tão fácil de confundir com um anjo, aquele Satã de asas embelezadas que semeiam rubis, que lança suas flechas de ouro

nas frontarias dos palácios, colore as mulheres, reveste os tronos, tão simples em sua origem, de um brilho fátuo; ouviu o deus daquela vaidade crepitante cujas lantejoulas nos parecem um símbolo de poder (BALZAC, 2002, p. 130).

O trecho mostra a superficialidade dos valores de uma sociedade que nota a existência apenas de quem pode vestir-se com requinte, e o quanto esses valores afetam o jovem Rastignac, nunca antes notado por personalidades consideradas tão importantes. Inexperiente e ainda um tanto ingênuo, o personagem só enxerga o conforto e o luxo em que viviam as ricas famílias, comparando, por exemplo, as refeições servidas na pensão às oferecidas na casa de sua prima condessa. Ao ser notado pelas pessoas com quem ele tanto ambicionava conviver, sua vaidade cresce e seu ego infla, fazendo com que ele rapidamente deixe de se importar com os sacrifícios que pode ter exigido da sua família para chegar àquele objetivo.

A sociedade burguesa é representada por Balzac como um jogo de aparências, meramente superficial e movido por interesses individuais. Assim, o comportamento de Rastignac alinha-se ao dos demais, e sua estratégia realmente rende frutos. Ele conquista a confiança de Goriot, aproxima-se de Delphine e com ela começa um relacionamento, visando o dinheiro de seu marido, senhor Nucingen. O jovem parece de fato simpatizar com o velho macarroneiro, e encanta-se com a moça, principalmente por sua beleza, mas vai aos poucos percebendo a ingratidão com que ela trata o pai:

Ele foi vestir-se fazendo as reflexões mais tristes e desencorajadoras. Via o mundo como um oceano de lama no qual um homem imergia até o pescoço se ousasse molhar os pés. “Só se cometem crimes mesquinhos!” [...] Seu pensamento levou-o de volta ao seio de sua família. Lembrou-se das emoções puras daquela vida calma, lembrou-se dos dias passados junto aos seres que o adoravam. Adequando-se às leis naturais do lar, aquelas criaturas queridas ali encontravam uma felicidade plena, contínua, sem angústias. Apesar daqueles bons pensamentos, não sentiu coragem de confessar a fé das almas puras a Delphine, ordenando-lhe a Virtude em nome do Amor. Sua educação iniciada já dera frutos. Já amava com egoísmo. Seu tato lhe permitia reconhecer a natureza do coração de Delphine. Pressentia que era capaz de caminhar sobre o corpo do pai a fim de ir ao baile, e ele não tinha nem força para desempenhar o papel de argumentador, nem coragem para lhe desagradar, nem, ainda, virtude para abandoná-la (BALZAC, 2002, p. 246).

O excerto sugere a alternância de emoções e reflexões vivenciada pelo herói. Eugène reconhece a racionalização do mundo, o constante jogo de interesses que parece contaminar toda relação. Ele mesmo, afinal, já o vivencia. Ele percebe o abismo entre os hábitos e valores de sua infância junto ao ambiente familiar e os valores que regem a relação entre Delphine e seu pai, assim como a sociedade parisiense de modo geral. É Rastignac quem faz suas próprias escolhas e direciona seus caminhos, mas não deixa de ser produto de seu contexto, pois se torna muito difícil ao homem desprezar tudo o que lhe é apresentado pela realidade à sua volta como bom. Imerso nos ideais capitalistas, ele não vai insistir em sentimentos que o privem do conforto proporcionado pelo dinheiro e exclua-o do convívio entre as personalidades mais admiradas e respeitadas. Assim, o jovem vive em grande oscilação, percebe o caráter de Delphine e, a princípio, não o aprova, mas também não a questiona nem se afasta dela. Trata-se de conflitos característicos de um caráter em formação, ainda incerto com relação à melhor forma de proceder, o que faz da obra, assim como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, apesar do final bem distinto, um romance de formação, conforme explica Philippe Berthier:

O pai Goriot é evidentemente um *Bildungsroman* – possivelmente um dos maiores existentes –, e não há dúvida de que a unidade da obra, muitas vezes questionada, reside nisto: nas “iniciações sucessivas” de um jovem à vida, e à vida contemporânea. Mas, em vez do espetáculo comovente de uma crisálida que se torna borboleta, assistimos, como em um filme de terror, à metamorfose maléfica de um monstro que nasce: o querubim tem dentes longos (cada vez mais longos), a cada minuto crescem-lhe garras e presas (BERTHIER, 2002, p. 15).

O crítico pinta a imagem do Rastignac que está nascendo em *O pai Goriot*, mas que ainda não se pode ver maduro nessa obra. Nela, é possível acompanhar como o convívio em meio à frieza e ao individualismo vai gradativamente endurecendo o herói, sendo o ápice desse processo a solidão na qual o pai Goriot falece. Isso porque, na noite em que o velho está à beira da morte, há uma grande festa marcada na casa da viscondessa, prima de Rastignac, e tanto Delphine quanto sua irmã, Anastasie, estão preocupadas apenas com a impressão que

causarão na festa, qual vestido será o mais bonito e quem estará mais deslumbrante. Eugène, no baile, revê “sob os diamantes das duas irmãs, o catre no qual jazia o pai Goriot” (p. 250). Nenhuma das moças abre mão da festa para passar com o pai seus últimos instantes de vida, e o resultado é que o velho muito chamou pelas filhas em suas alucinações antes da morte, mas nenhuma chegou à pensão a tempo de encontrá-lo consciente. Em seu enterro, o jovem parece transformar-se:

Eugène olhou o túmulo e ali enterrou sua última lágrima de rapaz, lágrima arrancada pelas santas emoções de um coração puro, uma daquelas lágrimas que, da terra onde caem, tornam a subir direto para o céu. Cruzou os braços, contemplou as nuvens, e, vendo-o assim, Christophe retirou-se.

Sozinho, Rastignac deu alguns passos em direção ao alto do cemitério e viu Paris tortuosamente deitada ao longo das duas margens do Sena, onde as luzes começavam a brilhar. Seus olhos fixaram-se quase avidamente entre a coluna da praça Vandôme e a cúpula dos Invalides, onde vivia a bela sociedade que quisera frequentar. Lançou sobre aquela colmeia agitada um olhar que parecia antecipadamente sugar-lhe o mel e proferiu estas palavras grandiosas: “Agora, é entre nós dois!”

E como primeiro ato do desafio que lançava à Sociedade, Rastignac foi jantar na casa da senhora de Nucingen (BALZAC, 2002, p. 274-275).

A ironia das últimas linhas do romance é notável e indica de que modo se firmaria o caráter do herói. Isso porque o início do fragmento revela a perda da ingenuidade do rapaz que, diante do túmulo de Goriot, percebe ser aquela uma das mortes feitas pelo racionalismo e pelo materialismo burgueses. As palavras desafiadoras que lança a essa Sociedade, grafada em inicial maiúscula representativa do poder e da influência de seus valores, somadas ao fato de que seu próximo compromisso é, como sempre, jantar na casa da senhora Nucingen, revelam que não haveria nenhuma mudança de comportamento, apenas a continuidade de seus planos, não de desafiar essa Sociedade, mas de se fazer parte dela.

A reaparição do herói em *Ilusões perdidas* confirma essa sugestão final. A obra – que narra mais uma vez a trajetória de um jovem provinciano em busca de inserção nos círculos da burguesia parisiense, Lucien Chardon – apresenta Eugène como um dos personagens laterais, mas que representa uma história bem sucedida de inserção na alta sociedade. Ele

aparece já mais velho, maduro, casado e detentor do título de barão, sendo descrito pelo narrador como um *viveurs*:

Nessa época florescia uma sociedade de jovens ricos ou pobres, todos desocupados, chamados *viveurs*, e que de fato viviam com uma inacreditável despreocupação, intrépidos comedores, bebedores mais intrépidos ainda. Todos carrascos do dinheiro, e misturando as mais rudes brincadeiras a essa existência, não louca, mas alucinada, não recuavam diante de nenhuma impossibilidade, vangloriavam-se de suas más ações, mas contidas dentro de certos limites: suas escapadas eram temperadas por tamanha originalidade de espírito que era impossível não perdoá-las. Nenhum fato mostra tão claramente o hilotismo a que a Restauração condenara a juventude. Os rapazes, que não sabiam em que empregar suas forças, não as jogavam apenas no jornalismo, nas conspirações, na literatura e na arte, mas as dissipavam nos mais estranhos excessos, tamanhas eram a seiva e as forças luxuriantes da jovem França. Trabalhadora, essa bela juventude queria o poder e o prazer; artística, queria tesouros; ociosa, queria animar suas paixões; de qualquer maneira, queria desempenhar um papel, e isso a política não lhe oferecia em lugar nenhum. Os *viveurs* eram gente em sua maioria dotada de faculdades notáveis; alguns as perderam nessa vida enervante, outros resistiram. O mais famoso desses *viveurs*, o mais inteligente, Rastignac, acabou entrando, conduzido por De Marsay, numa carreira séria na qual se distinguiu (BALZAC, 2002, p. 466).

Já está, portanto, em *O pai Goriot*, a sugestão de qual caminho Eugène seguiria, de como se desenvolveria sua relação com o mundo moderno, mas em *Ilusões perdidas* é possível confirmar, sem ironias e ambiguidades, sua natureza. O excerto mostra que as dúvidas da juventude referentes aos valores da alta sociedade parisiense dissiparam-se por completo na alma do jovem. Este se envolveu intimamente com o estilo de vida descrito, voltado aos prazeres e à alienação. A criticidade que se esboçou em seu caráter no que diz respeito ao estilo de vida burguês e suas prioridades não se desenvolve, assim como não se intensificam seus conflitos de consciência e sua reflexividade. Se comparado ao herói goethiano Wilhelm Meister – o qual se mostra capaz de conviver e agir nessa realidade racionalizada e materialista sem afastar-se de seus valores, do gosto que cultivava pela arte e da indiferença pelo luxo e pela ostentação –, Rastignac é encantado por tudo isso e acaba por afastar-se muito do perfil de herói problemático lukacsiano, pois passa a viver em harmonia sincera com a realidade externa e seu funcionamento.

O mundo modernizado e materialista já está, entretanto, conforme analisado, representado em *O pai Goriot*, assim como nas demais obras de Balzac, as quais contam com heróis como Rastignac, mas também apresentam o caráter problemático cada vez mais comum aos homens modernos e, conseqüentemente, aos heróis romanescos. É o caso de Lucien de Chardon, por exemplo, protagonista de *Ilusões perdidas*, o qual nunca se adapta verdadeiramente aos costumes e valores burgueses e acaba se suicidando na obra *Esplendor e miséria das cortesãs*. E é esse perfil, inapto para a vida prática burguesa e que já se insinua em personagens como Wilhelm Meister, que ganha os romances do século XIX e se radicaliza nos do século XX. Enfim, a vida burguesa satisfaz e preenche Eugène de Rastignac. Parte dela agrada Wilhelm Meister, parte continua alvo das críticas do herói. Nenhum aspecto desse viver no mundo exterior é capaz de preencher Bernardo Soares. Este convive com a “nausea physica da humanidade vulgar, que é, aliás, a única que ha” (PESSOA, 2013, p. 303). Soares já desenvolveu tanto a consciência de sua inadequação que racionaliza até mesmo o fato de estar sempre a buscar, na escrita, na poetização ou no sonho, algum preenchimento.

Consciente ou não de sua inadequação, o cerne da ideia de indivíduo problemático é que a realidade como ela se apresenta não lhe basta, não o preenche, fazendo com que a existência seja uma constante busca. No *Livro do Desassossego*, os sentimentos de falta e de insatisfação ficam muito nítidos, escancarando a desarmonia entre interior e exterior, mas cada herói estabelece uma relação singular com o mundo. Rastignac acaba por encontrar na sociedade burguesa elementos que o completam. O mesmo não acontece com dois dos grandes heróis do contemporâneo de Balzac, Gustav Flaubert. Emma Bovary e Frédéric Moreau, protagonistas de *Madame Bovary* e *Educação sentimental*, desenvolvem relações complexas com os contextos em que vivem, pois tentam a adequação como um movimento natural e esperado, como uma receita para a felicidade, a qual, no entanto, nunca encontram.

Educação sentimental narra a paixão de Frédéric Moreau pela Sra. Arnoux, dama da alta sociedade parisiense, esposa do rico empresário Jacques Arnoux. Frédéric é um jovem criado em boas condições pela mãe, a qual perdera o marido ainda durante a gravidez, ficando em uma situação financeira não muito confortável. Respeitada na cidade, ela mantinha as aparências, recebendo visitas e oferecendo jantares para cultivar os contatos. Entretanto, a situação era de aperto e tudo era rigorosamente contado e calculado para não faltar. Moreau, dessa maneira, fora criado sem muito luxo, mas sem que nada lhe faltasse, tendo a oportunidade de ir estudar em Paris, período que a narrativa abrange. Como à maioria dos jovens, a capital encanta-o pela agitação da vida que lá se leva, mas, no caso de Frédéric, especialmente pela proximidade da Sra. Arnoux.

De Troyes, Frédéric muda-se para Paris para estudar, e logo se insere nos círculos sociais mais elevados e passa a frequentar jantares, inclusive na casa da família Arnoux. O desejo de impressionar a mulher acaba por fazer crescer no herói a vontade de enriquecer, vestir-se melhor e adquirir carruagens e bens, pois, apesar de todos o acreditarem de família rica, ele vive inicialmente em grandes dificuldades financeiras. Quando herda, de um tio, fortuna considerável, deslumbra-se diante da possibilidade de mostrar a todos suas posses e até mesmo de ajudar a família Arnoux. Adquire carruagem, roupas, envolve-se com mulheres e vive o que se espera de um homem rico na sociedade parisiense da época.

O dinheiro coloca o jovem em perfeita harmonia com a vida prática da burguesia, mas inúmeros são os momentos que deixam claro que sua vida interior não segue em sintonia. Por mais que a narrativa se construa de modo a focar nas ações e compromissos de Frédéric, alguns trechos revelam a condição de sua alma em meio à agitada rotina, como na ocasião em que acompanha o Sr. Arnoux a um baile de fantasias, cujo ambiente é descrito de modo a ofuscar o jovem: “ofuscado pelas luzes, só via seda, veludo, ombros nus, uma massa de cores que se balançava aos sons de uma orquestra escondida pelas plantas, entre as paredes forradas

de seda amarela, com retratos em pastel, aqui e ali, tocheiras de cristal no estilo Luís XVI” (FLAUBERT, 2017, p. 165). A descrição continua e revela riqueza, luxo e ostentação, mas também artificialidade e exagero, causando uma sensação negativa de confusão e tormento: “Frédéric, olhando para aquelas pessoas, tinha um sentimento de abandono, um mal-estar” (2017, p. 167).

Tanto o baile em questão quanto quaisquer das demais festas e jantares não são apresentados como contextos de espontaneidade em que o personagem se sinta acolhido. Isso porque as relações construídas e cultivadas nesses eventos não se estabelecem pela identificação de caráter ou pelo afeto, são laços superficiais mantidos apenas pelos interesses sociais. Frédéric, ainda que por uma razão romântica e juvenil, almeja essa inserção; todavia, ela compromete até mesmo as antigas e aparentemente verdadeiras relações. É o caso de sua amizade com Deslauriers, a qual é, em um primeiro momento, deixada de lado, pois, com vergonha dos modos do amigo, Frédéric, de forma egoísta, tenta excluí-lo do convívio das novas afluentes companhias. Quando já parte integrante desse convívio, entretanto, o amigo não age de forma muito mais nobre, e o protagonista também sente o que é ser desprezado ao recebê-lo, assim como a seus demais colegas, para um almoço em sua casa. A enxurrada de críticas e comentários zombeteiros que fazem sobre tudo, ao mesmo tempo em que de tudo usufruíam, fez com que o herói posteriormente refletisse sobre esses vínculos: “Frédéric ficara sozinho. Pensava nos amigos, e sentia entre os outros e ele como que um grande fosso cheio de sombras a separá-los. Estendera-lhes a mão, porém, e eles não tinham respondido à franqueza de seu coração” (2017, p. 198).

Percebe-se a ausência de unidade entre o “eu” do personagem e a realidade em que ele se encontra forçosamente inserido. Trata-se já de duas esferas, a interna e a externa, e essa cisão é sentida por ele. Nancy Armstrong, em seu artigo “A moral burguesa e o paradoxo do individualismo”, analisa que

O romance resolve o conflito entre interesses individuais e interesses coletivos de duas maneiras. O círculo social se amplia, torna-se mais flexível e heterogêneo, acolhendo os excluídos. Ou o protagonista se adapta às normas culturais sufocando seus impulsos antissociais, e se torna ao mesmo tempo mais profundo e complexo, cada vez mais atormentado por conflitos internos” (ARMSTRONG, 2009, p. 336-337).

No caso de Frédéric, por ser um herói em formação, seus “impulsos antissociais” ainda não são fortes o bastante para que tal sufocamento resulte em grandes tormentos internos. No entanto, pode-se perceber a expansão de sua identidade na medida em que, mesmo sentindo-se mal, continua a investir nos mecanismos para destacar-se na sociedade burguesa, inclusive fazendo escolhas que o afastariam de seus desejos e não o fariam feliz. É o caso de seu comportamento com relação à Sra. Arnoux, de quem ele consegue aproximar-se e, quando está ganhando sua confiança, acaba por envolver-se com outras mulheres, pondo tudo a perder.

Essa sociedade parece conduzir os indivíduos a comportar-se de forma a reproduzirem o que é valorizado sem que haja qualquer reflexão sobre a real vontade de agir de tal maneira, gerando uma alternância de sentimentos: “Então, Frédéric se lembrou dos dias já distantes em que invejava a felicidade inexprimível de estar num daqueles carros, ao lado de uma daquelas mulheres. Possuía essa felicidade, nem por isso era mais feliz” (2017, p. 275). A inércia comportamental fica clara, pois, mesmo munido desse entendimento, o jovem não busca mudança. Acostumado, alterna alegria e tristeza, contentamento e angústia, alimentando hábitos irrefletidamente. Exemplo disso é que, muito tempo depois da percepção citada, mantém relações simultâneas com Rosanette e com a Sra. Dambreuse, divertindo-se: “[..] repetia a uma o juramento que acabava de fazer à outra, enviava-lhes dois buquês parecidos, escrevia-lhes ao mesmo tempo, depois estabelecia comparações entre elas” (p. 490).

O individualismo analisado nas obras do século XVIII revela-se com nitidez em *A educação sentimental* nas diversas relações estabelecidas pelo herói, com família, amigos ou

amantes. Contudo, ironicamente, a individualidade acaba cerceada pelo poder de influência dessa sociedade diante de uma autoconsciência ainda precariamente desenvolvida. Provido de liberdade de escolha, Frédéric é responsável pelo seu destino, mas, como grande parte dos homens modernos, é refém do automatismo decorrente de uma consciência que ainda não é capaz de resultar em mudanças reais em sua vida. Isso porque se trata, na verdade, de uma percepção ainda sutil do caráter problemático de sua relação com o mundo e consigo mesmo, não de uma autorreflexão radical, correspondente a uma cisão grave que seja capaz de afastá-lo da vida prática, fechando-o em suas reflexões. A própria narrativa apresenta com sutileza esses momentos de elucidação do herói, para que o efeito criado seja realmente apenas o de uma sensação - e não de que ele possui um raciocínio estruturado sobre sua vida e os hábitos e valores sociais que tem vivido e cultivado -, parecendo até que ele próprio não compreende suas impressões: “*tinha um sentimento* de abandono”; “*sentia* entre os outros e ele como que um grande fosse cheio de sombras” (grifos nossos).

Em Bernardo Soares, não se trata mais de uma suave brisa, e ele sofre com a clareza ofuscante de sua percepção do mundo e de si, articulando objetivamente, em seu *Livro*, as reflexões que tece sobre a vida, o mundo e sobre si. Isso, entretanto, não reaproxima o ajudante de guarda-livros da realidade, pelo contrário, dá-lhe a certeza da impossibilidade dessa relação. Desenvolveu-se, em sua alma, um desprezo por tudo que é “fora”, e ele recusa o viver em benefício do pensamento e do sonho. Configura-se, desse modo, uma consciência até massacrante de seu próprio deslocamento, da qual Frédéric está ainda muito distante. Essa distância, todavia, não torna sua situação menos complexa, pois ele é forçado a lidar com um incômodo que ele sequer compreende.

Ainda assim – como afirma Maria Rita Kehl em seu prefácio à obra “Observações sobre *A educação sentimental*” –, Frédéric é um bovarista, termo utilizado para definir Emma,

a heroína de *Madame Bovary*, também de Flaubert, e que a autora explica ter sido cunhado pelo psiquiatra francês Jules de Gaultier em 1912, acrescentando:

A definição parte do princípio, bastante discutível do ponto de vista da psicanálise, de que o homem mentalmente sadio – ou seja, o não *bovarista* – deva ser capaz de conceber-se *idêntico a si mesmo*. Tal projeto já é bastante estranho às sociedades a que chamamos modernas, marcadas que foram pela existência da psicanálise. Esta, como hoje dá-se tornou quase um clichê, concebe o sujeito como essencialmente dividido – ou seja, não idêntico a si mesmo (2017, p. 10).

Na medida em que trata do homem moderno como uma individualidade fraturada, a ideia de bovarismo vai no mesmo sentido da noção lukacsiana de indivíduo problemático. Lukács aborda a incompatibilidade entre o herói romanesco e o mundo, mas já sinaliza: “no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário. E a luz interna não fornece mais do que ao passo seguinte a evidência – ou a aparência – de segurança” (LUKÁCS, 2000, p. 34), indiciando também a fragmentação dessa identidade, que, ao perder seu lugar no mundo, busca-o dentro de si, e novamente não encontra.

Trata-se de um personagem cindido, mas a obra não o apresenta como alguém capaz de racionalizar e organizar seus sentimentos, fazendo com que, em muitos momentos, ele pareça adaptado ao contexto em que se encontra e em harmonia consigo mesmo, pois entra nos jogos sociais e por vezes se diverte e encontra alegrias em sua vida. Entretanto, trechos como os citados deixam claros ao leitor aspectos que nem o próprio herói compreende bem sobre si mesmo, chamando a atenção para detalhes de sua trajetória que, de modo geral, talvez pudesse ser vista como de sucesso. Diferentemente de Rastignac – o qual se envolve de tal forma com os valores burgueses que acaba por sentir a realidade que o cerca como sua própria casa, não alimentando, ao fim, uma relação problemática com o mundo –, Frédéric nunca se move nessa sociedade com espontaneidade e habilidade e, conseqüentemente, nunca encontra a plenitude. Suas relações pessoais são uma coletânea de fracassos: afasta-se de sua família para investir em um estilo de vida que lhe traz falsas amizades; nutre uma obsessão amorosa e, a um passo da possibilidade de vivenciar esse amor, perde-se.

Não se pode, em suma, dizer que, como Wilhelm Meister, Frédéric Moreau representa uma síntese entre o romantismo da desilusão e o idealismo abstrato. Nem todo romance de formação, portanto, contará com um herói que encontra tal equilíbrio entre consciência e convívio social. O caráter problemático de sua relação com a realidade é inegável tendo em vista sua trajetória de insucessos e sua precária adaptação, ainda que mal percebida e compreendida.

Em contraste, muito bem percebida e compreendida é a inadaptação de Des Esseintes, herói de *As avessas*, de Joris-Karl Huysmans. Este, ainda moço, percebe a impossibilidade de encontrar identificação na humanidade. Nem mesmo os homens das letras, com quem supostamente compartilhava a paixão pela arte, conseguiu respeitar e, depois dessa tentativa de aproximação:

Seu desprezo pela humanidade aumentou; compreendeu enfim que o mundo se compõe, na maior parte, de sacripantas e imbecis. Decididamente, não tinha nenhuma esperança de descobrir em outrem as mesmas aspirações e os mesmos rancores, nenhuma esperança de acasalar-se com uma inteligência que se comprovesse, como a sua, numa estudiosa decrepitude; nenhuma esperança de associar-se a um espírito penetrante e torneado como o seu, de um escritor ou de um letrado (HUYSMANS, 2011, p. 72).

Ele tem muito claro, desse modo, o entendimento de que a vida em convivência não lhe agrada, e tal incompatibilidade decorre da postura observadora e crítica que tem com relação ao mundo. Na ocasião do fragmento supracitado, ele já sonha com uma “refinada tebaida, num deserto confortável [...] onde ele se refugiaria, longe do incessante dilúvio da parvoíce humana” (2011, p. 73). E é a construção desse refúgio que seu romance narra. Rico e livre da preocupação de sustentar-se, Des Esseintes compra uma casa em uma região afastada em Paris, ainda “pouco assolada pelos parisienses” (2011, p. 74), de difícil comunicação, onde ele pretende se isolar. Ele decora a casa de modo que esta lhe proporcione todas as sensações que o agradam, como o cheiro da maresia, supostamente evitando a necessidade de sair ao mundo. Até mesmo os horários com os funcionários são combinados para que ele não tenha que os encontrar e possa manter-se afastado do contato humano.

Sobre esse excêntrico, José Paulo Paes, em seu texto “Huysmans ou a nevrose do novo”, afirma: “Nevroticamente visionário, o cérebro do herói de *Às avessas* não tinha maior dificuldade em substituir a ‘realidade vulgar dos fatos’ por réplicas imaginativas mais satisfatórias do que ela” (2011, p. 18). Apesar de continuar a gostar da substituição, o isolamento acaba por adoecer Des Esseintes, e os médicos, ao final do romance, recomendam que ele busque por diversão e distração, recomendação à qual suas reflexões respondem:

Os médicos falavam de diversão, de distração; e com o quê, e com quem, queriam eles que se divertisse e distraísse?
Pois não se havia ele próprio exilado da sociedade? Será que conhecia algum homem cuja existência tentasse, tal como a sua, desterrar-se na contemplação, deter-se no sonho? Será que conhecia algum homem capaz de apreciar a delicadeza de uma frase, a sutileza de uma pintura, a quintessência de uma ideia [...]? (HUYSMANS, 2011, p. 280)

No século seguinte, Des Esseintes poderia encontrar esse homem em Bernardo Soares. Também amante da contemplação, dos sonhos e das artes, o ajudante de guarda-livros não possui o privilégio da despreocupação com o próprio sustento, a possibilidade de isolar-se. Contudo, encontra sua maneira de praticamente desfazer-se da realidade na escrita de seu *Livro*, o qual denomina “autobiografia sem fatos”, pela facilidade com que, assim como o herói francês, também substitui a realidade vulgar dos fatos pela imaginação. A consequente fragmentação formal de sua obra, embora de modo bem menos radical, pode ser vista em *Às avessas*, cujo narrador, ainda que em terceira pessoa, às vezes aproxima-se tanto das predileções do herói e concentra-se tanto em descrever esteticamente ambientes e sensações que se afasta por páginas a fio da narração de qualquer fato ou acontecimento. Trata-se de uma fratura formal diretamente relacionada ao caráter do personagem e encontra-se também em Frédéric Moreau e na narrativa de *A educação sentimental*, na medida em que, nela, assim como em *Às avessas*, a forma do romance realista balzaciano já foi abandonada, o que pode ser visto na troca da causalidade do enredo pela organização analógica. A analogia já representa descontinuidade e fragmentação, e é o primeiro traço de poesia nesses romances.

Tal fragmentação formal também começa a tornar-se relativamente recorrente no século XIX, intensificando-se no XX. No Brasil, ela pode ser vista em um dos maiores romances do século XIX: as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Na transição do gênero do século XIX para o XX, a obra mostra, ainda que sem a presença do perfil de herói problemático, a intensificação da complexidade da relação entre herói e mundo, e o faz por meio de um aspecto que também se tornará recorrente na produção dos próximos tempos: a desintegração da forma e do enredo. Isso porque há apenas um enredo de fundo, o qual aborda a história de vida de Brás, mas este não se forma a partir de uma linha organizada e conectada de acontecimentos, mas sim por meio de uma sequência quase episódica de capítulos cujas narrativas muitas vezes não possuem nenhum vínculo imediato entre si. Sobre isso, Antônio Medina Rodrigues, em seu texto “Forma e sentido nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, aponta que:

Na época (1881), houve quem chegasse a duvidar que se tratasse de um romance. Pois, de fato, entre nós, o romance era uma história linear, com seu princípio, meio, fim, e com eventos ordenados por ação e reação. Nas *Memórias*, ao contrário, os capítulos são descontínuos, não se encaixam, não se completam plenamente uns após os outros. Complementam-se depois, quando o narrador assim o queira (2001, p. 15-16).

Brás Cubas, como autor de suas próprias *Memórias*, concede a si mesmo e às suas impressões e julgamentos um grande espaço, algumas vezes em detrimento da atenção prestada aos fatos. Exemplo disso encontra-se no capítulo intitulado “Delírio”, em cujo início o próprio narrador previne o leitor sobre a digressão que está por vir:

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência me agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte ou trinta minutos (2001, p. 78).

Para além das situações de delírio, o leitor está em contato com o que se passa na cabeça de Brás Cubas por bem mais de vinte ou trinta minutos. O resultado é uma narrativa

muito centrada em sua subjetividade, além de fragmentária do ponto de vista do enredo, do tempo e do espaço, aspectos que, como analisa Sergio Paulo Rouanet, em sua obra *Riso e melancolia* (2007), caracterizam a “forma shandiana” (p. 33). Esta, como o nome sugere, teria surgido com a obra *A vida e as opiniões de Tristram Shandy, cavalheiro*, de Laurence Sterne, ainda no século XVIII, em 1759, e sua grande diferença com relação aos romances publicados até então é, segundo Rouanet, que “na verdade, não há enredo, e do romance convencional Sterne retém apenas a descrição psicológica dos personagens principais” (p. 18). O crítico explica que tal forma influenciou inúmeros autores e obras posteriores, como os analisados em seu livro: *Jacques o fatalista*, de Denis Diderot; *Viagem em torno do meu quarto*, de Xavier de Maistre; *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett; sendo, finalmente, definida apenas em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mais de um século após sua criação. Rouanet entende que Machado de Assis indica, principalmente em seu prólogo à terceira edição das *Memórias*, mas também na realização da obra capítulo a capítulo, de modo organizado e quase injuntivo, quais seriam as características da “forma shandiana”, e conclui:

Seguindo as indicações de Machado, diríamos que é uma forma caracterizada (1) pela presença constante e caprichosa do narrador, ilustrada enfaticamente pelo pronome de primeira pessoa (“eu, Brás Cubas”); (2) pela digressividade e pela fragmentação (obra difusa, não-linear); (3) pelo tratamento especial, fortemente subjetivo, dado ao tempo (os paradoxos da cronologia) e ao espaço (as viagens); e (4) pela interpenetração do riso e da melancolia (ROUANET, 2007, p. 30).

Com a especificidade de conter muito pouco de riso e muito de melancolia, a forma do *Livro do desassossego* também se mostra bastante shandiana. Assim como nos romances analisados por Rouanet, a persistente primeira pessoa hipertrofia a subjetividade de Bernardo Soares, cujos pensamentos sempre nascem em meio às narrações, suplantando-as e deixando-as apenas como esboços descontinuados, impossibilitando a linearidade da obra. E o mesmo acontece com tempo e espaço, na medida em que configuram categorias objetivas vinculadas a uma referencialidade da qual os narradores acabam por se afastar quando dão vazão à

subjetividade. No *Livro*, o que acaba por restar de enredo é a sugestão da rotina de Bernardo Soares, o qual, se focado nas ações, provavelmente narraria repetidamente seu andar pela Rua dos Douradores ao ir e voltar do escritório todos os dias, assim como suas automatizadas atividades no trabalho. O espaço físico é bem marcado e também repetitivo – sempre Lisboa e, especificamente, a Rua dos Douradores –, e o tempo cronológico aparece de forma episódica, nas breves narrações de situações vividas por Soares na rua ou no trabalho, por exemplo, logo se convertendo em tempo psicológico à medida que os acontecimentos são engolidos pelas reflexões. Enfim, tudo ali se encontra – tempo, espaço, enredo –, mas apenas para se deixar ver desmoronar, dissolver-se no engrandecimento da subjetividade.

As *Memórias*, dessa forma, assim como muitas obras do século XIX, desafiaram as concepções existentes até aquele momento sobre o gênero romanesco. No que se refere aos dois grandes aspectos analisados nos romances do século XVIII, individualismo e racionalização, mantiveram-se e desenvolveram-se. Todos os heróis aqui analisados – Rastignac, Moureau, Des Esseintes e também Brás Cubas – são movidos por seus desejos e os colocam à frente em todas as suas decisões, fazendo-os centrais em suas trajetórias. Com relação ao papel, superficial, mas persistente, da religião, da presença de Deus e da fé, em suas vidas, muito pouco ou nada restou. Para além desses aspectos, contudo, os romances do XIX apresentaram e fortaleceram a imagem de um indivíduo mais reflexivo, que já não pode presenciar e vivenciar a sociedade burguesa e suas incoerências sem questionar. Diferente de Pamela, Crusoé ou Tom Jones – os quais passam por um périplo de dificuldades e inadaptação, mas ao fim acabam por se acomodar e encontrar seu lugar nessa sociedade – a maior parte dos heróis do século XIX já não encontra encaixe possível. A necessidade de representação do radicalismo dessa fragmentação afeta a estrutura de enredo, e a unidade formal do romance acaba por sucumbir paralelamente a seu herói.

2.2.3 Alguns dos heróis do século XX

O romance do século XX colocou em cena heróis desencaixados e inaptos à vida principalmente em decorrência de seus caracteres críticos, reflexivos e questionadores com relação à sociedade modernizada, seus valores e comportamentos. Fora desse perfil, entretanto, encontra-se Mersault, protagonista de *O estrangeiro*, de Albert Camus. O título da obra já oferece uma definição do herói que começa a explicar sua leitura como um indivíduo problemático: ele não pertence de fato à realidade em que se encontra, não há identificação possível entre ele e o mundo, e ele passa por experiências que gerariam intensas reações na maioria dos homens com uma indiferença representada desde as primeiras linhas do romance: “Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: ‘Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames’. Isso não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem” (CAMUS, 2019, p. 13). A ausência de sentimento da narração, o alheamento diante de uma notícia que se espera causar uma dor íntima e incisiva, dizem muito do herói já na primeira página da narrativa. Isso porque a incapacidade de se envolver mesmo em uma situação como a inicialmente apresentada adianta o caráter realmente estrangeiro de Mersault também no dia-a-dia de sua vida.

Manuel da Costa Pinto, em seu texto “*O estrangeiro*, tragédia solar”, ressalta a insensibilidade do herói com relação à realidade a partir de sua leitura como uma “consciência esvaziada”: “Estamos diante de uma consciência esvaziada, estranha (ou ‘estrangeira’) a tudo, que vive no tempo presente e na recusa de estabelecer nexos entre a gratuidade dos fatos” (PINTO, 2019, p. 5). Esse esvaziamento diferencia Mersault da maior parte dos heróis problemáticos, cujo abismo que os separa do mundo é identificado justamente pela predominância do registro reflexivo sobre a narração de acontecimentos e pelo desenvolvimento de um universo interior complexo e muito mais amplo que o mundo

exterior. No caso do protagonista de Camus, é, ao contrário, exatamente no modo como ele habita e age no mundo que faz possível perceber sua natureza problemática:

Perguntou-me, depois, se eu não estava interessado em uma mudança de vida. Respondi que nunca se muda de vida; que, em todo caso, todas se equivaliam, e que a minha aqui não me desagradava em absoluto. Mostrou-se descontente, ponderando que eu respondia sempre à margem das questões, que não tinha ambição e que isto era desastroso nos negócios.

[...]

À noite, Marie veio buscar-me e perguntou se eu queria casar-me com ela. Disse que tanto fazia, mas que se ela queria, poderíamos nos casar. Quis, então, saber se eu a amava. Respondi, como aliás já respondera uma vez, que isso nada queria dizer, mas que não a amava (CAMUS, 2019, p. 48).

O excerto mostra que, ainda que o caráter problemático de Mersault não possa ser percebido a partir da expressão de uma interioridade agitada e questionadora, ele possui um posicionamento com relação à vida, uma visão de mundo. Esse posicionamento, entretanto, é o de alguém que nada tem contra a própria vida. Mersault trabalha, vai à praia, relaciona-se com Marie, e nada disso lhe pesa como à maioria dos grandes heróis problemáticos. Seu alheamento, sua natureza “estrangeira” está na indiferença que demonstra em situações como a que inicia a obra ou como a citada acima. Ele parece distante da necessidade, presente nos homens em geral, de realizar o que a sociedade espera, como enriquecer, casar-se, constituir família etc. De acordo com Georg Lukács, no caso desse perfil de herói, “seu fracasso no contato com a realidade tem mais a aparência de um mero fracasso exterior” (2000, p. 99), e complementa:

A problemática que determina a estrutura desse tipo de herói consiste, pois, em uma total falta de problemática interna e, como consequência dessa falta, na completa ausência de senso transcendental de espaço, da capacidade de experimentar distâncias como realidades (LUKÁCS, 2000, p. 100).

Não se pode dizer, desse modo, que o herói mantém com a realidade uma relação de plenitude. Não há, de fato, como em muitos romances, rejeição à vida prática, repulsa com relação ao funcionamento do mundo. Por outro lado, não se trata também de mera aceitação, pois muitas coisas não o incomodam e ele não as questiona talvez simplesmente por não as

considerar significativas como a sociedade considera, por ignorá-las, conviver com elas a partir da indiferença. Não é esse, contudo, o perfil de indivíduo problemático mais comumente representado. Wilhelm Meister, Lucien de Chardon, Frédéric Moureau, Des Esseintes são todos heróis, não indiferentes, mas incomodados, inaptos, cuja natureza reflexiva afastou-os do mundo exterior.

Na literatura brasileira, exemplo singular de caráter problemático pode ser visto na construção de Riobaldo Tatarana, herói de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Isso porque, diferente de Mersault e comum a Wilhelm Meister e Des Esseintes, Riobaldo não simplesmente sente e vivencia sua inadequação como também sofre a consciência que tem dela. Entretanto, no caso dele, o refinamento reflexivo e o desenvolvimento de consciência nascem de um contexto inusitado. Riobaldo é um sertanejo e vive em um ambiente de muita ignorância, conservadorismo e brutalidade, em que a maioria dos homens se caracteriza por força física e fraqueza intelectual, pois, presos às necessidades imediatas da vida, realizam suas atividades de modo relativamente animalizado, pouco desenvolvendo seu caráter reflexivo. Ele, todavia, como narrador protagonista, ao contar seus causos de toda a vida, deixa clara a posição analítica e o consequente entendimento de que, apesar de sempre ter sido um homem de ação, nunca foi parte sincera daquele meio:

Eu ia matar gente humana. Dali a pouco, o madrugada clareava, eu tinha de ver o dia vindo. Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado – dum cavalo e duma jiboia... Ou um cachorro grande. Eu tinha de obedecer a ele, fazer o que mandasse. Mandava matar. Meu querer não correspondia ali, por conta nenhuma. Eu nem conhecia aqueles inimigos, tinha raiva nenhuma deles (2006, p. 207).

O trecho mostra a capacidade de autoavaliação do sertanejo e, a partir da expressão poética, sua sensibilidade, atributos que lhe revelam a incompatibilidade entre seus desejos e a vida que levou e muitas das ações que praticou. Georg Lukács, ao estabelecer as distinções entre o herói da epopeia e o do romance, diz que aquele vivenciava a “adequação das ações às

exigências intrínsecas da alma” (p. 26), enquanto este já não tem essa possibilidade. Riobaldo não parece ter vivido as exigências de sua alma e, no tempo da narrativa – já no “range-rede”, maduro, distante dos fatos narrados e da jagunçagem de modo geral –, tem consciência dessa incompatibilidade, que vai além de ocasiões nas quais teve que matar quando seu querer não era esse, envolve uma incompreensão dos homens e do mundo:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe!” (ROSA, 2006 p.100).

Um dos pontos mais altos do pensamento de Riobaldo, o excerto expõe a abrangência e a profundidade de suas reflexões, na medida em que desnuda sua intenção de dizer muito além do sertão e do sertanejo, de dizer a “matéria vertente”, concedendo dimensão existencial a esse espaço e metafísica a esse homem. Fica claro também o porquê Lukács afirma que “a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo” (2000, p. 60). Riobaldo busca a compreensão da natureza de suas ações, revelando a cisão e não encontrando respostas. Como um típico herói moderno, ele se caracteriza pela falta. Seu modo de ver tudo o que o cerca e de ver a si mesmo é determinado pelo que ele não possui, e sabe que não possui: a adequação entre seu universo interior e a realidade externa, o poder de “decifrar as coisas que são importantes”.

E claro fica esse divórcio quando o narrador mostra seu encantamento pelo ficcional, em contraste com o desencanto do real a seus olhos. Ao contar sobre o acordo entre Davidão e Faustino – “o Davidão dava a ele dez contos de réis, mas, em lei de caborje – invisível no sobrenatural- chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino que morria, em vez dele” (ROSA, 2006, p. 84) -, do qual ambos saem vivos, ele se lembra do final fictício que um “rapaz de cidade grande, muito inteligente” (2006, p. 84-85)

deu à história, um “final sustante, caprichado”, que contava com um desentendimento e uma luta corporal entre os dois, terminando com a morte de Faustino, que, ao tentar cravar a faca em Davidão, atinge o próprio coração, “por sua própria mão dele”. “Apreciei demais essa continuação inventada”, diz Riobaldo, acrescentando que, na ficção “podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerteza de sarrafaçar”. Apesar da aparente simplicidade da linguagem, seu encantamento não se mostra nada simples, não se assemelha ao simples entusiasmo de uma criança frente a uma cena de ação. O imaginário lhe parece interessante justamente na medida em que ele o racionaliza, colocando-o em paralelo com a vida e enxergando as possibilidades daquele, mas, principalmente, as limitações desta: “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso...” (ROSA, 2006, p. 85).

Nesse aspecto, é clara a proximidade entre Riobaldo e Bernardo Soares, o qual também considera que a literatura “é a realização sem a macula da realidade” (PESSOA, 2013, p. 302). Detentores de noções muito distintas do ficcional – haja vista Soares ser ele mesmo escritor e mostrar sofrer influências de grandes nomes como Padre Vieira e Cesário Verde, por exemplo, enquanto Riobaldo aproxima-se do contador de causos tradicional –, ambos buscam no imaginário o que não encontram na vida. A linguagem é, desse modo, para ambos, possibilidade de criação e significação, que exigem de seus discursos também mais do que o banal do cotidiano prático o qual desejam transpor, encontrando realização apenas por meio do poético.

Em Portugal, fragmentação do mundo, do indivíduo e também da forma pode ser vista em *A confissão de Lúcio*, do contemporâneo e amigo pessoal de Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro. Compreendida pela crítica como uma novela, a obra aborda as enuviadas fronteiras da relação entre o narrador protagonista Lúcio e o artista Ricardo de Loureiro. A

narrativa constrói-se a partir de uma sobreposição de situações que os amigos viveram juntos, mas cuja linha de enredo forma-se apenas como um esboço, pois as situações muitas vezes acabam por dispersar-se em reflexões sobre os tormentos da alma. Pouco há de ações reais dos amigos no mundo, e predominam as representações de diálogos que interessam à confissão do protagonista, geralmente por mostrarem aspectos do caráter de Ricardo que revelam a proximidade de almas entre ele e o narrador.

— Sim! Sim! Todo eu sou uma incoerência! O meu próprio corpo é uma incoerência. Julga-me magro, corcovado? Sou-o; porém muito menos do que pareço. Admirar-se-ia se me visse nu...

"Mas há mais. Toda a gente me crê um homem misterioso. Pois eu não vivo, não tenho amantes... desapareço... ninguém sabe de mim... Engano! Engano! A minha vida é pelo contrário uma vida sem segredo. Ou melhor, o seu segredo consiste justamente em não o ter. "E a minha vida, livre de estranhezas, é no entanto uma vida bizarra — mas de uma bizarria às avessas. Com efeito a sua singularidade encerra-se, não em conter elementos que se não encontram nas vidas normais — mas sim em não conter nenhum dos elementos comuns a todas as vidas. Eis pelo que nunca me sucedeu coisa alguma. Nem mesmo o que sucede a toda a gente. Compreende-me?

Eu compreendia sempre. E ele fazia-me essa justiça. Por isso as nossas conversas de alma se prolongavam em geral até de manhã; passeando nas ruas desertas, sem sentirmos frio nem cansaço, numa intoxicação mútua e arruivada (SÁ-CARNEIRO, 2014, p. 44-45).

Ricardo configura-se um personagem cindido, com relação ao mundo e com relação a si mesmo, e claramente consciente dessa cisão. Trata-se de um trecho de clara autoanálise, autocrítica, em que ele mostra consciência também da distinção entre a aparência que passa e o que realmente é. Ele sabe que todos o consideram misterioso porque nada conhecem de sua vida, e o que o intoxica é saber não que há, portanto, mistério algum, pois não há vida a ser conhecida. Ricardo de Loureiro corresponde a um perfil de personagem que se tornou mais recorrente no século XX e aproxima-se muito do perfil de Bernardo Soares: o artista inapto à vida prática, aos hábitos burgueses, atormentado com a consciência que detém do mundo e de si, e, por isso, um artista que pouco produz e muitas vezes nem sequer completa suas obras, e que remói também, seus insucessos e a incompletude que o caracteriza:

"Dentro da vida prática também nunca me figurei. Até hoje, aos vinte e sete anos, não consegui ainda ganhar dinheiro pelo meu trabalho. Felizmente não

preciso... E nem mesmo cheguei a entrar nunca na vida, na simples Vida com V grande — na vida social, se prefere. É curioso: sou um isolado que conhece meio mundo, um desclassificado que não tem uma dúvida, uma nódoa — que todos consideram, e que entretanto em parte alguma é admitido... Está certo. Com efeito, nunca me vi "admitido" em parte alguma. Nos próprios meios onde me tenho embrenhado, não sei por que senti me sempre um estranho... (SÁ-CARNEIRO, 2014, p. 39).

O próprio Ricardo fala em “vida prática”, sinalizando a existência de uma outra vida, também citada na obra, a “interior”. Ele vive essa cisão, tem consciência dela e sabe que, na vida prática, não conseguiu agir, atuar, ser. Percebe, inclusive, a razão, quando, em outro momento, diz “A boa gente que aí vai, meu querido amigo, nunca teve destas complicações. Vive. Nem pensa...Só eu não deixo de pensar...O meu mundo interior ampliou-se” (p. 48). Ricardo não vive. Não a vida comumente vivida, mas mostra – no medo que sente de desaparecer da vida “imigrado no seu mundo interior” (p. 48) – ter encontrado, na amplitude desse mundo, outros enredos. A obra mostra que ele acaba mesmo por desaparecer em uma das criações de sua interioridade, Marta, por meio da qual se revelam os vínculos mais profundos entre os dois amigos.

Ainda que Ricardo seja apresentado pelos olhos do narrador, Lúcio, e seu mundo interior não seja direta e profundamente representado, as aproximações entre seu caráter e o de Bernardo Soares com relação à vida exterior são perceptíveis. Ambos criam uma realidade interna que predomina, separando-os do mundo que os cerca. Além disso, os dois têm conhecimento disso e observam os homens ao redor, sabendo que a reflexão é aspecto determinante que os distingue. Ricardo, no entanto, acaba por materializar aspectos de seu universo interno, a princípio privado, na realidade, a partir da figura de Marta. Soares, por outro lado, externaliza sua vida interior em linguagem, em romance do espírito.

No que se refere à forma de *A confissão de Lúcio*, é impossível não apontar seu caráter fragmentário. A própria continuação do trecho acima citado é exemplo disso, já que a cena do diálogo é encerrada por Lúcio da seguinte forma: “Vagos conhecidos entravam no café onde tínhamos abancado. Sentaram-se juntos de nós e, banal e fácil, a conversa deslizou noutro

plano” (p. 40), iniciando a frase seguinte com “Outras vezes também, Ricardo surgia-me com revelações estrambóticas” (p.40), em uma clara ruptura da linha narrativa. Cada situação tem seu papel e faz sentido no todo da narrativa, da qual é possível, sim, recuperar uma ordem de acontecimentos. Entretanto, não se pode ignorar seu aspecto episódico, além da relação que tal fragmentação formal possui com a desagregação do próprio caráter dos personagens, afinal, como manter a linha narrativa das ações de heróis que acabam sempre por traspor a realidade prática em direção à consciência reflexiva, ou mesmo ao sonho, em que realmente podem encontrar sentidos que os satisfaçam?

Além de Ricardo, Lúcio também se apresenta como um indivíduo apartado da vida cotidiana na qual não se sente à vontade, o que se pode observar na explicação que ele mesmo dá sobre o modo como se sente ao retornar de um evento social e adormecer:

Mal cheguei ao meu quarto, deitei-me, adormeci... E foi só então que me tornaram os sentidos. Efetivamente, ao adormecer, tive a sensação estonteante de acordar de um longo desmaio, regressando agora à vida... Não posso descrever melhor essa incoerência, mas foi assim (SÁ-CARNEIRO, 2014, p. 55).

Soa incoerente em um primeiro momento, mas talvez, assim como no caso de Ricardo, não seja no que comumente se chama “vida” que Lúcio se encontra vivo. Conforme Bernardo Soares afirma, “Ninguém pode ser rei do mundo senão em sonho. E cada um de nós, se deveras se conhece, quer ser rei do mundo” (p. 179). Sonho acordado ou dormindo, tanto Soares quanto Lúcio ou Ricardo são indivíduos sem lugar no mundo real, onde não há espaço para serem reis ou heróis. O pensamento, as sensações, os sonhos e, no caso de Soares, também a literatura são, desse modo, possibilidades de vida para esses indivíduos. Ao invadirem suas realidades práticas, no entanto, acabam fragmentando-as e rompendo as sequências narrativas de acontecimentos e a ideia de cotidiano, o que resulta na dispersão caracterizadora de muitos romances modernos e na fragilidade das linhas de enredo.

Algo parecido acontece em *O som e a fúria*, de William Faulkner: a fragmentação – do indivíduo e de suas relações com os homens e com o mundo – alcança a forma da obra. Obra-prima do autor, o romance pode ser definido pela fragmentação a começar pelo fato de cada um de seus quatro capítulos ser contado por um narrador diferente, o que por si só compromete a unidade da obra, pois a continuidade de memórias e acontecimentos é dada por pontos de vistas distintos. Isso se agrava e radicaliza na medida em que o narrador da primeira parte, Benjamin, possui problemas mentais e sua narrativa desenvolve-se em fluxo de consciência, prescindindo das noções de tempo e espaço, por exemplo:

Seguimos junto à cerca até chegar à cerca do jardim, onde as nossas sombras estavam. A minha sombra era mais alta que a de Luster na cerca. Chegamos no lugar quebrado e passamos por ele.

“Espera aí.” disse Luster. “Você prendeu naquele prego outra vez. Será que você nunca consegue passar aqui sem prender no prego.”

Caddy me soltou e passamos para o outro lado. O tio Maury disse para a gente não deixar ninguém ver a gente, então é melhor a gente se abaixar, disse Caddy. Abaixa, Benjy. Assim, ó. Nós nos abaixamos e atravessamos o jardim, as flores raspando na gente e estremecendo. O chão era duro. Subimos na cerca, onde os porcos estavam grunhindo e fungando. Eles devem estar tristes porque mataram um deles hoje, disse Caddy. O chão era duro, remexido e embolotado.

Fica com as mãos no bolso, disse Caddy. Senão elas congelam. Você não quer ficar com as mãos congeladas no Natal, não é.

“Está muito frio lá fora.” disse Versh. “Não inventa de sair não.” “O que foi.” disse a mãe. “Ele quer ir lá fora.” respondeu Versh (FAULKNER, 2004, p. 6).

O trecho revela a radical fragmentação da primeira parte da obra. A passagem em itálico, destacada pelo próprio autor, introduz uma memória de Benjy, fundindo presente e passado sem qualquer explicação ou mediação. A ruptura da sequência narrativa pode ser percebida pelo aparecimento repentino de Caddy, a qual, no tempo da narrativa, ainda nem sequer havia chegado na casa, como é mostrado posteriormente. Além disso, a desagregação temporal também fica nítida, na medida em que essa primeira parte possui como título apenas a indicação “7 de abril de 1928”, e o excerto em destaque faça referência ao Natal, sinalizando a mobilidade da mente do narrador.

Esse primeiro capítulo é sem dúvida o mais fragmentado, mas o segundo, narrado por Quentin, também se desenvolve por fluxo de consciência. O terceiro é narrado pela ótica de Jonas, o irmão mais novo. E apenas a última parte do romance conta com um narrador onisciente. O resultado disso é uma determinação frágil de enredo, da qual se pode extrair o entendimento cronológico amplo de que se trata do processo de decadência de uma família do sul dos Estados Unidos no início do século XX. A sequência estrita de fatos e acontecimentos, todavia, fica comprometida pela dinamicidade desse formato de narrativa, a qual muitas vezes troca de tópico sem concluir o anterior, como realmente pode ocorrer no âmbito dos pensamentos desordenados. Essa história de decadência é também uma história de desagregação. Assim, se a noção específica da ordem dos acontecimentos fica prejudicada, em contrapartida, a compreensão do sentimento de desintegração é reforçada, intensificada.

Em suma, os heróis dos romances do século XX são, de modo amplo, conscientes disso ou não, indivíduos problemáticos, pois já não encontram no mundo nenhum abrigo. E tal distanciamento da vida prática, a relação fraturada que mantêm com os outros homens e até consigo mesmos, em muitas dessas obras, alcança a forma, fragmentando-a. A razão disso é, em primeiro lugar, o enfoque da narrativa nos pensamentos, sentimentos, na vida interior do herói, haja vista ela ganhar mais importância para ele do que sua vida prática, além de nela morar a possibilidade de compreensão da relação entre esse indivíduo e o mundo. Em segundo lugar, a solidão do herói cindido muitas vezes desenvolve o lirismo e a poeticidade no gênero, elementos que também acabam por sufocar o prosaísmo da vida cotidiana. No *Livro do desassossego*, a poeticidade salta das linhas, e sua análise é fundamental para a compreensão da obra e também de seu caráter romanesco. Isso porque o poético no *Livro* acaba realmente sobrepondo-se ao simples narrar dos acontecimentos; contudo, são justamente sua frequência e intensidade que enfatizam o contraste com o prosaico quando este aparece, destacando sua permanência e, simultaneamente, promovendo o choque poético.

3. A LINGUAGEM POÉTICA COMO REVELAÇÃO DO CARÁTER PROBLEMÁTICO DO HERÓI

A linguagem do desassossego é a linguagem poética. Isso porque a intensidade com que Bernardo Soares vivencia esse sentimento faz dele matéria e título de sua obra em construção, e o sentir, que rouba toda uma narrativa para si, aniquilando até mesmo a possibilidade de representação de um enredo tradicional que envolva ações e fatos da vida prática – pois se tornam vulgares se comparados à complexidade do desassossegar-se –, aniquila também a linguagem vulgar do cotidiano, tornando-se passível de expressão apenas por meio do poético. Este, conforme afirma Octávio Paz, em seu livro *O arco e a lira*, constitui “algo que nós criamos para nominar o inominável e dizer o indizível” (2012, p. 174- 175). No *Livro do desassossego*, portanto, seu papel é decisivo, pois é a partir da imagem que se representam as mais fortes dores do narrador: o desassossego, a não identificação com o mundo e com a vida prática, a cisão do próprio “eu” e a consequente solidão.

A análise da linguagem poética é fundamental, desse modo, para o entendimento do caráter romanesco da obra na medida em que, apesar de inicialmente associada à forma do poema e automaticamente distanciada dos gêneros prosaicos, sua presença mostrou-se bastante frequente em romances modernos e, especialmente no *Livro*, encontra-se intimamente relacionada aos aspectos do caráter do herói que o revelam ajustado ao perfil do indivíduo problemático lukacsiano, principal categoria de análise do gênero romanesco por parte do teórico.

3.1 O papel do poético na representação do desassossego

“Uma tristeza de crepusculo, feita de cansaços e de renunciadas falsas, um tédio de sentir qualquer coisa, uma dor como de um soluço parado ou de uma verdade obtida” (PESSOA, 2013, p. 263). O trecho, do *Livro do desassossego*, constrói-se como uma sobreposição de imagens, por meio das quais seu autor – o ajudante de guarda-livros Bernardo Soares – tenta

expressar esse sentimento que intitula a obra. Distancia-se muito da objetividade de uma enumeração comum na medida em que apela a composições abstratas como “tristeza de crepusculo” ou à comparação, “uma dor como de um soluço parado ou de uma verdade obtida”, revelando um aspecto sobre Soares: a função referencial da linguagem não lhe bastará; a comunicação direta e objetiva, no que se refere à movimentação de sua alma, nada comunica. Isso porque está na imagem crepuscular – ao construir, no imaginário, a atmosfera cinzenta e carregada de exaustão e da angústia do encerramento das oportunidades – a possibilidade de dimensionar e entender essa tristeza. Do mesmo modo, está na referência ao “soluço parado ou à verdade obtida” a compreensão da angústia de não ter ou não saber o que fazer, como agir diante de uma dor com a qual o sujeito não sabe lidar, levando-o a se sentir impotente. Dessa forma, é na escrita do *Livro* que ele se depara com sua própria efervescência interna, e é na poeticidade da linguagem que percebe e compreende seu desassossego, sendo, portanto, a linguagem poética a melhor forma de representar um sentir que precede a objetividade de qualquer entendimento.

Ainda que não se possa, por meio da escrita e da leitura, acessar o sentimento em si, haja vista já sejam tais atividades frutos do pensamento e da interpretação do sentir, o momento de criação, reflexão e rememoração proporcionado pela experiência poética ocasiona o *ressentir*. Soares, como herói-escritor, está sempre a revisitar-se para fazer-se livro, e então repetidamente espanta-se, alegra-se, angustia-se, deslumbra-se, desassossega-se, consigo e com o que o cerca:

É uma oleographia sem remedio. Fito-a sem saber se vejo. Na montra ha outras e aquella. Está ao centro da montra no ponto que me estorva a visão escada. Ella aperta a primavera contra o seio e os olhos com que me fita são tristes. Sorri com brilho do papel e as cores da sua face são encarnado. O ceu por traz d’ella é azul de fazenda clara. Tem uma bocca recortada e quasi pequena por sobre cuja expressão postal os olhos me fitam sempre com uma grande magua. O braço que segura as flores lembra-me o de alguém. O vestido ou blusa é aberto num decote ladeado. Os olhos são realmente tristes: fitam-me do fundo da realidade lithographica com uma verdade qualquer. Ella veio com a primavera. Os seus olhos tristes são grandes, mas nem é porisso.

Separo-me defronte da montra com uma grande violencia sobre os pés. Atravesso a rua e volto-me com uma revolta impotente. Ella segura ainda a primavera que lhe deram e os seus olhos são tristes como o que eu não tenho na vida. Vista á distância, a oleografia tem afinal mais cores. A figura tem uma fita de cor de mais rosa contornando o alto do cabelo; não tinha reparado. Ha em olhos humanos, ainda que lithographicos, uma coisa terrivel: o aviso inevitavel da consciencia, o grito clandestino de haver almas. Com um grande esforço ergo-me do somno em que me mólho e sacudo, como um cão, os humidos da treva de bruma. E por cima do meu desertar, numa despedida de outra coisa qualquer, os olhos tristes da vida toda, d'esta oleographia metaphysica que contemplamos á distância, fitam-me como se eu soubesse de Deus. A gravura tem um calendário na base. É emoldurada em cima e em baixo por duas reguas pretas de um convexo chato mal pintado. Entre o alto e o baixo do seu definitivo por sobre 1929 com vinheta obsoletamente calligraphica cobrindo o inevitavel primeiro de Janeiro, os olhos tristes sorriem-me ironicamente.

É curioso de onde, afinal, eu conhecia a figura. No escriptorio ha, no canto do fundo, um calendario identico, que tenho visto muitas vezes. Mas, por um mysterio, ou oleographico ou meu, a identica do escriptorio não tem olhos com pena. É só uma oleographia. É de papel que brilha e dorme por cima da cabeça do Alves canhoto o seu viver de esbatimento.

Quero sorrir de tudo isto, mas sinto um grande mal estar. Sinto um frio de doença subita na alma. Não tenho força para me revoltar contra esse absurdo. A que janella para que segredo de Deus me abeiraria eu sem querer? Para onde dá a montra do vão de escada? Que olhos me fitavam na oleographia? Estou quase a tremer. Ergo involuntariamente os olhos para o canto distante do escriptorio onde a verdadeira oleographia está. Levo constantemente a erguer para lá os olhos (PESSOA, 2013, p. 274-275).

O herói representa suas reações no momento em que teve contato com a oleografia.

Trata-se de um registro mnemônico, mas nem por isso o espanto que esse retrato lhe causa parece já ter sido neutralizado pela razão. Pelo contrário, comentá-lo não parece bastar e, até o fim do fragmento, esse susto não cessa. A necessidade de pensar sobre essa imagem, de descrevê-la, o desassossego que ela lhe causa, como resposta radical e a nível espiritual, abstrato, só encontra representação, no *Livro*, por meio da linguagem poética. No caso do fragmento acima, parece ser ela a tentativa de chegar o mais próximo possível de representar o que o atravessou naquele momento, através daquele olhar. Hanna Arendt, em *A vida do espírito*, explica: “O discurso metafórico conceitual é, de fato, adequado para as atividades do pensamento, para as operações do nosso espírito; mas a vida da alma, em sua enorme intensidade, é muito melhor expressa em um olhar, em um som, em um gesto, do que em um discurso” (ARENDR, 2000, p. 26). É por meio do olhar da moça da imagem, afinal, que

Soares escuta o “grito clandestino de haver almas”, e é também na alma, a nível das sensações, que, inicialmente, sofre seu impacto, logo, contudo, modificado pela interferência da razão:

O que fica manifesto quando falamos de experiências psíquicas nunca é a própria experiência, mas o que *pensamos* dela quando sobre ela refletimos. Diversamente dos pensamentos e das ideias, os sentimentos, as paixões e as emoções têm a mesma dificuldade dos nossos órgãos interiores para se tornar parte essencial do mundo das aparências. O que aparece no mundo externo além dos sinais físicos é apenas o que dele fazemos por meio do pensamento (ARENDT, 2000, p. 26).

Ao mesmo tempo, portanto, que o sentimento manifesto nunca será o sentimento em si, as linguagens são necessárias para sua representação possível. E a poeticidade é provavelmente uma das melhores formas de expandir essas possibilidades expressivas. No trecho em questão, há uma narrativa de fundo, que conta o encontro do narrador com esse quadro. O prosaísmo, entretanto, é completamente engolido pela poeticidade, pois apenas a experiência poética é capaz de fornecer a revelação que Soares, talvez ainda de forma inconsciente, busca. Metonimicamente, os olhos da mulher da oleografia chamam, desde o início, muito a sua atenção, por serem “tristes como o que eu não tenho na vida”. Ao construir tal comparação, algo é revelado sobre o ajudante de guarda-livros: tamanho espanto nasce do quanto de si ele enxerga nessa pintura, principalmente no olhar triste da mulher representada, o qual seria “o aviso inevitável da consciencia, o grito clandestino de haver almas”

O poético encontra-se, ainda, no excerto – talvez mais do que em comparações como essa, ou do que nas figuras de linguagem de modo amplo –, na delicadeza da detida análise da imagem da mulher, a partir dos comentários sobre o céu que a envolve, seu sorriso, os detalhes de sua boca, seus braços, sua roupa etc, que fogem da objetividade e do utilitarismo típicos do prosaísmo cotidiano. O escritor sob tamanho impacto, ao expressar-se, fá-lo poeticamente, e acaba por descobrir-se e até melhor compreender-se. Octávio Paz, em sua obra *O arco e a lira*, compreende o poético como um “salto mortal”, pela radicalidade com

que revela “nosso nada” (2012, p. 161) e, ao mesmo tempo, cria a oportunidade de construção do ser, e acrescenta:

A experiência poética é uma revelação da nossa condição original. E essa revelação sempre desemboca numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo externo, que estava ali, alheio: o ato de descobrir implica a criação do que vai ser descoberto, o nosso próprio ser (PAZ, 2012, p. 161).

A experiência poética de Soares, portanto, coloca-o em contato com os movimentos de sua alma, evidenciando repetidamente sua condição de herói desassossegado, condição original, primária, ponto de partida – e não consequência – das demais movimentações da mente e do coração. Esse sentimento que intitula sua obra desdobra-se em inúmeras impressões e reflexões, mas é, inicialmente, mais sentir do que pensar. Apesar de, ao tornar-se livro, já encontrar-se mediado pela linguagem, há fragmentos que parecem querer representar esse estado primário e anterior à compreensão a partir de pura construção imagética, muitas vezes por meio de paisagens e elementos da natureza, também em estado bruto e incontrolável:

O gladio de um relampago frouxo volteou sombriamente no quarto largo. E o som a vir, suspenso um hausto amplo, retumbou, emigrando profundo. O som da chuva chorou alto, como carpideiras no intervalo das fallas. Os pequenos sons destacaram-se cá dentro, inquietos (PESSOA, 2013, p. 483).

Composto a partir da reflexão, o fragmento parece objetivar justamente a representação do que lhe é anterior, do que ainda é sentir e intuir. Isso porque a sequência de imagens não é interrompida por explicações ou por pensamentos que elas pudessem desencadear, mas envolvem apenas os sentidos: a visão e a audição. Além disso, o caráter inevitável e ininterrompível de fenômenos da natureza – relâmpago, trovão, chuva – aproxima-os do sentimento de desassossego. Assim como o corpo vê e ouve antes, ainda que segundos, da racionalização dessas imagens e sons por parte espírito, o desassossegar-se é um sentir anterior a qualquer entendimento. Não se trata de entender o fragmento como o momento do arrebatamento, do irrefletido, pois a experiência poética é também a experiência da escrita e, portanto, do pensar, mas se trata de compreender o modo como o trecho

representa o desassossego como uma paisagem interna de agitação, como algo anterior à reflexão, ainda que essa representação ela mesma já seja posterior. É por essa razão que José Gil, em sua obra *O espaço interior*, destaca a importância de compreender o desassossego como anterior ao pensamento, à consciência, ao entendimento da própria cisão:

A cisão não pode produzir o desassossego: como é que o repouso criaria o movimento, ou a distância estática a agitação sem que o movimento seja dado primeiro?

É que o desassossego não é uma inquietação ou uma angústia da separação. Não é um movimento de oscilação entre dois pólos, a consciência e a sensação, o pensamento e a vida, o ser e o nada. Não provém da insônia, nem do cansaço, nem do tédio de Bernardo Soares, não é causado por qualquer contradição, oposição ou impossibilidade ontológicas. Pelo contrário, é dele que nascem as antinomias, é o seu movimento incessante de desapego que cria a lucidez, a desilusão e a extrema clarividência que abre um vazio ilimitado – quando para isso aparecem certas condições, quer dizer, quando surge a cisão (GIL, 1993, p. 27-28).

Primeiro, o sentir; depois, o compreender. É o incômodo de desassossegar-se que rompe a quietude interna e provoca a reflexão. O desassossego configura-se, portanto, como uma nascente no interior de Bernardo Soares: dá origem a rios de outras reações, mas permanece movimento, não é neutralizado. E é por meio da experiência poética que se faz possível, primeiramente, conhecer, compreender, e então ao menos simular esse sentimento, esse momento já, na verdade, impossível de expressar.

Como nas horas em que a trovoada se prepara e os ruídos da rua fallam alto com uma voz separada.

A rua franziu-se de luz intensa e pallida e o negrume sujo tremeu, de leste a oeste do mundo, com um estrondo feito de escangalhamentos echoantes... A tristeza dura da chuva bruta piorou o ar negro de intensidade feia. Frio, morno, quente – tudo ao mesmo tempo – o ar em toda a parte era errado. E, a seguir, pela ampla sala uma cunha de luz metálica abriu brecha nos repousos dos corpos humanos, e, com o sobressalto gelado, um pedregulho de som bateu em toda a parte, esfacelando-se num só grande silêncio. O som da chuva diminui como uma voz de menos peso. Depois augmenta puro extase só. O ruído das ruas diminuiu angustiantemente. Nova luz, de um amarello rápido, tolda o negrume surdo, mas houve agora uma respiração possível antes que o punho do som tremulo echoasse subito d'outro ponto; como uma despedida zangada a trovoada começava a aqui não estar.

...com um sussurro arrastado e findo, sem luz na luz que augmentava, o tremor da trovoada acalmava em largos longes – rodava em Almada –

Uma subita luz formidavel estilhaçou-se. Estoirou dentro dos cerebros e dos pensamentos. Tudo estacou. Os corações pararam um momento. Todos são pessoas muito sensíveis. O silencio aterra como se houvera morte. O som da chuva que aumenta allivia como lagrimas de tudo. Ha chumbo (PESSOA, 2013, p. 337-338).

A linguagem poética aproxima, no fragmento, o que seria meramente paisagem exterior da angústia que se deseja representar. Imagens como “tristeza dura da chuva” e “sobressalto gelado” revelam o envolvimento de um eu que sente. Assim como as sinestesias “amarellado rapido”, “negrume surdo”, “som tremulo” distanciam a composição de uma simples paisagem, aproximando-a dos sentimentos, das movimentações internas, do desassossego. Tudo é superficialmente acessado pelos sentidos, pelo corpo, o qual, a partir da visão e da audição especialmente, aparece como o receptor de uma experiência primária: ainda não compreendida e completamente racionalizada, mas já intuída; ainda não analisada, mas já percebida por um saber sensório. O final acaba por mostrar o choque do momento quando o pensar alcança o que era até então sentir, quando o que era só alma se acaba no espírito. O que estava no âmbito dos sentidos chega “dentro dos cerebros e dos pensamentos”, e a própria natureza dos verbos muda – estilhaçar, estourar, estacar, aterrar –, de modo a revelar a dor e a dificuldade de lidar com a consciência: “Ha chumbo”.

Soares é caos: no fluxo do romance de sua vida do espírito, há fragmentos de puro desassossego, nos quais predomina o borbulhar interior, o incômodo ainda irrefletido; outros são de pura reflexão, de lucidez, em que há o enfrentamento com a consciência da própria inadequação; assim como há excertos em que é possível observar a inquietude transformar-se em questionamento:

Meu coração doe-me como um corpo estranho. Meu cerebro dorme tudo quanto sinto. Sim, é o princípio do outomno que traz ao ar e á minha alma aquella luz sem sorriso que vai orlando de amarello morto o arredondamento confuso das poucas nuvens do poente. Sim, é o princípio do outomno, e o conhecimento claro, na hora limpida, da insufficiencia anonyma de tudo. O outomno, sim, o outomno, o que há ou o que vae haver, e o cansaço

antecipado de todos os gestos, a desillusão antecipada de todos os sonhos. Que posso eu esperar e de quê? (PESSOA, 2013, p. 393).

O fragmento constrói a gradual racionalização do que a princípio é registro das sensações – “coração dói-me”; “cérebro dorme” –, expressão da angústia decorrente da incoerência entre o dolorido do peito e o insensível da mente antes mesmo de entendida como cisão. O desassossego é apresentado nas primeiras frases pelo poético da linguagem – capaz de expressar o modo como a razão rejeita as dores da emoção – e dele nasce um processo reflexivo que compreende a angústia como consequência da chegada do “outono” – mais uma figuração, que, a partir do “amarelo morto” da paisagem outonal, cria a ideia da inação resultante do “conhecimento claro da insuficiência anônima de tudo”. É o radicalismo com que o herói se sente afetado que se desdobra em uma linguagem capaz de ir além dos automatismos cotidianos:

Nem a angústia, nem a exaltação amorosa, nem a alegria ou o entusiasmo são estados poéticos em si, porque não existe o poético em si. São situações que, por seu próprio caráter extremo, fazem desabar o mundo e tudo que nos rodeia, incluindo a morta linguagem cotidiana. Só nos resta o silêncio ou a imagem. E essa imagem é uma criação, algo que não estava no sentimento original, algo que nós criamos para nominar o inominável e dizer o indizível (PAZ, 2012, p. 174-175).

O desassossego possui um caráter tão extremo que acaba por definir a personalidade de Bernardo Soares, ao ponto de dar título a seu *Livro* e constituir-se em matéria praticamente exclusiva de suas narrativas, fazendo, de fato, “desabar o mundo e tudo que o rodeia”, na medida em que não predominam as referências ao mundo e à realidade exterior e cotidiana. O fragmento citado acima se desenvolve em reflexão – marcada discursivamente pela repetição do “sim”, como um mecanismo explicativo e reafirmativo do narrador –, criando “a lucidez, a desilusão e a extrema clarividência que abre um vazio ilimitado” de que fala José Gil, consequentes do desassossegar-se. Ao final, o fervilhar interno já originou mais uma interrogação, fazendo nascerem os questionamentos a partir dos quais se desenvolve a

consciência das incongruências que definem as relações de Soares com o mundo e consigo mesmo.

O desassossego, todavia, não cessa com os questionamentos. José Gil, por exemplo, explica que “a solução das antinomias não está num fundamento último, mas unicamente no *próprio movimento* do desassossego” (1993, p. 29) – ou seja, o sentimento não desaparece com a consciência dele, apenas modifica-se –, o qual “ao negar toda a crença, todo o apoio estável num solo ontológico pode também deixar visível apenas uma imagem devastada, um mundo vazio” (p. 30). No fragmento acima, o poético representa essa devastação, ocasionada pelo outono que chega às paisagens, interna e externa, desfolhando as árvores e a quietude do eu. É do desassossego, portanto, que brota uma das grandes tônicas da obra: a cisão entre eu e mundo, além da agravante consciência dessa cisão. E todo esse desdobrar realiza-se como experiência poética, cuja linguagem repetidamente revela ao indivíduo sua condição original e torna-se, então, tentativa de transcender a cisão percebida.

3.2 O poético como tentativa de transposição da realidade

Como expressão do desassossego, por excelência, a linguagem participa da experiência de autoconhecimento e revelação do eu, estando, portanto, vinculada aos momentos de percepção e compreensão, por parte de Bernardo Soares, de sua condição. Essa compreensão, no caso do semi-heterônimo, passa pelo entendimento da posição excêntrica que ocupa com relação à realidade, a qual rejeita por considerá-la vulgar e irrefletida. E é justamente na linguagem que ele transpõe a vulgaridade e a alienação da vida, na medida em que a construção de sentidos fica aparentemente restrita, para Soares, ao dizer:

A literatura, que é a arte casada com o pensamento, e a realização sem a mancha da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fôsse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o sabor. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As

flores, se forem descriptas com phrases que as definam no ar da imaginação, terão côres de uma permanencia que a vida cellular não permite.

Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não ha nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. Os cripticos da casa pequena soem apontar que tal poema, longamente rhythmado, não quere, afinal, dizer senão que o dia está bom. Mas dizer que o dia está bom é difficil, e o dia bom, elle mesmo, passa. Temos pois que conservar o dia bom em uma memoria florida e prolixa, e assim constellar de novas flores ou de novos astros os campos ou os céus da exterioridade vazia e passageira (PESSOA, 2013, p. 361).

O fragmento apresenta a literatura, não simplesmente como reflexão ou representação da realidade ou de alguns de seus aspectos, mas também como contraste à realidade. Esta última vem vinculada ao impuro, ao sujo, ao contaminado, além de ter destacadas sua fragilidade e precibilidade. A literatura, em contrapartida, seria a possibilidade de selecionar, descartar o terror e experimentar a virtude de forma mais intensa e durável, e, no *Livro*, essa possibilidade está totalmente relacionada à poeticidade da linguagem. Percebe-se, desse modo, não apenas a devoção à “arte casada com o pensamento”, mas o horror que Soares cultiva pelo real. Esse distanciamento é reafirmado a todo momento pelo herói em trechos como:

A quem, como eu, assim, vivendo não sabe ter vida, que resta senão, como a meus poucos pares, a renuncia por modo e a contemplação por destino? Não sabendo o que é a vida religiosa, nem podendo sabel-o, porque se não tem fé com a razão; não podendo ter fé na abstracção do homem, nem sabendo mesmo que fazer d’ella perante nós, ficava-nos, como motivo de ter alma, a contemplação esthetica da vida (PESSOA, 2013, p. 225).

O ajudante de guarda-livros, dessa forma, apesar de possuir esse papel na sociedade e repetir seus passos diariamente pela Rua dos Douradores como todo trabalhador, não se identifica com suas ações cotidianas e encontra-se vivo de fato apenas na contemplação⁵

⁵ Hanna Arendt, em *A vida do espírito*, recorre a autores clássicos e medievais para mostrar o quão antiga é a ideia de que a contemplação é o mais alto estado do espírito, e afirma “o pensamento visa à contemplação e nela termina; e a própria contemplação não é uma atividade, mas uma passividade; é o ponto em que as atividades espirituais entram em repouso” (2000, p. 7). No *Livro*, a noção de contemplação parece ser mais ampla, como a observação ou análise livres de ação ou interação. A quietude que pressupõe é, para Soares,

estética. Tanto a partir de reflexões quanto de narrações de episódios de sua vida prática, essa inadequação é frequentemente tema de seus escritos, e a experiência poética apresenta-se, inúmeras vezes, como oportunidade de lidar com a cisão identificada entre eu e mundo, além da cisão do próprio eu consigo mesmo. Comparações, metáforas e metonímias configuram o discurso de Soares e fazem parte do desenvolvimento de seus raciocínios como tentativa de aproximação entre real e abstrato:

Ah, compreendo! O patrão Vasques é a Vida. A Vida, monotona e necessária, mandante e desconhecida. Este homem banal representa a banalidade da Vida. Ele é tudo para mim, por fóra, porque a Vida é tudo para mim por fóra. E, se o escriptorio da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que allivia da vida sem alliviar de viver, que é tam monotona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução (PESSOA, 2013, p. 424).

A exclamação que inicia o fragmento sugere um processo reflexivo anterior ao qual não temos acesso. Sua conclusão, de que o escritório representa, para Soares, a Vida, enquanto seu apartamento, a Arte, apesar de aparentemente simplista, possui tom de descoberta. Ainda que também a considere banal, a aproximação do patrão Vasques à Vida promove um melhor entendimento da “função” desse homem monótono e suplanta um pouco sua vulgaridade aos olhos de Soares, pois este sabe ser a Vida tudo que ele tem “por fora” e, só a partir dela é possível cultivar sua interioridade. Sobre essa possibilidade de aproximação, Claude Esteban, em seu livro *Crítica da razão poética*, diz:

Pela virtude da imagem poética – naquele que a suscita, e logo naquele que se molda com seu desenvolvimento – as contradições e as oposições, insuportáveis no plano do real e do discurso em que o real se insere, não são apenas superadas, são verdadeiramente redimidas (ESTEBAN, 1991, p. 92).

muito mais objetivo do que realidade, principalmente em seus fragmentos, nos quais, a escolha do título já diz, predomina o desassossego, até pela proximidade entre escrita e pensamento.

Mais do que redimir as contradições do plano do real, Soares tenta, no trecho, atenuar a batalha constante que vive, decorrente da obrigação de lidar com a Vida, enquanto a Arte é o que realmente o preenche, a luta permanente entre a vida real e a vida do espírito. Sua consciência sabe que não é tênue a linha que as separa, mas

O universo da representação – o da consciência e do discurso, mas também da ação – está onerado de fronteiras separadoras. A imaginação, em compensação [...] constitui o meio mais seguro de ultrapassar as leis da lógica, de permitir a comunicação e talvez a reconciliação do interior e do exterior, do ínfimo e do imenso, da gravidade e da falta de gravidade (ESTEBAN, 1991, p.92).

Ao ir além da objetividade cotidiana, entretanto, permitir a comunicação entre interior e exterior e aproximar as realidades da consciência e do discurso, a imagem criada pode “talvez” reconciliar interior e exterior, mostrando pontos comuns, mas também pode acabar por revelar a nulidade dos homens, do mundo, da vida e, conseqüentemente, marcar com ainda mais força o abismo que há entre a vivência do real e a do espírito. Em reflexões como a do fragmento acima, o poético aparece como possibilidade, ainda que improvável, enganosa, de harmonização entre o vulgar e o sublime. Contudo, não é sempre possível. Afinal, se fosse, o poético, a imaginação e a Arte apareceriam como um tipo de solução verdadeira para os conflitos do herói. E não aparecem, pois não são. Há no livro a materialização da ideia de que a arte existe porque a vida não basta, mas sempre rompida pela noção clara de que essa Arte não pode dar conta da vida em toda sua complexidade, e o próprio Soares deixa isso claro ao afirmar que ela “alivia da vida sem aliviar de viver” (2011, p.55).

Importante ressaltar que a consciência desenvolvida faz dele um indivíduo cindido da realidade externa, pois não é mais capaz de nela agir sem a intervenção do pensamento, mas essa cisão não significa uma dicotomia entre mundos exterior e interior. Há influência e impacto mútuos, e a importância do mundo exterior é, inclusive, inúmeras vezes destacada por Soares, haja vista ser sua existência física e sua vida prática que oportunizam o cultivo do

interior, muitas vezes determinando-o e alimentando-o, como ele mesmo percebe: “Somos todos escravos de circunstancias externas: um dia de sol abre-nos campos largos no meio de um café de viella; uma sombra no campo encolhe-nos para dentro. E abrigam-nos mal na casa sem portas de nós mesmos” (PESSOA, 2013, p. 286). A íntima e inevitável convivência entre esses mundos, portando, não anula o fato de que a inadequação e o desentendimento caracterizam essa relação, e a prática artística e poética é uma das formas por meio da qual ele tenta transpor o mundo exterior, principalmente no que ele possui de objetivo, automatizado e superficial.

É na arte, na escrita, que Soares chega mais perto de realmente *ser*, pois é nela que se expressa, pensa, sente o que ele não consegue na vida. Entretanto, a vida prática continua sendo sua realidade externa e cotidiana, da qual nem a arte pode livrá-lo em definitivo, assim como também não pode fazê-lo sentir-se parte dela, aliviando, ao final, apenas superficialmente, temporariamente, como uma “brisa”:

Não sei que vaga carícia, tanto mais branda quanto não é carícia, a brisa incerta da tarde me traz á frente e á compreensão. Sei só que o tédio que soffro se me ajusta melhor, um momento, como uma veste que deixe de roçar numa chaga.

Pobre da sensibilidade que depende de um pequeno movimento do ar para o conseguimento, ainda que episodico, da sua tranquilidade! Mas assim é toda sensibilidade humana, nem creio que pese mais na balança dos seres o dinheiro subitamente ganho, ou o sorriso subitamente recebido, que são para outros o que para mim foi, neste momento, a passagem breve de uma brisa sem continuação.

Posso pensar em dormir. Posso sonhar de sonhar. Vejo mais claro a objectividade de tudo. Uso com mais conforto o sentimento externo da vida. E tudo isto, effectivamente, porque, ao chegar quasi á esquina, um virar no ar da brisa me alegra a superfície da pelle.

Tudo quanto amamos ou perdemos — coisas, seres, significações — nos roça a pelle e assim nos chega á alma, e o episódio não é, em Deus, mais que a brisa que me não trouxe nada salvo o allivio suposto, o momento propicio e o poder perder tudo esplendidamente (PESSOA, 2013, p. 309).

O trecho fala dos instantes de alívio e, desde o início, mostra-se metafórico. Isso porque a imagem representativa desse tão breve abrandamento é a brisa, a qual o acaricia, para além da frente, a compreensão. A brisa carrega em si, assim como o frescor, o caráter

efêmero. Não é ventania, é delicada, gentil, agradável, mas não persiste e, acima de tudo, não obedece aos nossos desejos, vem com “um pequeno movimento do ar”. O mesmo se dá com a tranquilidade na alma de Soares, é surpresa passageira, que ele, todavia, valoriza como o “dinheiro subitamente ganho, ou o sorriso subitamente recebido”, justamente por conhecer sua impermanência. Soares tem consciência de seus continuados tormentos de alma. O sentimento de inadequação é duradouro, o alívio é apenas instantâneo. E é a linguagem poética que aproxima o sentimento do herói da realidade, ao usar de noções compartilhadas por todos para construir um paralelo entre o que se passa em seu mundo interior e o que todos conhecem da realidade exterior.

Como revelação dos movimentos do interior ou como tentativa de aproximação da objetividade da vida prática, seja como forma de revelar afinidades ou de intensificar o abismo que separa realidades interna e externa, a linguagem poética acaba por estar sempre relacionada à cisão vivenciada pelo indivíduo e à representação de uma vida do espírito que invade e toma conta da narrativa de modo a destruir a possibilidade de manutenção de qualquer linha de enredo baseada nas ações rotineiras que constituem o dia-a-dia da sociedade burguesa, as quais Soares considera repetitivas e vazias de sentido. O prosaísmo do cotidiano nunca parece prender-lhe a atenção por muito tempo, e o prosaísmo da linguagem só se mantém nos momentos de reflexão crítica, muitas vezes também se dissolvendo no realmente inevitável desejo de transposição da realidade, o que se pode vislumbrar na explicação do próprio Soares sobre o incômodo que lhe causa a banalidade do mundo:

Não são as paredes réles do meu quarto vulgar, nem as secretarias velhas do escriptorio alheio, nem a pobreza das ruas intermedias da Baixa usual, tantas vezes por mim percorridas que já me parecem ter usurpado a fixidez da irreparabilidade, que formam no meu espírito a nausea, que nelle é frequente, da quotidianidade enxovalhante da vida. São as pessoas que habitualmente me cercam, são as almas que, desconhecendo-me, todos os dias me conhecem com o convívio e a falla, que me põem na garganta do espírito o nó salivar do desgosto physico. E a sordidez monotona da sua vida, parallela á exterioridade da minha, é a sua consciencia intima de serem meus semelhantes, que me veste o traje de forçado, me dá a cella de penitenciário, me institue apocrypho e mendigo.

Ha momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existencia propria, e eu tenho por tudo a affeição de saber lêr tudo claramente. Então vejo — como Vieira disse que Sousa descrevia — o comum com singularidade, e sou poeta com aquella alma com que a critica dos gregos formou idade intellectual da poesia. Mas tambem ha momentos, e um é este que me opprime agora, em que me sinto mais a mim que ás coisas externas, e tudo se me converte numa noite de chuva e lama, perdido na solidão de um apeadeiro de desvio, entre dois comboios de terceira classe (PESSOA, 2013, p. 287-288).

O fragmento parte de uma referência aos espaços físicos frequentados pelo herói, mas se desenvolve de modo a apresentar, não ações vivenciadas por Soares nesses espaços, mas a forma como eles poderiam afetar sua alma. Ele identifica, em sua reflexão, que, não os espaços, mas as pessoas que despertam seu desprezo pela exterioridade. Fica claro o quanto ele se sente diferente das almas com quem convive e, mais do que isso, o intenso incômodo que lhe causa o fato de todos considerarem-se seus semelhantes, e recorre às imagens para expressar a humilhação que sente: “me veste o traje de forçado, me dá a cella de penitenciario, me institue apocrypho e mendigo”. E é no *Livro*, é a partir da linguagem, que ele encontra vazão para as reações que a convivência lhe ocasiona e transposição da experiência do real na palavra, o que pode ser observado, no trecho acima, na forma como qualquer noção objetiva das relações sociais é desmontada pelo modo como a opressão que sente é representada: “tudo se me converte numa noite de chuva e lama, perdido na solidão de um apeadeiro de desvio, entre dois comboios de terceira classe”. As dificuldades criadas por uma paisagem de chuva e lama revelam desorientação e desamparo, além da solidão decorrente do caráter remoto, esquecido e isolado que a imagem de um apeadeiro de desvio sugere.

Octávio Paz, em *O arco e a lira*, define a imagem como “um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade toda vez que tentamos exprimir a experiência terrível daquilo que nos rodeia e de nós mesmos” (2012, p. 117). Não há, portanto, outro registro mais adequado ao *Livro do Desassossego* do que o imagético. Isso porque Soares é um herói

cindido de tudo que o rodeia, assim como de si mesmo, e sua obra é pura reflexão e tentativa real de expressão das experiências terríveis que vivencia em suas vidas prática e do espírito. A mudez que origina a criação imagética e poética fica clara em um fragmento no qual é representado um episódio bem cotidiano do ajudante de guarda-livros, no trabalho, em que ele está cercado pelos colegas, pela banalidade da vida prática, mas simultaneamente em um embate radical consigo mesmo, embate que essa presença tão forte de sua agitada vida do espírito, sempre interferindo, questionando, refletindo, produz:

O socio capitalista aqui da firma, sempre doente em parte incerta, quiz, não sei por que capricho de que intervalo de doença, ter um retrato do conjunto do pessoal do escriptorio. E assim, antes de hontem, alinhámos todos, por indicação do photographo alegre, contra a barreira branca suja que divide, com madeira fragil, o escriptorio geral do gabinete do patrão Vasques. Ao centro o mesmo Vasques; nas duas alas, numa distribuição primeiro definida, depois indefinida, de categorias, as outras almas humanas que aqui se reúnem em corpo todos os dias para pequenos fins cujo ultimo intuito só o segredo dos Deuses conhece (PESSOA, 2013, p. 298).

O que poderia ser uma narração direta e relativamente objetiva dos acontecimentos já é, desde o princípio, interrompida pela consciência reflexiva desse narrador que não parece conseguir conter seus julgamentos, como em “sempre doente em parte incerta”, expressando o caráter questionável das enfermidades do tal sócio. Assim, um tanto quanto abruptamente, em meio à explicação do modo como a fotografia estava sendo organizada, o poético aparece, marcando a atividade interna do narrador, seus questionamentos e conflitos: uma fila de “almas humanas que aqui se reúnem em corpo todos os dias para pequenos fins cujo último intuito só o segredo dos Deuses conhece”. Até aí, entretanto, esse desvio linguístico do prático para o poético marca, mais uma vez, sua visão a respeito do cotidiano como algo que não envolve alma, apenas o automatismo corpóreo, além de sua incompreensão do que se refere aos motivos e objetivos das ações, pra ele tão vazias de sentido, da vida prática. Mas a narração continua, e Soares conta sobre o dia em que chegou ao escritório e viu as fotos reveladas:

Soffri a verdade ao ver-me alli, porque, como é de supor, foi a mim mesmo que primeiro busquei. Nunca tive uma idéa nobre da minha presença physica, mas nunca a senti tam nulla como em comparação com as outras caras, tam minhas conhecidas, naquelle alinhamento de quotidianos. Pareço um jesuíta fruste (PESSOA, 2013, p. 299).

Seu interior agitado, questionador, reflexivo, marca o fato de que ele é caracterizado pela falta, pela fragmentação, pela incompletude, pela consciência de tudo isso e, por essa razão, pela inquietação. Como um escritor, o estado poético é o estado inevitável dessa subjetividade. A todo momento, ele busca, e o ato poético a todo momento revela, ainda que revele exatamente a falta. A ausência que permeia a triste imagem do alinhamento de quotidianos revelou ser ele mesmo o mais ordinário e banal. Ele, que supostamente conserva, em suas próprias palavras, a “glória noturna de ser grande não sendo nada! A majestade sombria de esplendor desconhecido...” (2013, p. 348):

A minha cara magra e inexpressiva nem tem intelligencia, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que fôr, que a alce da maré morta das outras caras. Da maré morta, não. Ha alli rostos verdadeiramente expressivos. O patrão Vasques está tal qual é — o largo rosto prazenteiro e duro, o olhar firme, o bigode rigido completando. A energia, a esperteza, do homem — afinal tão banaes, e tantas vezes repetidas por tantos milhares de homens em todo o mundo — são todavia escriptas naquella photographia como num passaporte psychologico. Os dois caixeiros viajantes estão admiraveis; o caixeiro de praça está bem, mas ficou quasi por traz de um hombro de Moreira. E o Moreira! O meu chefe Moreira, essencia da monotonia e da continuidade, está muito mais pessoal do que eu! Até o moço — reparo sem poder reprimir um sentimento que busco suppor que não é inveja — tem uma certeza de cara, uma expressão directa que dista sorrisos do meu apagamento nulo de esphynges de papelaria. O que quere isto dizer? Que verdade é esta que uma pellicula não erra? Que certeza é esta que uma lente fria documenta? Quem sou, para que seja assim? Contudo... E o insulto do conjuncto? — «Você ficou muito bem», diz de repente o Moreira. E depois, virando-se para o caixeiro de praça, «É mesmo a carinha d'elle, hein?» E o caixeiro de praça concordou com uma alegria amiga que me escorreu para o lixo (PESSOA, 2013, p. 299-300).

Como explica Octávio Paz, na criação poética, convivem ausência e presença, silêncio e palavra, vazio e plenitude, e os elementos racionais surgem ao mesmo tempo que os irracionais, sem que seja possível separá-los (2012, p. 149). Por isso, apesar de, em palavras, o poético, o numioso, ser expresso por meio de imagens, paradoxos, não é fácil precisar o que

torna o texto poético, mas é clara sua presença pela revelação que ela faz. Nesse trecho, o poético vai se colocando com discrição, mas, ao final, sua presença é muito forte, de modo que o que fica, o que se retém, é a revelação. O acontecimento narrado e as ações em si desbotam diante da importância do conteúdo revelado, por meio de imagens radicais como a da “alegria amiga que me escorreu para o lixo”.

“A estranheza é assombro ante uma realidade cotidiana que de repente é revelada como nunca foi vista” (2012, p. 135), diz Octávio Paz, que completa dizendo que ao se assombrar, o homem poetiza, ama, diviniza, mas também esclarece que “o assombro produz uma diminuição do eu. O homem se sente pequeno, perdido na imensidão, mal se vê sozinho. A sensação de pequenez pode chegar à afirmação da miséria: o homem nada mais é do que pó e cinza” (2012, p. 150). *O Livro* é um permanente assombrar-se com a própria condição, que, por vezes, leva-o ao sublime, ao sonho, como, por outras, leva-o a escorrer para o lixo, a afirmar a miséria. No episódio acima fica claro que, além de viver uma cisão com relação ao mundo, Soares também vive uma dentro de si. Em inúmeras ocasiões, seu livro do desassossego aborda essa busca pela compreensão e delimitação também da própria identidade:

De tal modo me converti na ficção de mim mesmo que qualquer sentimento natural, que eu tenho, desde logo, desde que nasce, se me transforma num sentimento da imaginação – a memória em sonho, o sonho em esquecer-me d’ele, o conhecer-me em não pensar em mim.

De tal modo me desvesti do meu próprio ser, que existir é vestir-me. Só disfarçado é que sou eu. E em torno de mim todos poentes incógnitos douram, morrendo, as paisagens que nunca verei (PESSOA, 2013, p. 502).

Pode-se observar a confusão que tomou conta desse indivíduo que se perdeu de si. A autorreflexão já revelaria a cisão do eu, mas Soares reflete diretamente sobre ela. Ele identifica que se afastou de seu próprio ser em fingimentos e agora só por meio destes consegue existir. Identificou-se mais com a criação, com o artificial, do que com um suposto natural. Apesar disso, permanece a consciência da ruptura, de um eu recriado, revirado.

Soares expressa, assim, a dor de ter de lidar com a consciência de que a verdade de seu ser está a distâncias infinitas de seus desejos. E sempre estará. Isso porque se destaca, ainda, o sentimento de eterna insatisfação, da impossibilidade de considerar-se realizado, o qual parece morar nesse indivíduo intoxicado pela reflexão. Trata-se de mais um aspecto que Georg Lukács pontua sobre o herói romanesco, considerando parte de sua psicologia: “eles buscam algo” (2009, p. 60). Entender sua própria condição, dessa maneira, envolve ainda conhecer a ruptura de seu eu, presente na total ausência de espontaneidade de suas ações, sempre mediadas pela autorreflexão, pelo cerceamento de si, pelas dúvidas com relação aos próprios posicionamentos e desejos:

O silencio que sahe do som da chuva espalha-se, num crescendo de monotonia cinzenta, pela rua estreita que fito. Estou dormindo desperto, de pé contra a vidraça, a que me encosto como a tudo. Procuro em mim que sensações são as que tenho perante este cahir esfiado de agua sombriamente luminosa que destaca das fachadas sujas e, ainda mais, das janellas abertas. E não sei o que sinto, não sei o que quero sentir, não sei o que penso nem o que sou. Toda a amargura retardada da minha vida despe, aos meus olhos sem sensação, o traje de alegria natural de que usa nos acasos prolongados de todos os dias. Verifico que, tantas vezes alegre tantas vezes contente, estou sempre triste. E o que em mim verifica isto está por traz de mim, como que se debruça sobre o meu encostado á janella, e, por sobre os meus hombros, ou até a minha cabeça, fita, com olhos mais intimos que os meus, a chuva lenta, um pouco ondulada já, que filigrana de movimento o ar pardo e mau. Abandonar todos os deveres, ainda os que nos não exigem, repudiar todos os lares, ainda os que não foram nossos, viver do impreciso e do vestigio, entre grandes purpuras de loucura, e rendas falsas de magestades sonhadas... Ser qualquer coisa que não sinta o pesar de chuva externa, nem a magua da vacuidade intima... Errar sem alma nem pensamento, sensação sem si-mesma, por estrada contornando montanhas, por vales sumidos entre encostas ingremes, longinquo, immerso e fatal... Perder-se entre paisagens como quadros. Não-ser a longe e cores... (PESSOA, 2013, p. 291).

O fragmento mostra a presença incisiva da consciência do narrador em dois níveis: há a cisão pressuposta já no ato de autoanalisar-se – “Procuro em mim que sensações são as que tenho” – e há até mesmo a consciência dessa cisão – “E o que em mim verifica isto está por detrás de mim”. Soares encontra-se de pé contra a vidraça, mas as paisagens que vê não envolvem a Rua dos Douradores ou qualquer espaço de Lisboa. Inerte à janela, ele percorre seus espaços internos, e é momento de intenso viver, de grandes ações, mas apenas do

espírito. E o que deseja é justamente o intervalo entre o que possui na vida exterior – os deveres, os lares – e o que inevitavelmente encontra no cultivo da interior – mágoa da vacuidade íntima, pensamento, alma –, é “não-ser a longe e cores”. A cisão do eu configura a mais grave fragmentação do homem moderno, que passou e passará sempre pela consciência de ser inadequado à realidade que o cerca. Sobre isso, Octávio Paz explica que “a história do Ocidente pode ser vista como a história de um engano, um extravio no duplo sentido da palavra: é que nos afastamos de nós mesmos ao perder-nos no mundo. Precisamos começar de novo” (2012, p. 108-109).

Uma das grandes consequências desse duplo extravio é um enorme sentimento de solidão e desamparo, comuns na “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” (LUKÁCS, 2000, p. 82). Peregrinação que é poética em si, pois é procura por compreensão de alma e espírito, busca apartada de qualquer objetivo material. A narrativa dessa jornada é, portanto, revelação. Assim, é preciso começar de novo, e esse recomeço não se pode fazer representar pelo prosaico, pois, também por meio do caráter poético da linguagem, desafia a praticidade e a objetividade da vida.

3.3 O lirismo do herói solitário

“Considero a vida uma estalagem onde tenho que me demorar até que chegue a diligencia do abysmo” (PESSOA, 2013, p. 48), diz Bernardos Soares, e, entendendo-se como um “monge no ermo”, um “eremita no retiro”, é substância dessa estalagem ao mesmo tempo em que parece observá-la de muito longe. Esse distanciamento afeta negativamente sua relação com a vida, o que pode ser percebido, nesse trecho, na escolha do verbo “me demorar”, expressando uma passividade e um desinteresse que mantêm Soares em atitude quase sempre contemplativa, resultando no caráter “sem fatos” de sua obra. Proximidade e apartamento encontram-se, desse modo, de forma nítida na definição que faz da vida. Isso

porque a necessidade de criar uma metáfora para explicá-la revela involuntariamente a provável dificuldade de apreendê-la. O imagético promove, então, a aproximação, constituindo-se como única via pela qual parece ser possível ao ajudante de guarda-livros viver o mundo: significando-o, transcendendo seus aspectos meramente práticos e utilitários, concedendo-lhe sentidos que o utilitarismo moderno destruiu e que, para ele, mostram-se possíveis de criar pela escrita.

A experiência poética, ao mesmo tempo em que é sintoma do afastamento do campo da ação, é também intensificadora dessa distância, aproximando o indivíduo de sua alma. Por isso, ela é geralmente relacionada à poesia e desvinculada da prosa, já que esta última tradicionalmente representaria as aventuras do herói no mundo, construindo-se a partir de acontecimentos. Mas não é bem assim quando se trata do indivíduo problemático lukacsiano. O próprio autor, na *Teoria do Romance*, explica que “A linguagem do homem absolutamente solitário é lírica, é monológica”. Tal afirmação nasce da análise do caráter desse herói, na medida em que, ao não encontrar identificação possível com o mundo, volta-se muito para si, até mesmo em busca de respostas. É o que se pode ver na introspecção de Soares no fragmento abaixo, em que a observação da paisagem externa aparece apenas como gatilho para a autorreflexão:

Nuvens... Hoje tenho consciência do céu, pois há dias em que o não olho mas sinto, vivendo na cidade e não na natureza que a inclui. Nuvens... São elas hoje a principal realidade, e preocupam-me como se o velar do céu fôsse um dos grandes perigos do meu destino.

[...]

Nuvens... Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queira. Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou, entre o que sonho e o que a vida fez de mim, a média abstracta e carnal entre coisas que não são nada, sendo eu nada também. Nuvens... Que desassocégo se sinto, que desconforto se penso, que inutilidade se quero! (PESSOA, 2013, p. 399).

A solidão do narrador fica clara na posição autorreflexiva e, portanto, silente, mas também no modo como se encontra excêntrico à cidade que o rodeia, apartado de seu movimento, de seu ritmo, apenas olhando as nuvens e pensando. São as nuvens sua principal

realidade, por tudo o que elas o levam a considerar, e isso já manifesta a “contaminação” do texto pelo poético, na medida em que se aproxima de uma imagem, fugindo ao prosaico de uma sequência de ações. Desse modo, o *Livro* é prosa haja vista ser voz de um narrador inserido no contexto de automatismo e racionalização da modernidade, narrando episódios de suas vivências cotidianas inseridos em tempo e espaço determinados. Mas é também poesia na medida em que é voz de um indivíduo (mal) inserido em tal contexto, colocando-o em questionamento todo o tempo e desviando-o das narrações em reflexões. Esse desencaixe pode ser visto principalmente quando, mesmo rodeado de pessoas e inserido nos ambientes e procedimentos cotidianos, como no local de trabalho, Soares na verdade não se encontra ali em espírito. E ainda que não esteja desenvolvendo objetivamente reflexões e indagações sobre essa realidade, o fato em si de se ausentar, para a imaginação ou para o sonho, em meio ao expediente, já é colocá-la em questão, desafiar seu funcionamento:

“De que diabo está você a rir?”, perguntou-me sem mal a voz do Moreira de entre para lá das duas prateleiras do meu alçado.

“Era uma troca de nomes que eu ia fazendo...”, e acalmei [os] pulmões ao fallar.

“Ah”, disse o Moreira rapidamente, e a paz poeirosa desceu de novo sobre o escriptorio e sobre mim.

Nem o Bourget, coitado, que custa a ler como uma escada sem elevador... Volto-me para trás do parapeito para ver bem de novo o meu Boulevard de Saint Germain, e justamente nesta altura o socio do roceiro está a dar cuspo para a rua. O senhor Visconde de Chateaubriand aqui a fazer contas! O senhor professor Amiel aqui num banco alto real! O senhor conde Alfred de Vigny a debitar o Grandella! Senancour nos Douradores! E entre pensar tudo isto e estar fumando, e não ligar bem uma coisa e outra, o riso mental encontra o fumo, e, embrulhando-se na garganta, expande-se num ataque de riso audível (PESSOA, 2013, p. 345-346).

Importante destacar também a ironia trazida, às vezes, pelo poético. No excerto acima, Soares reduz a realidade do escritório, seu trabalho e onde permanece durante quase todo o dia, a uma caricatura triste. A rua lá fora que, claro, não é o Boulevard Saint German, tem destacada a mediocridade que representa aos olhos de Soares, assim como seus colegas, transformados em Chateaubriand, Amiel e Vigny, têm desnudadas suas experiências na

verdade sem viço ou profundidade, suas existências como meras sombras burocráticas. A realidade permanece, mas travestida, poeticamente, em burla, e, aliado à ironia, o poético parece ter potencializada sua capacidade de corresponder à “imagem dessa terra, dessa história que vivemos: dispersa, devastada de vazio, lacunar” (ESTEBAN, 1991, p. 164).

É paralela a esse comportamento de certo modo desafiador da ordem burocratizada que a linguagem poética também invade o registro prosaico e desafia a automatização, representada, no âmbito textual, pela maior objetividade, clareza e organização geralmente associada à prosa. O fragmento acima revela, a partir de uma situação cotidiana, a solidão do herói. Isso porque, fisicamente no escritório, acompanhado por seus colegas de trabalho, Soares encontra-se, na verdade, completamente imerso em seus devaneios, que lhe despertam mais interesse e diversão do que qualquer contato interpessoal. O curtíssimo diálogo, transcrito a partir da objetividade do dia a dia, já o incomoda, pois lhe rouba a paz ao tirá-lo de seus pensamentos. O sossego retorna com o fim da conversa, quando “a paz poeirosa desceu de novo sobre o escriptorio e sobre mim” (PESSOA, 2013, p. 346).

O herói romanesco é a representação do indivíduo cujo caráter problemático fez dele inevitavelmente solitário, pois a interposição do pensamento entre todas as suas relações acaba por impossibilitar, assim como faz com seu vínculo com o mundo, uma aproximação espontânea. No *Livro*, isso pode ser visto na medida em que Soares não acredita que pode ser pelos outros compreendido, do mesmo modo que não julga conhecer e compreender ninguém:

Ninguém compreende outro. Somos, como disse o poeta, ilhas no mar da vida; corre entre nós o mar que nos define e separa. Por mais que uma alma se exforce por saber o que é outra alma, não saberá senão o que lhe diga uma palavra – uma sombra disforme no chão do seu entendimento (PESSOA, 2013, p. 470).

No fragmento acima, o ajudante de guarda-livros demonstra consciência da solidão de todos os homens, que sempre conhecerão uns aos outros apenas por meio das palavras, as quais, afinal, já não são o sentimento. A solidão, dessa maneira, não está relacionada à falta de

convivência com outras pessoas, mas à falta de compreensão. E ela pode ser vista em todos os fragmentos do *Livro*, por meio justamente do lirismo de um herói que se mantém autocentrado por não encontrar possibilidade de identificação fora de si. Lirismo e poeticidade, dessa forma, estão diretamente relacionados a essa posição analítica e às revelações que ela possibilita sobre o eu, ocasionando, na forma do gênero, a troca de foco observada nas narrativas líricas. Sobre isso, Rosa Maria Goulart, em sua obra *Romance Lírico*, afirma:

Geralmente a subjetividade e a mundividência do narrador [...] dominam o mundo narrado, que assim aparece intimamente ligado à instância da narração. Deste modo, na relação *sujeito/objeto* evidencia-se sempre uma supremacia do sujeito, mesmo que no mundo diegético esteja subjacente um esforçado labor do *eu* para vir à tona. Assim, o mundo narrado é o mundo do *eu* mesmo se os outros lá estão (1946, p. 32).

O romance lírico, desse modo, infla a esfera do sujeito, construindo todo um “mundo do *eu*”, sem, todavia, deixar de ser romance. Isso porque o romance moderno é conflito, o qual chega a seu ápice na prosa poética. A luta da poeticidade contra o prosaísmo é parte do embate vivenciado pelo indivíduo problemático, que tem como realidade externa a racionalização, o automatismo e a reificação, ao passo em que sua vida do espírito cultiva o autoconhecimento, o sonho, o devaneio e todo um universo considerado improdutivo e inútil pela sociedade modernizada.

Viagem na cabeça

Do meu quarto andar sobre o infinito, no plausível íntimo da tarde que acontece, á janella para o começo das estrellas, meus sonhos vão, por accordo de rhythm com a distancia exposta, para as viagens aos paizes incognitos, ou suppostos, ou sòmente impossiveis (PESSOA, 2013, p. 247).

É possível observar, no fragmento acima, solidão, lirismo e poeticidade. Bernardo Soares é o herói solitário de seu quarto andar, dos seus sonhos. As indicações de espaço e tempo logo no início mostram que ele de fato não está completamente apartado das instâncias da narração, mas elas já misturam elementos objetivos e prosaicos – como “quarto andar” e

“tarde” – a outros abstratos e poéticos – “infinito”, íntimo” –, e o breve fragmento desenvolve-se em direção aos sonhos, às estrelas, ao ritmo, ao eu. Do mesmo modo, o título também retira Soares da lógica do real exterior, sugerindo que sua viagem é imaginária. Sobre essa mudança de foco que permite o viajar puramente mental, Ralph Freedman, em sua obra *The lyrical novel*, afirma:

Em narrativas convencionais, o mundo exterior é o principal. Ele está localizado além do escritor e do leitor, interpondo-se entre eles e o tema. No modo lírico, tal mundo é concebido, não como um universo no qual homens representam suas ações, mas como a visão do poeta moldada como um projeto. O mundo é reduzido a um ponto de vista lírico, o equivalente ao “eu” do poeta: o eu lírico. Na encenação do romance, esse ponto de vista é a máscara do poeta, assim como a fonte de sua consciência, que aparece como uma ou mais personagens disfarçadas ou na função mais direta do diarístico, do confessional, do narrador em primeira pessoa (FREEDMAN, 1971, p. 8 – tradução nossa).⁶

A solidão propicia ao herói experiências líricas, de retorno ao eu, e, assim como esse comportamento rompe com o imperativo da ação da vida cotidiana, a linguagem poética que o representa rompe com o caráter prosaico do gênero romanesco. Inúmeros fragmentos, em suma, constroem-se como viagens, passeios, porém líricos:

Escrevo, triste, no meu quarto quieto, sózinho como sempre tenho sido, sózinho como sempre serei. E penso se na minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não incarna a substância de milhares de vozes, a fome de dizerem-se de milhares de vidas, a paciência de milhões de almas, submissas como a minha ao destino quotidiano, ao sonho inútil, á esperança sem vestígios. Nestes momentos meu coração pulsa mais alto por minha consciência dele. Vivo mais porque vivo maior. Sinto na minha pessoa uma força religiosa, uma espécie de oração, uma semelhança de clamor. Mas a reação contra mim desce-me da inteligência... Vejo-me no quarto andar alto da Rua dos Douradores; sinto-me com somno; olho, sobre o papel meio escripto, a minha mãe sem beleza e o cigarro barato que a esquerda estende sobre o mata-borrão gasto. Aqui, eu, neste quarto andar, a interpelar a vida! a dizer o que as almas sentem! A fazer prosa como os genios e os celebres! Aqui, eu, assim!... (PESSOA, 2013, p. 253).

⁶ In conventional narratives, the outer world is the thing. It is placed beyond both writer and reader, interposing between them and the theme. In the lyrical mode, such a world is conceived, not as a universe in which men display their actions, but as a poet's vision fashioned as a design. The world is reduced to a lyrical point of view, the equivalent of the poet's "I": the lyrical self. In the masqued of the novel, this point of view is the poet's mask as well as the source of his consciousness, whether it appears as one or more disguised personae or in the more direct function of the diarist, the confessor, of first-person narrator (FREEDMAN, 1971, p. 8).

No trecho acima, Soares expõe claramente todos esses aspectos: o lirismo, a solidão, a cisão com relação ao mundo, a necessidade do dizer, a poeticidade... A linguagem do herói romanesco é lírica e monológica porque é também por meio dela que ele vivencia sua solidão. A crítica literária Ricardina Guerreiro, em seu livro *De luto por existir*, no qual aborda a melancolia de Bernardo Soares, afirma: “A escrita poética, aproximando-se desse velamento fundamental, seria a escrita por excelência, como se, tornada plastificação do pensar, no momento em que este toca o ser, paradoxalmente, a escrita deixasse de sê-lo” (GUERREIRO, 2004, p. 124). O embate entre poeticidade e prosaísmo, desse modo, encontra-se ao longo de todo o *Livro*, pois Soares, mais do que apenas herói, é herói escritor de sua própria obra, em constante reflexão sobre a escrita e a literatura:

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal na sua realidade directa; os campos, as cidades, as idéas, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as sensações salvo se as tornamos literárias (PESSOA, 2013, p. 329).

A realidade, para Soares, só é possível a partir do pensamento, tudo o que afete apenas o nível das sensações e não alcance a razão terá a aparência do ficcional. É no seu espírito e por meio da linguagem que ele pode encontrar algum significado para a realidade e, portanto, a literatura e a poeticidade recebem esse papel, de espaço e instrumento de busca. A experiência poética ganha, portanto, no *Livro*, ainda mais destaque, pois Soares é um escritor só, mas é também, entre todas as possibilidades de aventuras de um herói em meio à realidade prática, só um escritor. O lirismo e a poeticidade, então, desenvolvem-se por se tratar de um indivíduo inadequado ao mundo, solitário e introspectivo, e ganham complexidade na medida em que se trata de um personagem declaradamente escritor, o qual acaba por debruçar-se mais detidamente sobre linguagem e forma, fazendo da criação estética um dos assuntos de sua obra.

4. O HERÓI ESCRITOR

Mais do que um narrador em primeira pessoa, Soares é um narrador que se declara escritor dos fragmentos que estamos a ler. Apartado da realidade cotidiana, o ato de escrever revela-se sua grande atividade, causando-lhe dor e também satisfação. Ajudante de guarda-livros na vida prática, é apenas como escritor que Soares consegue ser, sentir-se protagonista, de sua vida, de suas ideias, livre da automatização e da subalternidade de sua ocupação profissional. Essa necessidade de narrar mostra-se também indício de seu caráter problemático, tornando-se importante a análise da posição de escritor para sua compreensão como indivíduo problemático e até como herói, cuja grande aventura no mundo exterior acaba por ser a própria escrita.

O *Livro*, desse modo, ganha materialidade nos fragmentos, assim como as reflexões sobre sua composição. Por meio destas, é possível conhecer melhor esse herói, na medida em que as dificuldades e as compensações pelas quais passa em seu processo revelam a importância do ato de escrever e da literatura para ele, além de possibilitarem maior clareza com relação a aspectos de seus textos como a poeticidade e a dispersão.

4.1 A aventura única de escrever

As relações de Bernardo Soares com o mundo e consigo mesmo são mediadas pela linguagem e é por meio dela que ele desenvolve o alto grau de racionalização e todas as reflexões presentes em seu *Livro*. A linguagem, portanto, ao mesmo tempo em que é meio pelo qual ele descobre e compreende o grande sentimento da obra, seu desassossego, é também o elemento que mais perto chega de traduzi-lo, estando-lhe diretamente associada, assim como também à inadequação em meio ao mundo, à cisão consigo mesmo e à consciência que cultiva de tudo isso. A relação que mantém com a realidade externa não se caracteriza pela espontaneidade, pois tudo a que assiste é apreendido pela razão, levando-o a cultivar toda uma

vida dentro de si, que se inicia com as sensações e desenvolve-se em reflexão. Sua vida prática acaba seguindo movida pelo automatismo de um cotidiano do qual alma e espírito mantêm-se distanciados. Bernardo Soares pode, portanto, ser analisado a partir do perfil de herói romanesco traçado por Georg Lukács: um indivíduo problemático em uma relação conflituosa e artificial com o mundo moderno, do qual há inúmeros exemplos, como mostramos no primeiro capítulo, nos romances do XIX e do XX, como *Des Esseintes*, de *Às avessas*, de Huysmans ou Mersault, de *O estrangeiro*, de Camus. O ajudante de guarda-livros, todavia, distingue-se desses heróis em um importante aspecto: narrar a si próprio a partir da constantemente reafirmada posição de escritor. Assim como a linguagem, o enredo de seu *Livro* também se relaciona ao seu caráter problemático. Isso porque, apartado do mundo prático e detentor do poder de seleção de suas narrativas, acaba por registrar muito mais as narrativas do espírito em detrimento de acontecimentos, produzindo um nível radical de fragmentação formal, haja vista que sua única grande aventura no mundo exterior seja, de fato, a escrita.

Nesse sentido, a composição do *Livro* torna-se parte da ficção por ele proposta. O personagem protagonista Bernardo Soares é, acima de tudo, o escritor da obra que se apresenta e tem o processo criador como grande atividade de sua vida. A consequência disso é um livro de impressões e reflexões, sendo uma única ação frequentemente sugerida: o próprio escrever. No entanto, ainda que com pouca regularidade, o estilo de vida de Soares, suas obrigações cotidianas e sua rotina na realidade prática não deixam de ser representados:

Tenho deante de mim as duas paginas grandes do livro pesado; ergo da sua inclinação na carteira velha, com os olhos cansados, uma alma mais cansada do que os olhos. Para além do nada que isto representa, o armazem, até à Rua dos Douradores, infileira as prateleiras regulares, os empregados regulares, a ordem humana e o socego do vulgar. Na vidraça ha o ruido do diverso, e o ruido diverso é vulgar, como o socego que está ao pé das prateleiras. Baixo olhos novos sobre as duas paginas brancas, em que os meus numeros cuidadosos puzeram resultados da sociedade. E, com um sorriso que guardo para meu, lembro que a vida, que tem estas paginas com nomes de fazendas e dinheiro, com os seus brancos, e os seus traços á regua e de lettra, incluye

tambem os grandes navegadores, os grandes santos, os poetas de todas as eras, todos elles sem escripta, a vasta prole expulsa dos que fazem a valia do mundo. No proprio registo de um tecido que não sei o que seja se me abrem as portas do Indo e de Samarcanda, e a poesia da Persia, que não é de um logar nem de outro, faz das suas quadras, desrimadas no terceiro verso, um apoio longinquo para o meu desasocego. Mas não me engano, escrevo, sommo, e a escripta segue, feita normalmente por um empregado d'este escriptorio (PESSOA, 2013, p. 250-251).

No excerto, Soares encontra-se de frente para o pesado livro de contabilidade do escritório onde trabalha na Rua dos Douradores. Não é, entretanto, essa escrita a grande aventura de sua vida. Os livros com os quais trabalha aparecem como um enorme contraste. Neles, Soares não é herói, não tem protagonismo, não é nem mesmo o guarda-livros, mas o ajudante de guarda-livros, cargo que revela sua subalternidade na vida prática. Nas páginas do livro do escritório, ele coloca números, seguindo uma ordem lógica e necessária aos olhos da sociedade modernizada, a qual “infileira as prateleiras regulares, os empregados regulares, a ordem humana e o socego do vulgar”. Ele, contudo, não consegue se prender a esses algarismos, mobilizando com um sorriso tudo que o mundo também possui para além desse vazio. O fragmento mostra com nitidez as duas vidas de Soares, a interior, a qual o leva à poesia e ajuda-o a digerir seu desassossego, e a exterior, que segue maquinal e distanciada de seu eu interior.

Em seu *Livro*, em contrapartida, não resta espaço para o “socego do vulgar”, e Soares – no que ele próprio entende por sua vida interior, alma e espírito – protagoniza. Neste, como se vê no fragmento acima, também se encontram o escritório, o pesado livro de números, o rotineiro e o vulgar, mas apenas para expressão do desconforto que lhe causam. Como explica Lukács sobre os heróis romanescos, o “dever-ser” mata-lhes a vida – “a palavra ‘dever’ é para mim desagradavel como um intruso” (PESSOA, 2013, p. 440) –, e é o que o excerto mostra sobre ele na medida em que fica claro como não há identificação entre seu “eu” e o trabalho que exerce, havendo lugar apenas para a máscara de “empregado deste escriptorio” em tais

funções. A literatura, nesse contexto, aparece como uma atividade na vida exterior com a qual ele finalmente se identifica, funcionando como um tipo de alívio, pois, ainda que não seja capaz de promover a transposição dessa realidade, desloca-o por alguns momentos para uma ocupação em que ele enxerga significado, e cuja realização não lhe exige o uso de máscaras:

Na minha alma ignobil e profunda registo, dia a dia, as impressões que formam a substancia externa da minha consciencia de mim. Ponho-as em palavras vadias, que me desertam desde que as escrevo, e erram, independentes de mim, por encostas e relvados de imagens, por aleas de conceitos, por azinhagas de confusões. Isto de nada me serve, pois nada me serve de nada. Mas desapoquento-me escrevendo, como quem respira melhor sem que a doença haja passado (PESSOA, 2013, p. 364).

Soares nunca encontrará alívio para sua doença, pois ela se encontra no estar vivo no mundo burguês e (mal) inserido em seu funcionamento, e em saber disso. Essa vida, a prática, cotidiana e material, é-lhe doença, é-lhe morte, por fim, porque representa sono e alienação do espírito. Neste, em seu interior, sim, há mobilidade, movimentação da consciência, a qual encontra vazão na escrita de seu *Livro*. “Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida” (2013, p. 489), diz Soares. Ignorar a vida prática, deve-se dizer, para a escrita erguer-se como outra possibilidade de vida, na qual ele de fato realiza, em imaginação, o que não parece conseguir, nem desejar executar, na realidade. Em determinado episódio de seu *Livro*, ao ler no jornal sobre a vida de um célebre milionário, ele reflete:

Não consegui nunca ter inveja d’esta especie de gente. Achei sempre que a virtude estava em obter o que se não alcança, em viver onde se não está, em ser mais vivo depois de morto que quando se está vivo, em conseguir, enfim, qualquer cousa de difficil, de absurdo, em vencer, como obstaculos, a propria realidade do mundo.

[...]

O millionario americano não póde crer que a posteridade aprecie seus poemas, visto que não escreveu nenhuns; o caixeiro de praça não póde suppor que o futuro se deleite nos seus quadros, visto que nenhuns pintou.

Eu, porém, que na vida transitoria não sou nada, posso gosar a visão do futuro a ler esta pagina, pois effectivamente a escrevo; posso orgulhar-me, como de um filho, da fama que terei, porque ao menos, tenho com que a ter. E quando penso isto, erguendo-me da mesa, é com uma intima magestade que a minha estatura invisivel se ergue acima de Detroit, Michigan, e de toda a praça de Lisboa (PESSOA, 2013, p. 373).

A riqueza e a celebridade são, para Soares, privação. Na medida em que se tratam de coisas mundanas, elas lhe parecem apenas perda de foco do que realmente interessa: o que vence a própria realidade. Haja vista ele não encontrar significado na vida exterior, o valor está, para ele, no “que se não alcança, em viver onde se não está”. Nesse sentido, Ricardina Guerreiro, em *De luto por existir*, explica: “Da mesma forma que a vida parece não ter outro objetivo senão o da escrita, a escrita literária não parece ter outro objetivo senão ser vida” (2004, p. 121). É da escrita que ele se orgulha, pois é por meio dela que ele conhece o sentimento de vaidade dos milionários sobre os quais lê no jornal. O próprio ato de ler o jornal, todavia, dentre muitos outros exemplos apresentados ao longo do *Livro*, revela que a vida prática e exterior encontra-se no *Livro* como algo de que, ao mesmo tempo, Soares não consegue nem se aproximar nem se desprender. Ele tenta esquecê-la na literatura, mas a angústia de nela não encontrar significado torna-a matéria constante de sua vida do espírito e, conseqüentemente, de sua escrita, ainda que seja como desejo de transfiguração:

Ha dias que cada pessoa que encontro, e, ainda mais, as pessoas habituaes do meu convivio forçado e quotidiano, assumem aspectos de symbolos, e ou isolados ou ligando-se, formam uma escripta prophetica ou occulta, descriptiva em sombras da minha vida. O escriptorio torna-se-me uma pagina com palavras de gente; a rua é um livro; os encontros trocados com os usuaes, os desabituaes que encontro, são dizeres para que me falta o dictionario mas não de todo o entendimento. Fallam, exprimem, porém não é de si que fallam, nem a si que exprimem; são palavras, disse, e não mostram, deixam transparecer. Mas, na minha visão crepuscular, só vagamente distingo o que essas vidraças subitas, reveladas na superficie das coisas, admitem do interior que velam e revelam. Entendo sem conhecimento, como um cego a quem fallem de cores (PESSOA, 2013, p. 266).

O fragmento representa muito bem a relação de Soares com o mundo e o papel do poético e da literatura. Primeiramente, fica claro não ser possível se desprender da realidade cotidiana, haja vista que as pessoas, o escritório e as ruas possam assumir aspectos de símbolos, palavras e livros, mas continuam sendo ponto de partida, não os perde de vista. Em segundo lugar, há a tentativa esperançosa de que se possa transpor a realidade por meio da linguagem, da experiência poética, do literário. E enfim, há a percepção da impossibilidade

dessa transposição e de encarar a escrita como resolução dessa cisão, pois, ao final do fragmento, ainda assim não existe comunicabilidade. Trata-se, entretanto, como já visto, de um importante processo na busca vivenciada pelo herói, conforme analisado por Guerreiro: “Na sua tarefa de encontrar a vida, [...] o melancólico precisa de esquecer o cotidiano, simular a vida, para apreender outra vivência nesta” (2004, p. 122).

A vida exterior, assim, aparece, não no modo como o leva a agir, mas na medida em que o faz reagir, reflexivamente, ou seja, no que de fato constitui seu ser. Sua relação consigo mesmo e com o mundo nos contextos práticos é predominantemente contemplativa, e ele tem consciência disso e faz desse saber matéria de seus escritos: “Espectador irônico de mim mesmo, nunca, porém, desanimei de assistir à vida” (PESSOA, 2013, p.387). Assistir, não viver. Distinção nada sutil de verbos que representa sua relação com a vida e explica muito sobre sua obra e a dimensão que ela ganha:

Uns dizem que sem esperança a vida é impossível, outros que com esperança é vazia. Para mim, que hoje não espero nem desespero, ella é um simples quadro externo, que me inclue a mim, e a que assisto como um espectáculo sem enredo, feito só para divertir os olhos – bailado sem nexos, mexer de folhas ao vento, nuvens em que a luz do sol muda de cores, arruamentos antigos, ao acaso, em pontos desconformes da cidade (PESSOA, 2013, p. 387).

A sequência de metáforas mostra essa excentricidade e revela o entendimento da vida por parte de Soares, o qual possui impacto direto na composição de sua obra. Isso porque, no que se refere à representação da vida, é também o *Livro* “bailado sem nexos, mexer de folhas ao vento”, desordem, ausência de enredo, vagar sem rumo. Seu distanciamento desse quadro que lhe é externo, sua falta de intimidade com esse espetáculo ao qual só assiste encontram-se no conteúdo da obra, como o trecho demonstra, mas também na forma, na medida em que, assim como a ideia que tem de vida, ela também é estilhaço. A desintegração formal representa o afastamento de Soares da organização cotidiana automatizada, ao mesmo tempo em que representa sua proximidade de seu interior, com o qual a escrita se funde: “Sou, em

grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em periodos e paragraphos, faço-me pontuações, e, na distribuição desencadeada das imagens, visto-me, como as creanças, de rei com papel de jornal [...]” (2013, p. 388), e continua:

Quantas vezes não sinto, como quem ouve fallar atravez de sons que cessam e recommçam, a amargura essencial d’esta vida extranha à vida humana – vida em que nada se passa salvo na consciencia d’ella! Quantas vezes, despertando de mim, não entrevejo, do exilio que sou, quanto fôra melhor ser o ninguem de todos, o feliz que tem ao menos amargura real, o contente que tem cansaço em vez de tedio, que soffre em vez de suppor que soffre, que se mata, sim, em vez de se morrer!

Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu. O que penso está logo em palavras, mixturado com imagens que o desfazem, aberto em rhythmos que são outra coisa qualquer. De tanto recompor-me, destrui-me. De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu (PESSOA, 2013, p. 388).

Tornado uma figura de livro, como seria a forma deste senão desintegração? Movimentando-se predominantemente em sua consciência, pouco há de ações para narrar, as realidades do cansaço e do sofrimento, por exemplo, são-lhe praticamente desconhecidas, havendo apenas a ideia que se pode fazer de tudo, tédio e suposições. A distinção feita por Soares entre “se matar” e “se morrer” é reveladora dessa passividade: não deixa de ser morte, mas, no segundo caso, nem mesmo isso é escolha, mas resultado da própria apatia. A forma narrativa de um eu tão desligado das noções de organização da vida prática só poderia também se distanciar dela. Isso porque, como escrita do sentir e do pensar, a narração sofre com a natureza fragmentária tanto das reflexões como de sua expressão poética, de sua realização material, como linguagem, dada a forma do livro compor-se inteira de fragmentos, que formam um mosaico de ideias, imagens, mas também de aspectos da vida e do mundo. Assim, a fragmentação desvela, como consequência inevitável, a fratura do próprio narrador e, com isso, constrói, já na apresentação estrutural, a imagem de sua realidade, materializando-a e dando mais plasticidade à composição. A escrita é, desse modo, ambiguidade. Assim como parece ser causa da inação, é também a única forma de agir; é meio pelo qual se perde de si, mas é também espaço de reconstrução; é morte da vida prática, e também a vida possível. Tudo se

passa na consciência, tudo se verte em palavras. Herói escritor, portanto, pois sua grande aventura no mundo é escrever, e é por meio da linguagem, na composição de seu *Livro*, que ele se perde e se cria.

Essa relação íntima e pessoal com a obra acaba por lhe atribuir aspectos diarísticos e autobiográficos, aproximações bastante comentadas pela crítica. Jacinto Prado Coelho, por exemplo, em seu texto “Fernando Pessoa sempre existiu”, prefácio à edição de 1982 do *Livro*, pela editora Ática, refere-se à obra como diário e a Soares como “autor dum diário íntimo” (1982, p. 14), tecendo as aproximações entre ele e Amiel, cujo diário é, em alguns fragmentos, assunto do *Livro*. O crítico não deixa, todavia, de ressaltar que, no caso do ajudante de guarda-livros, trata-se de um diário “feito de elementos heterogêneos”, dentre os quais, apesar de não expostos em seu texto, o principal parece ser o caráter mais íntimo do que diarístico da obra, haja vista esta se afastar do gênero no que se refere à sua aparente indiferença à marcação temporal e à inexistência de qualquer indício cronológico.

No que se refere ao caráter autobiográfico do *Livro*, trata-se de aspecto inegável e determinado na própria obra, denominada por Bernardo Soares uma “autobiografia sem fatos”. Como gênero, no entanto, está geralmente relacionada a uma figura empírica, ao indivíduo que a assina. No caso do *Livro do desassossego* – apesar de, conforme já dito por Fernando Pessoa, Bernardo Soares “não sendo a personalidade minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela” (PESSOA *Apud* ZENITH, 2011, p. 13), trata-se de criação, de ficcionalização.

Apesar das aproximações, não há como compreender o *Livro* exclusivamente a partir de um desses dois gêneros. No caso da semelhança com o formato do diário, a ausência de registro de datas ou de qualquer ordenação cronológica faz parte da constituição desse herói cuja vida é “bailado sem nexos” e, portanto, extrapola as possibilidades do gênero. O caráter autobiográfico também é inegável e é pontuado na própria denominação da obra como uma “autobiografia sem fatos”. A ausência de fatos, entretanto, dificulta o entendimento do *Livro* exclusivamente a partir desse gênero, o qual, além disso, conta com elementos ficcionais inapropriados às

autobiografias e comuns, talvez, aos romances autobiográficos.

O traço biográfico não é capaz de abarcar todos os aspectos da obra, mas está inegavelmente nela e encontra-se, de acordo com Georg Lukács, ainda em sua *Teoria do Romance*, ligado à forma romanesca, podendo ser pensado em relação ao caráter problemático do indivíduo representado:

A forma exterior do romance é essencialmente biográfica. A oscilação entre um sistema conceitual ao qual a vida sempre escapa e um complexo vital que nunca é capaz de alcançar o repouso de sua perfeição utópico-imanente só pode objetivar-se na organicidade a que aspira a biografia. [...] Na forma biográfica, a aspiração sentimental inalcançável tanto pela unidade imediata da vida quanto pela arquitetônica que tudo integra do sistema é equilibrada e posta em repouso – é transformada em ser. Pois o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com um mundo de ideais que lhe é superior, mas este, por sua vez, só é realizado através da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência. Assim, na forma biográfica, o equilíbrio entre ambas as esferas da vida, irrealizadas e irrealizáveis em seu isolamento, faz surgir uma vida nova e autônoma, dotada – embora paradoxalmente – de sentido imanente e perfeita em si mesma: a vida do indivíduo problemático (2000, p. 77-79).

A vida do indivíduo problemático é a cindida pela consciência e necessariamente composta por essas suas esferas de que fala o teórico. Apesar de haver uma hierarquia entre elas, sendo o “mundo de ideais” superior ao herói e responsável pela natureza de sua relação com o mundo, este só é possível a partir de uma existência física e da experiência, as quais delineiam uma forma externa biográfica. Mesmo na “autobiografia sem fatos” de Soares, isso fica claro, pois há, inclusive, a enunciação do reconhecimento da vida corporificada na medida em que somente ela pode dar suporte ao cultivo da vida do espírito: “Tudo vem de fôra, e a mesma alma humana não é porventura mais que o raio de sol que brilha e isola do chão onde jaz o monte de estrume que é o corpo” (PESSOA, 2013, p. 301).

Esse monte de estrume, o corpo – tantas vezes desprezado por Soares haja vista sua natureza mundana, palpável e, portanto, limitada e vulgar – é aspecto fundamental da relação

entre eu e mundo. Por ele, passam todos os impactos que o mundo exterior tem sobre a alma e o espírito, assim como o inverso. Ele está, ainda, diretamente relacionado à escrita do *Livro*, tornando contraditória e impossível qualquer sugestão de prescindir do corpo. Ainda que haja o desejo de existir como coisa puramente mental, tanto o corpo quanto, consequentemente, as condições em que este vive são aspectos importantes no próprio cultivo da vida do espírito, pelo modo como se constituem conexão entre as realidades externa e interna. Soares mesmo, afinal, reconhece: “Devo ao ser guarda-livros grande parte do que posso sentir e pensar como a negação e a fuga do cargo” (PESSOA, 2013, p. 314).

Vida prática e vida do espírito, assim, encontram-se no *Livro*. Ainda que realmente quase sem fatos, ele não deixa de contar com a forma exterior biográfica, pois ações e acontecimentos estão pulverizados ao longo da obra e geram reações no narrador, tornando-se parte de suas considerações. Dessas ações, a mais recorrente é o próprio escrever e, como ponto de convergência entre essas duas vidas, o ser escritor é o cerne de tal biografia, pois configura o mais perto que se pode chegar de uma reaproximação entre alma e ação. Dessa noção, nasce em alguns momentos, no discurso de Soares, a concepção da escrita como possibilidade de cura para o cansaço da vida:

Acontece-me às vezes, e sempre que acontece e quase de repente, surgir-me no meio das sensações um cansaço tam terrível da vida que não ha sequer hypothese de acto com que dominal-o. Para o remediar o suicidio parece incerto, a morte, mesmo supposta a inconsciencia, ainda pouco. É um cansaço que ambiciona, não o deixar de existir — o que pode ser ou pode não ser possivel —, mas uma coisa muito mais horrorosa e profunda, o deixar de sequer ter existido, o que não há maneira de poder ser.

[...]

E curo-a com o escreve-la. Sim, não ha desolação, se é profunda deveras, desde que não seja puro sentimento, mas nela participe a intelligencia, para que não haja o remedio ironico de a dizer. Quando a literatura não tivesse outra utilidade, esta, embora para poucos, teria (PESSOA, 2013, p. 428).

O próprio narrador ressalta a ironia de aliviar o sentimento expressando-o, já que isso implica conviver com ele. E – ainda que se possa encontrar, nessa convivência, mitigação do sentir – a persistência da angústia à revelia da permanente escrita mostra que se trata de, no

máximo, alívio, mas não cura. Assim como a experiência poética, escrever não cura, mas ao menos coloca em contato alma e ação. Isso porque, mesmo distante do ideal de agir no mundo moderno, haja vista constituir-se como uma atividade solitária, que não coloca Soares em convivência humana, além de irrelevante do ponto de vista utilitarista, não deixa de ser a prática, a execução de algo, o que, considerando a natureza estática e contemplativa de Soares, é uma aventura, gerando medo e insegurança, principalmente com relação ao caráter inacabado de sua obra. Por outro lado, é justamente em decorrência de ser uma atividade solitária e que envolve valores distintos dos cultivados pela sociedade moderna que o escrever apresenta-se como ação possível a um espírito como o do ajudante de guarda-livros. O narrar, assim, também é sintoma de seu caráter problemático. Ele de fato aproxima vida prática e vida do espírito, mas, ao fazê-lo, também enfatiza o abismo que as separa. “Na falta de saber, escrevo” (2013, p. 316), diz Soares com milhares de questionamentos na cabeça, e o narrar aparece como indício de suas fraturas, ainda que incapaz de as neutralizar:

Escrevo com uma estranha magua, servo de suffocações intellectuaes, que me vem da perfeição da tarde. Este céu de azul precioso, desmaiando para tons de cor de rosa pallido sob uma brisa igual e branda, dá-me a consciência de mim uma vontade de eu gritar. Estou escrevendo, afinal, para fugir e refugir. Evito os ideaes. Esqueço as expressões exactas, e elas abrilham-se-me no acto physico de escrever, como se a mesma penna as produzisse. Do que pensei, do que só senti, sobrevive, obscura, uma vontade inutil de chorar (PESSOA, 2013, p. 326-327).

A dor de lidar com a consciência, com as “suffocações intellectuaes” e a vontade de fugir caracterizam o caráter problemático do herói moderno e estão presentes no ato de narrar. Narrar é colocar em palavras a coisa, ao mesmo tempo em que é buscar por sua compreensão e significado. O processo é doloroso e passa pela necessidade de externalizar as emoções, de gritar, de chorar. “Espetáculo de perdição e de fronteira, a palavra como única e terrível realidade só pode, portanto, expor o limite” (2005, p. 119), afirma Ricardina Guerreiro. Pensar não é viver, narrar não é viver, mas ambos ganham, para Soares, mais valor que a vida.

O narrar engoliu a vida, e o narrador, o homem. A predominância do escrever sobre o viver ocasionou, de busca pela unidade do eu, a completa perda de vista de suas origens, mas proporcionou a criação de uma nova identidade. “A vida prejudica a expressão da vida”: que vida expressar se não se deve viver? A imaginada, a das sensações, dos sonhos, das reflexões, a vida do espírito. Jacinto Prado Coelho, no texto supracitado, aborda o entrelaçamento entre vida e literatura em Bernardo Soares sob a seguinte ótica:

Transformar a vida em literatura foi, para este autor-enigma, converter a literatura em vida. Soares observou o momento crucial em que o autoaniquilamento se torna uma espécie de plenitude. Descobriu-se justamente no ato de ocultar-se, quando se propunha a utopia de despersonalização total, quando pretendia definir-se pelo nada (COELHO, 1982, p.23).

Ricardina Guerreiro – “A escrita literária é, assim, uma porta de saída para a sede de autoidentificação” (2004, p. 128) – e Paulo de Medeiros – “Sem o processo narrativo da escrita seria impossível ter-se sequer uma ideia do que seria a sua, talvez a nossa, identidade” (2015, p. 48) –, também ressaltam a relação entre a posição de escritor e a busca por conhecimento e construção de si. O fato de ser um herói escritor, desse modo, e de essa ser sua única atividade, finalidade de basicamente tudo em sua vida, é, assim como a linguagem poética que utiliza, fundamental para a construção de Bernardo Soares, para sua compreensão como um indivíduo problemático e, conseqüentemente, para o entendimento de que sua obra seria realmente lírica, poética e fragmentária, não deixando, entretanto, de ser romanesca, justamente porque podemos apreender a jornada de um indivíduo em busca de si mesmo, que se desenrola no palco do mundo, da realidade, a qual ele capta para transfigurar e sente, percebe e recria por meio de seu desejo incessante de encontrar uma resposta para quem é, o que pensa, o que vive e como se situa em face do mundo.

Herói escritor, indivíduo problemático, o qual tem o mundo como uma aberração e sente-se uma aberração aos olhos do mundo, Soares faz da literatura espaço para os enredos

de seu espírito. Na distração do viver, encontra outra possibilidade de vida, assim como ao tentar distrair-se da função de ajudante de guarda-livros, encontra-se como escritor. É essa a razão de as ponderações linguísticas e estéticas possuírem grande importância na obra: pois tudo isso tem morada na linguagem, não se trata mais simplesmente do lugar de reflexão, mas de construção.

4.2 Reflexões estéticas

Mesmo no caso de heróis pouco interiorizados, muito voltados à ação, como vários dos analisados anteriormente – Robinson Crusoé, Tom Jones, Moll Flanders, Rastignac, etc –, suas narrativas contam com, ainda que breves, momentos de reflexão sobre acontecimentos e sobre a vida que levam. No caso de Soares, como “mais vale escrever do que ousar viver” e sua relação com a vida é de contemplação estética, muitas de suas ponderações giram em torno dessa atividade que configura sua única aventura no mundo.

Meditei hoje, num intervallo de sentir, na fôrma de prosa de que uso. Em verdade, como escrevo? Tive, como muitos teem tido, a vontade pervertida de querer ter um systema e uma norma. É certo que escrevi antes da norma e do systema; nisso, porém, não sou differente dos outros.

Analysando-me á tarde, descobro que o meu systema de estylo assenta em dois principios, e immediatamente, e á boa maneira dos bons classicos, erijo esses dois principios em fundamentos geraes de todo estylo: dizer o que se sente exactamente como se sente — claramente, se é claro; obscuramente, se é obscuro; confusamente, se é confuso —; compreender que a gramática é um instrumento, e não uma lei.

Supponhamos que vejo deante de nós uma rapariga de modos masculinos. Um ente humano vulgar dirá d’ella, «Aquella rapariga parece um rapaz». Um outro ente humano vulgar, já mais proximo da consciencia de que fallar é dizer, dirá d’ella, «Aquella rapariga é um rapaz». Outro ainda, igualmente consciente dos deveres da expressão, mas mais animado do affecto pela concisão, que é a luxuria do pensamento, dirá d’ella, «Aquelle rapaz». Eu direi, «Aquella rapaz», violando a mais elementar das regras da grammatica, que manda que haja concordancia de genero, como de numero, entre a voz substantiva e a adjectiva. E terei dito bem; terei fallado em absoluto, fotograficamente, fóra da chateza, da norma, e da quotidianidade. Não terei fallado: terei dicto (PESSOA, 2013, p. 312).

O fragmento é direta e exclusivamente reflexão sobre escrita, estilo, “forma de prosa”.

Soares pensa sobre os limites impostos pela gramática e sobre a possibilidade de melhor

representar a partir da transgressão à norma. Ele entende que as coisas devem ser ditas, não faladas, e fica claro que, para ele, enquanto o falar pode ser mera enunciação, simples articulação de palavras, o dizer implica fidelidade ao seu objeto e busca por profundidade expressiva, e isso não estaria vinculado a normas gramaticais. Trata-se de impressões e opiniões do herói sobre o uso da língua, a mais frequente e importante atividade de sua vida, assim como sobre os efeitos que podem ter na comunicação. Sobre a dimensão que a reflexão linguística toma na obra, Leyla Perrone Moisés, em seu livro *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, afirma:

O “diário íntimo” de Bernardo Soares visa menos à expressão de seu desassossego do que à confecção de um livro. A obra se autodescreve, insistentemente, como um projeto artístico. As torturas psicológicas do ajudante de guarda-livros são constantemente substituídas e superadas por suas preocupações técnicas de escritor. Diferente do escritor confessional, que deseja narrar sua vida exterior e interior, Bernardo Soares quer encontrar modos de dizer que supram, por seu valor intrínseco, qualquer realidade prévia cuja verdade ou inverdade, felicidade ou infelicidade tornam-se irrelevantes. O objetivo primordial de Bernardo Soares não é registrar estados de alma, mas usá-los como pretextos de uma busca de linguagem (2001, p. 263).

A importância das reflexões estéticas e formais para a compreensão do *Livro do desassossego* e de Bernardo Soares como herói está indiscutivelmente colocada nos inúmeros fragmentos que as abordam. Entretanto, não parece se tratar de substituir ou superar as torturas psicológicas também representadas, construindo uma suposta hierarquia entre as questões discutidas por Soares na obra. Trata-se, sim, de um herói cuja relação com o mundo é completamente mediada pela linguagem, de um indivíduo que, como analisado no capítulo anterior, desenvolve o autoconhecimento por meio da experiência poética da escrita. Soares não precisa de “pretextos de uma busca de linguagem”, ser escritor é parte de sua composição como herói e essa busca é intrínseca à atividade a que dedica grande parte de sua vida prática. Escrever é sintoma externo de seus conflitos internos, mas é também, simultaneamente, a única possibilidade de encontro entre esses dois mundos, ponto de toque entre ação e reflexão.

O valor das ponderações estéticas, dessa forma, encontra-se diretamente relacionado aos movimentos internos do herói, haja vista que ele conheça muito de si mesmo por meio da linguagem, assim como invista na reflexão linguística para melhor representar os movimentos de sua alma. É por essa razão, inclusive, que o próprio Soares enuncia sua preferência pela prosa em relação ao verso, explicando:

Considero o verso como uma coisa intermédia, uma passagem da música para a prosa. Como a música, o verso é limitado por leis rítmicas, que, ainda que não sejam as leis rígidas do verso regular, existem todavia como resguardos, coacções, dispositivos automáticos de opressão e castigo. Na prosa falamos livres. Podemos incluir ritmos musicais, e contudo pensar. Podemos incluir ritmos poéticos, e contudo estar fóra dêlles. Um ritmo ocasional de verso não estorva a prosa; um ritmo ocasional de prosa faz tropeçar o verso.

Na prosa se engloba tôda a arte - em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém tôda a possibilidade de o dizer e pensar. Na prosa damos tudo, por transposição: a côr e a forma, que a pintura não pode dar senão directamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o rhythm, que a música não pode dar senão directamente, nêle mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a idea; a estrutura, que o architecto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez; a realidade, que o escultor tem que deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação; a poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual (PESSOA, 2013, p. 398).

De modo amplo, a grande motivação de Soares preferir a prosa ao verso é ele acreditar que aquela abrange mais possibilidades expressivas. Para ele, “um ritmo ocasional de prosa faz tropeçar o verso”, e não pode escapar do prosaico o herói que é ele mesmo escritor e que, portanto, não simplesmente terá suas sensações representadas, mas assumirá o papel de representá-las, assim como suas reflexões, a partir da razão e do pensamento, valorizando a “palavra livre”, que contém toda a possibilidade de dizer e pensar o mundo. Além disso, Soares é um herói que emerge de um contexto cotidiano no mundo burguês, sendo este inevitavelmente prosaico, assim como fundamental, haja vista ser fruto de sua relação com esse contexto grande parte do que apresenta em seus escritos. Soares é alma e espírito em

embate com o mundo exterior e em atividade de escrita, e acredita que somente a prosa pode abarcar tanto o poético quanto o prosaico de sua condição.

Justamente em decorrência de sua falta de objetividade, Soares admira essa característica dos clássicos, tantas vezes por ele mencionados. Identifica-se, de fato, com os românticos, pela subjetividade e dispersão, mas se realiza na leitura do que sabe que não conseguirá alcançar:

Por mais que pertença, por alma, á linhagem dos românticos, não encontro repouso senão na leitura dos clássicos. A sua mesma estreiteza, através da qual a clareza se exprime, me conforta não sei de quê. Colho nelles uma impressão alacre de vida larga, que contempla amplos espaços sem os percorrer. Os mesmos deuses pagãos repousam do mysterio.

A analyse sobrecuriosa das sensações — por vezes das sensações que supomos ter —, a identificação do coração com a paisagem, a revelação anatomica dos nervos todos, o uso do desejo como vontade e da aspiração como pensamento — todas estas coisas me são demasiado familiares para que em outrem me tragam novidade, ou me dêem socego. Sempre que as sinto, desejaria, exactamente porque as sinto, estar sentindo outra coisa. E, quando leio um classico, essa outra coisa é-me dada.

Confesso-o sem reboço nem vergonha... Não ha trecho de Chateaubriand ou canto de Lamartine — trechos que tantas vezes parecem ser a voz do que eu penso, cantos que tanta vez parecem ser-me ditos para conhecer — que me enleve e me erga como um trecho de prosa de Vieira ou uma ou outra ode d’aquelles nossos poucos classicos que seguiram deveras a Horacio.

Leio e estou liberto. Adquiro objectividade. Deixei de ser eu e disperso e o que leio, em vez de ser um traje meu que mal vejo e por vezes me pesa, é a grande clareza do mundo externo, toda ella notavel, o sol que vê todos, a lua que malha de sombras o chão quieto, os espaços largos que acabam em mar, a solidez negra das arvores que acenam verdes em cima, a paz solida dos tanques das quintas, os caminhos tapados pelas parreiras, nos declives breves das encostas (PESSOA, 2013, p.297-298).

A leitura dos clássicos proporciona-lhe alívio porque possibilita a sensação enganosa de completude a partir do contato com o que lhe falta, mas não só por isso. Sua própria dispersão causa-lhe sofrimento, e ainda que talvez não busque a objetividade, por conhecer a própria natureza, ele parece desejar sua simplicidade – “Leio e estou liberto. Adquiro objectividade. Deixei de ser eu e disperso e o que leio, em vez de ser um traje meu que mal vejo e por vezes me pesa, é a grande clareza do mundo externo”. Subjetividade e obscuridade são parte de seu caráter e, juntos ao que ele chama de “instincto de perfeição” determinam-lhe a tendência à

incompletude:

Pasmo sempre quando acabo qualquer coisa. Pasmo e desolo-me. O meu instinto de perfeição deveria inibir-me de acabar; deveria inibir-me até de dar começo. Mas distraio-me e faço. O que consigo é um produto, em mim, não de uma aplicação de vontade, mas de uma cedência d'ella. Começo porque não tenho força para pensar; acabo porque não tenho alma para suspender. Este livro é a minha cobardia (PESSOA, 2013, p.331).

Apesar de escrever ser a única ação que Soares realiza livre da automatização cotidiana, ele identifica até em sua obra as consequências de sua fraqueza para a vida na medida em que nem mesmo ela é um produto de suas vontades. O *Livro*, em seu formato, em sua dispersão, fragmentação e incompletude, expõe todas as fraturas de seu escritor. Sobre isso, Leyla Perrone-Moisés, em seu texto “Do mundo em falta à palavra plena”, afirma: “Dessa contradição entre o ideal de Bernardo Soares e sua prática, decorrem os autojulgamentos pejorativos de seu *Livro*: ‘restos’, ‘lixo’, ‘cacos’, ‘farrapos’, ‘bocados’, ‘sem cuidado limador’ (2001, p. 282). Soares, desse modo, satisfaz-se com a leitura dos clássicos, mas não perde de vista que é justamente por encontrar nelas aspectos que nunca poderá alcançar em seu próprios escritos. Mas essa consciência não apenas não o impede de continuar escrevendo como torna-se justificativa: “Esses textos se apresentam como o que foi possível fazer. O ideal seria uma obra completa; o que resulta é um ‘ao menos’. A imperfeição é então assumida como projeto, e Bernardo Soares torna-se subitamente moderno” (2001, p. 282). Um herói escritor de um *Livro* também subitamente moderno, ele continua a produzi-lo, mesmo que para nunca terminar. Não como totalidade, pois já nasceria em escombros.

5. A POLÊMICA FORMA FRAGMENTÁRIA

A linguagem poética e a presença de um herói que não age são aspectos do *Livro do desassossego* que problematizam seu entendimento como um romance, principalmente se pensarmos nos modelos iniciais do gênero, como os dos séculos XVIII e XIX. O século XX, no entanto, conta com outras obras que também apresentam tais características e não deixam de ser compreendidas como exemplares romanescos. Pelo contrário, as transformações sofridas pelo gênero fazem da poeticidade e da inação por parte do herói traços até comuns aos romances desse século. Nesse contexto – apesar de elementos um dia vistos como controversos por não se apresentarem originalmente como marcas do gênero –, não há, no *Livro*, maior radicalização em sua linguagem do que se vê, por exemplo, em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, assim como Bernardo Soares não se mostra mais relutante ao mundo da ação do que já se podia observar no isolamento de Des Esseintes, em *Às avessas*, de Huysmans. A grande polêmica com relação à determinação do *Livro* de Soares finalmente como um romance encontra-se, desse modo, relacionada principalmente à fragmentação de sua forma e à extrema desintegração de seu enredo.

Este capítulo pretende, portanto, em um primeiro momento, revelar que a obra mantém as categorias básicas da narrativa, apresentando um narrador comum a todos os fragmentos, Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros e escritor do *Livro do desassossego*; personagens também assíduos, como o patrão Vasques e o chefe Moreira; noções de espaço, o qual é, inclusive, de fundamental importância para a formação do herói; de tempo, pois há marcas de que se passa no século XX, ainda que não haja a ordenação cronológica; e de enredo, o qual se constrói a partir da narração episódica, ficando, de modo amplo, subterrâneo às aventuras do pensamento e da tendência ao poético, mas sempre presentes como elemento dinâmico da narrativa de fundo. Em segundo lugar, pretende-se analisar que a desintegração formal está diretamente relacionada ao caráter problemático do herói – e, no caso específico

do *Livro*, ao fato de este ser o escritor da obra –, na medida em que sua inadequação ao mundo real leva-o a criar uma vida do espírito, a qual será representada de forma muito mais incisiva do que sua vida prática.

5.1 O ajudante de guarda-livros na Lisboa do século XX

O *Livro do desassossego* aqui analisado, composto unicamente pelos textos atribuídos a Bernardo Soares, tem, como primeiro aspecto de aproximação entre seus fragmentos, esse mesmo narrador, o qual apresenta narrativas de sua vida, que se conectam também pela presença dos mesmos personagens – Vasques, Moreira etc –, do mesmo espaço – Lisboa, especialmente a Rua dos Douradores, onde se alternam sua casa e o escritório –, além de passarem-se no mesmo tempo histórico. Apesar de nunca organizada e publicada por Fernando Pessoa; da escassez de ações do herói no mundo e da ausência de uma linha de enredo que conecte tais ações a partir de uma relação de causalidade, aspectos como um mesmo semi-heterônimo, com trabalho, relações, visão de mundo, vivenciando situações em um mesmo espaço e tempo histórico acabam por ligar os fragmentos, possibilitando uma ideia de obra.

Com relação ao espaço em que se passam as narrativas de Bernardo Soares, a cidade de Lisboa é insistentemente referida e suas “ruas tristes” – não só a dos Douradores, mas também as citadas Rua do Arsenal, Rua da Alfândega, Rua da Almada, etc – assim como a Igreja de São Domingos ou o Mirante de São Pedro de Alcântara, dentre outros pontos representados, são parte da constituição de Soares como herói moderno e desassossegado. Não há como pensá-lo independentemente da cidade, pois é o nela viver que ocasiona inúmeros de seus pensamentos e registros, relacionando os fragmentos entre si. Refletindo, Soares diz: “e do alto da majestade de todos os sonhos, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa” (2013, p. 348), e percebe-se que a síntese da visão de seu eu exterior implica a

cidade. Ou, ainda, ao afirmar “esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas” (2013, p. 425), ele mostra a importância dos espaços em sua obra, os quais, mais do que muito bem demarcados, terão papel de destaque em sua constituição como herói:

Amo, pelas tardes demoradas de verão, o socego da cidade baixa, e sobretudo aquelle socego que o contraste accentua na parte que o dia mergulha em mais bulicio. A Rua do Arsenal, a Rua da Alfandega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfandega cessa, toda a linha separada dos caes quedos – tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. Vivo uma era anterior áquela em que vivo; goso de sentir-me coevo de Cesário Verde, e tenho em mim, não outros versos como os d’elle, mas a substância igual à dos versos que fôram d’elle. Por alli arrasto, até haver noite, uma sensação de vida parecida com a d’essas ruas. De dia ellas são cheias de um bulicio que não quer dizer nada; de noite são cheias de uma falta de bulicio que não quer dizer nada. Eu de dia sou nullo, e de noite sou eu. Não há differença entre mim e as ruas para o lado da Alfandega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha, ante o que é a essencia das cousas. Ha um destino igual, porque é abstracto, para os homens e para as cousas — uma designação egualmente indifferente na algebra do mysterio (2013, p. 231).

O excerto mostra a dubiedade da relação que mantém com a cidade na medida em que ela alterna momentos nos quais se caracteriza como espaço de convivência, o “bulício”, e momentos em que se mostra principalmente como paisagem, na “solidão do seu conjunto”. Os primeiros propiciam no herói a sensação de inaptidão, pois ressaltam seu deslocamento e a consciência dele. Os segundos, em contrapartida, aproximam-no do ambiente, com o qual ele se compara e identifica-se. Trata-se, enfim, de um herói que vive na cidade, demarca seus espaços em sua obra, até porque é também marcado por eles. Sobre tamanha influência do ambiente urbanizado nos indivíduos, Georg Simmel, em seu texto “As grandes cidades e a vida do espírito”, afirma:

O fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a *intensificação da vida nervosa*, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores. O homem é um ser que faz distinções, isto é, sua consciência é estimulada mediante a distinção da impressão atual frente a que lhe precede. As impressões persistentes, a insignificância de suas diferenças, a regularidade habitual de seu transcurso e de suas oposições exigem por assim dizer menos consciência do que a rápida concentração de imagens em mudança, o

intervalo ríspido no interior daquilo que se compreende com um olhar, o caráter inesperado das impressões que se impõem (2005, 577-578).

Simmel entende que a dinâmica das cidades estimula o desenvolvimento da consciência, afinal o indivíduo se vê na necessidade de apreender novos elementos e novas informações em curto espaço temporal. Isso gera o que o sociólogo chama de “caráter intelectualista” do habitante da grande cidade, o qual passa a reagir de forma menos espontânea, pois afinal mediada pela mente, e não simples expressão de sentimento. Essa mediação ocorre independentemente da natureza dessa reação, positiva ou negativa. No *Livro*, conforme esboçado pelo fragmento supracitado, Soares tende a, de modo geral, reagir positivamente ao ambiente urbano enquanto simples ambiente, observado de forma distanciada das existências humanas:

Depois que as ultimas chuvas desmontoaram para o sul, e só ficou o vento que as varreu, regressou aos montões da cidade a alegria do sol certo e apareceu muita roupa branca pendurada a saltar nas cordas esticadas por paus medios nas janellas altas dos prédios de todas as cores.

Tambem fiquei contente, porque existo. Sahi de casa para um grande fim, que era, afinal, chegar a horas ao escriptorio. Mas, neste dia, a propria compulsão da vida participava daquela outra boa compulsão que faz o sol vir nas horas de almanaque, conforme a latitude e a longitude dos logares da terra. Senti-me feliz por não poder sentir-me infeliz. Desci a rua descansadamente, cheio de certeza, porque, enfim, o escriptorio conhecido, a gente conhecida nelle, eram certezas. Não admira que me sentisse livre, sem saber de quê. Nos cestos apoiados à beira dos passeios da Rua da Prata as bananas de vender, sob o sol, eram de um amarello grande.

Contento-me, afinal, com muito pouco: o ter cessado a chuva, o haver um sol neste Sul feliz, bananas mais amarellas por terem nodoas negras, a gente que as vende porque falla, os passeios da Rua da Prata, o Tejo ao fundo, azul esverdeado a ouro, todo este recanto domestico do systema do Universo (PESSOA, 2013, p. 380-381).

O fragmento é todo ambiguidade: ao mesmo tempo em que se pode perceber a ironia no modo como ele fala do “grande fim” que é chegar ao escritório ou mesmo no nível de seus referenciais – “Senti-me feliz por não poder sentir-me infeliz” –, os comentários sobre a mudança do clima, sobre o cenário cotidiano e sobre as cores constroem uma atmosfera de tranquilidade real. Pode-se observar a relação de impacto mútuo entre o estado de espírito do narrador e o ambiente em que se encontra: este é capaz de modificar seu humor, do mesmo

modo que seu humor pode definir a visão que terá do espaço e como reagirá a ele em determinado momento. No excerto acima, o encerramento das chuvas e o aparecimento do sol criam uma atmosfera de claridade e alegria na cidade, e Soares desce a rua observando a “compulsão da vida” e valorizando certezas e cores. É possível perceber a “mudança rápida de impressões interiores” de que fala Simmel, relacionada, neste texto específico, à construção da noção de movimento de um narrador que desce tranquilamente uma rua deixando-se afetar por tudo que nela se passa. Tudo isso sob a mediação do pensamento, dessa vida nervosa intensificada pela própria experiência urbana. Representações desse tipo, entre indivíduo e espaço, já revelam a importância deste para a composição do herói. No caso de Soares, entretanto, ganham uma importância ainda maior:

Essa hora poderia eu bem solemnizar-a comprando bananas, pois me parece que nestas se projectou todo o sol do dia como um holophote sem origem. Mas tenho vergonha de rituaes, dos symbolos, de comprar coisas na rua. Podiam não me embrulhar bem as bananas, não m’as vender como devem ser vendidas por eu as não saber comprar como devem ser compradas. Podiam estranhar a minha voz ao perguntar o preço. Mais vale escrever do que ousar viver, ainda que viver não fosse mais que comprar bananas ao sol, enquanto o sol dura e ha bananas á venda...
Mais tarde, talvez... Sim, mais tarde... Um outro, talvez... Não sei... (PESSOA, 2013, p. 381-382).

A vida interior de Soares torna-se seu refúgio. O espaço afeta-o diretamente, mas, mesmo quando de maneira positiva, tudo se converte em imagens interiores, nas quais ele se resguarda, incapaz de interagir. A interação implica o contato humano e o agir na vida prática, que ele sempre parece evitar. Isso porque esta gera milhares de inseguranças e ele claramente não se sente apto, adequado, a realizar ainda que os gestos mais simples tranquilamente, pois reflete, pensa sobre tudo e prevê as possibilidades de fracassar. O resultado da reflexão excessiva é, como sempre, o desejo de ser outro e o adiamento da vida. Desse modo, as representações do espaço vão constituindo e configurando o caráter do narrador, que se apresenta como um tipo de flâneur:

Depois dos dias todos de chuva, de novo o céu traz o azul que escondera, aos grandes espaços do alto. Entre as ruas, onde as poças dormem como charcos do campo, e a alegria clara que esfria no alto, ha um contraste que torna apaziveis as ruas sujas e primavera o ceu de inverno bom. É domingo e não tenho que fazer. Nem sonhar me appetece, de tam bem que está o dia. Goso-o com uma sinceridade de sentidos a que a intelligencia se abandona. Passeio como um caixeiro sem mulher. Sinto-me velho, só para ter o prazer de me sentir rejuvenescer.

Na grande praça dominical ha um movimento solemne de outra especie de dia. Em S. Domingos ha a sahida da missa, e vae principiar outra. Vejo uns que sahem e uns que ainda não entram, entrevistos na espera de alguns que nem estão vendo quem sahe.

Todas estas coisas não teem importancia. São, como tudo no comum da vida, um somno dos mysterios e das ameias, e d'alli olho, como um arauto que já disse a que ia, a planicie da minha meditação [...] (PESSOA, 2013, p. 371-372).

Interessante notar que, novamente, o fragmento começa com a marcação do final das chuvas e do sair do sol. O tempo fechado aparece frequentemente no *Livro* como metáfora, até tradicional, das movimentações do espírito, da angústia e do desassossego. O tempo bom parece capaz, ao menos inicialmente, de distraí-lo um pouco de si mesmo e lançar-lo às ruas. Soares, entretanto, distingue-se do flâneur baudelairiano pois é despido de encantamento e entusiasmo. Mesmo quando afetado positivamente pela cidade, é logo invadido pela frustração de nunca chegar a tocar a exaltação da vida que lhe é apresentada. Na situação acima narrada, apesar de inicialmente gozar o dia “com uma sinceridade de sentidos a que a intelligencia se abandona”, essa condição não persiste por muito tempo. O espaço gera a memória de sua infância e a inteligência retorna na inevitável comparação entre o agora e a época em que “vivía por fóra e o fato era limpo e novo” (p. 372):

Sim, o que sou fóra insupportavel, se eu não pudesse lembrar-me do que fui. E esta multidão alheia que persiste ainda em sahir da missa, e o principio da multidão possivel que começa a chegar para estar para a outra – tudo isto são como barcos que passam por mim, rio lento, sob as janellas fechadas do meu lar erguido sobre a margem (PESSOA, 2013, P. 372).

A comparação com a infância destaca sua atual posição de mero espectador, e nem as ruas, construções, carros elétricos ou o transbordar de vida das multidões são capazes de superar a frustração da consciência do quão alheio, na verdade, tudo isso lhe soa, fazendo dele

esse flâneur frustrado tão distinto do baudelairiano, mas que se mantém nas ruas, ainda que atormentado pelo fato de tudo ser para ele “como barcos que passam por mim, rio lento, sob as janelas fechadas do meu lar erguido sobre a margem”. Tal atitude acaba por ocasionar um maior convívio consigo mesmo e consequente afastamento da realidade exterior, uma “reserva”:

A atitude espiritual dos habitantes da cidade grande uns com os outros poderia ser denominada, do ponto de vista formal, como reserva. [...] Decerto, se não me engano, o lado interior dessa reserva exterior não é apenas a indiferença, mas sim, de modo mais freqüente do que somos capazes de perceber, uma leve aversão, uma estranheza e repulsa mútuas que, no momento de um contato próximo, causado por um motivo qualquer, poderia imediatamente rebentar em ódio e luta (SIMMEL, 2005, p. 582).

O crescimento das cidades, portanto – e a intensificação dos valores racionalistas e utilitaristas ligados à industrialização e condensados no ambiente urbano –, teria relação com a ampliação de uma vida interior que rompe a espontaneidade entre homem e mundo. Nesse sentido, no âmbito da literatura, do gênero romanesco e de seus heróis, é possível relacionar a aceleração do processo de urbanização ao aumento da representação de indivíduos problemáticos, tornando-se, assim, fundamental a marcação de espaço, não apenas como um ponto estruturante da narrativa, mas na medida em que a relação entre herói e realidade externa passa a configurar uma das tônicas do romance moderno, sendo o espaço um importante fator de impacto sobre os personagens. No *Livro*, o destaque obtido pela vida do espírito de Soares em decorrência de sua relação com o exterior ser marcada pela cisão revela a importância de determinar os espaços, haja vista a grande influência que possuem no desenvolvimento de seu caráter problemático. Sobre a aversão comentada por Simmel, é possível observá-la nas reflexões de Bernardo Soares principalmente no desprezo que demonstra pela alienação dos homens em suas rotinas automatizadas:

Tenho a nausea physica da humanidade vulgar, que é, aliás, a unica que ha. E capricho, às vezes, em aprofundar essa nausea, como se pode provocar um vomito para alliviar a vontade de vomitar.

Um dos meus passeios predilectos, nas manhãs em que temo a banalidade do dia que vae seguir como quem teme a cadeia, é o de seguir lentamente pelas ruas fóra, antes da abertura das lojas e dos armazens, e ouvir os farrapos de phrases que os grupos de raparigas, de rapazes, e de uns com outras, deixam cahir, como esmolos da ironia, na saccola invisivel da minha meditação aberta. E é sempre a mesma successão das mesmas phrases... (PESSOA, 2013, p. 303)

Soares começa a narrar, no trecho acima, uma das manhãs em que vaga pelas ruas apenas observando os passantes e faz questão de deixar claro que a reação causada por esse contato é a náusea. Para além da indiferença, há em suas reflexões nojo da banalidade que os caracteriza:

Outros, que passam sós ou juntos, não fallam, ou fallam e eu não oiço, mas as vozes todas são me claras por uma transparencia intuitiva e rota. Não ousou dizer — não ousou dizel-o a mim mesmo em escripta, ainda que logo o cortasse — o que tenho visto nos olhares casuaes, na sua direcção involuntaria e baixa, nos seus atravessamentos sujos. Não ousou porque, quando se provoca o vomito, é preciso provocar só um.

[...]

A intriga a maledicencia, a prosapia fallada do que se não ousou fazer, o contentamento de cada pobre bicho vestido com a consciencia inconsciente da propria alma, a sexualidade sem lavagem, as piadas como cocegas de macaco, a horrorosa ignorancia da inimportância do que são... Tudo isto me produz a impressão de um animal monstruoso e reles, feito no involuntario dos sonhos, das codeas humidas dos desejos, dos restos trincados das sensações (PESSOA, 2013, p. 304).

A imagem do vômito, desde o princípio colocada, como reação frente à humanidade representa a máxima repulsa, haja vista ser o vômito o resultado limite da náusea. No caso de Soares, trata-se de uma consciência já desenvolvida a ponto de identificar com precisão o que lhe incomoda: especificamente o fato de não enxergar nos demais esse mesmo hábito reflexivo, o que, aos olhos do narrador, aproxima-os de animais em sua irracionalidade. É importante comentar, em contrapartida, que o vômito implica a ingestão. Ele despreza essa humanidade vulgar, mas possui também um inegável interesse por ela, talvez pela própria indignação que lhe causa.

No que se refere à marcação de tempo, há no início do fragmento supracitado do *Livro*, a informação de que o passeio foi feito pela manhã, e o modo como Soares enuncia – “Um dos meus passeios predilectos, nas manhãs em que temo a banalidade do dia que vae seguir como quem teme a cadeia, é o de seguir lentamente pelas ruas fóra” – deixa claro tratar-se de uma atividade frequente em sua rotina. Grande parte do enredo da vida prática de Soares constrói-se dessa maneira, no plano de fundo dos episódios que ele acredita dignos de serem narrados. As referências temporais, assim, não são regulares, havendo fragmentos que simplesmente não contam com nenhuma, outros que as apresentam de modo amplo e alguns em que estão presentes de forma estrita:

Desde o princípio baço do dia quente e falso que nuvens escuras e de contornos mal rotos rondavam a cidade opprimida. Dos lados a que chamamos da barra, sucessivas e torvas, essas nuvens sobrepunham-se, e uma antecipação de tragedia entendia-se com ellas do indefinido torpor das ruas contra o sol alterado.

Era meio-dia e já, na sahida para o almoço, pesava uma esperança má na atmosphaera impallidecida. Farrapos de nuvens esfarrapadas negrejavam na deanteira d'ella. O céu, para os lados do Castello, era limpo mas de um mau azul. Havia sol mas não appetecia gosál-o. Á uma hora e meia da tarde, quando se regressara ao escriptorio, parecia mais limpo o ceu, mas só para um lado antigo. Sobre os lados da barra estava de facto mais descoberto. De sobre a parte norte da cidade, porém, as nuvens conjugavam-se numa nuvem só — negra, implacavel, avançando lentamente com garras rombas de branco cinzento na ponta de braços negros. Dentro em pouco attingiria o sol, e os ruidos da cidade parece que se abafavam com o esperal-a. Era, ou parecia, um pouco mais limpido o céu para os lados de leste, mas o calor fazia mais desagrado. Suava-se na sombra da sala grande do escriptorio. "Vem ahi uma grande trovoadá" disse o Moreira, e voltou a pagina do Razão.

Ás trez horas da tarde falhára já toda a acção do sol. Foi preciso — e era triste porque era verão — accender a luz electrica — primeiro ao fundo da sala grande, onde estavam empacotado as remessas, depois já a meio da sala, onde se tornava difficil fazer sem erros as guias de remessa e notar nellas os numeros das senhas de caminho de ferro. Por fim, já eram quasi quatro horas, até nos — os privilegiados das janelas, não viamos agradavelmente para trabalhar. O escriptorio ficou illuminado. O patrão Vasques atirou com o guarda-vento do gabinete e disse para fóra, sahindo: "Ó Moreira, eu tinha que ir a Bemfica mas não vou; vae-se fatar de chover". "E é lá d'esse lado", respondeu o Moreira, que morava ao pé da Avenida. Os ruidos da rua destacaram-se de repente, alteraram-se um pouco, e era, não sei porquê, um pouco triste o som das campainhas dos electricos na rua parallela e proxima (PESSOA, 2013, p. 340-341).

É possível reconhecer, no fragmento, tempo, espaço e personagens, e ele revela muito sobre o modo como esses aspectos aparecem e desenvolvem-se no *Livro* de modo geral. Isso porque, com relação ao tempo, por exemplo, há marcação estrita, cronológica e específica a nível das horas; contudo, essa especificidade torna-se rapidamente imprecisão, pois não desdobram, das determinações temporais, ações realizadas na realidade exterior, mas sim imagens da interioridade, como “Era meio-dia e já, na saída para o almoço, pesava uma esperança má na atmosfera impallidecida”. O mesmo acontece com os espaços, nem sempre neles se passam acontecimentos, muitas vezes eles ganham uma atmosfera de irrealidade, diluindo-se em paisagens do imaginário. Com os personagens, não é diferente. Vasques e Moreira são representados não em ações praticadas e suas consequências objetivas, mas, no excerto acima, talvez apenas contrastem, em sua indiferença e desatenção provavelmente decorrentes do modo prático de encarar a vida, com a narração atenta de Soares, que tudo observa, inclusive os chefes. É, afinal, essa atenção e sua inevitável resposta reflexiva a tudo o que vê que acaba por, muitas vezes, dissolver os enredos de seus fragmentos:

Foi-se hoje embora, disseram que definitivamente, para a terra que é natal d'elle, o chamado moço do escriptorio, aquelle mesmo homem que tenho estado no habito de ver e ouvir como parte desta casa humana e, portanto, como parte de mim e do mundo que é meu. Foi-se hoje embora. No corredor, encontrando-nos casuaes para a surpresa esperada da despedida, dei-lhe eu um abraço timidamente retribuído, e tive contra-alma bastante para não chorar, como, em meu coração, como, sem meu coração, desejavam por si meus olhos quentes.

Cada coisa que foi nossa, ainda que só pelos accidentes do convívio ou da visão, porque foi nossa se torna nós. O que se partiu hoje, pois, para uma terra gallela que ignoro, não foi, para mim, o moço do escriptorio: foi uma parte vital, porque visual e humana, da substancia da minha vida. Fui hoje diminuido. Já não sou bem o mesmo. O moço do escriptorio foi-se embora. Tudo que se passa no onde vivemos é em nós que se passa [...] (PESSOA, 2013, p. 421).

O primeiro parágrafo apresenta um acontecimento na vida prática de Soares: a partida de um colega de trabalho. Há ainda a narração da despedida dos dois, também no primeiro parágrafo. Para além disso, o que se observa é a gradual dissolução do enredo em prol da

reflexão, revelando, novamente, a dificuldade do ajudante de guarda-livros em manter-se focado na realidade. É importante frisar, todavia, que essa dificuldade não faz da relação entre vida prática e vida do espírito uma relação dicotômica. E é justamente isso que o fragmento destaca: a relação inextrincável entre o indivíduo e o que se passa em seu entorno. O “moço do escriptorio” não chega a ser nem nomeado, pois provavelmente era assim que se referiam a ele, mostrando desatenção e indiferença por parte da maioria das pessoas. Para Soares, no entanto, sua importância até transcende a nomeação, e o apelido genérico pode servir ao propósito de expandir, a “tudo que se passa no onde vivemos”, a noção de que os elementos do convívio tornam-se parte do eu. Ainda que se sentindo inadequado, o narrador, como o homem de sensibilidade que sempre enfatiza ser, está íntima e inevitavelmente ligado aos enredos, espaços e ao tempo que o envolvem, sendo afetado por eles e apresentando reações. Estes, desse modo, ainda que logo dissolvidos, são apresentados e possuem enorme importância na construção do personagem.

O tempo histórico e contextual que envolve a narrativa de Bernardo Soares sofre o mesmo fenômeno. É identificável que o romance do desassossego se passa no início do século XX, mas essa marcação temporal emerge de elementos textuais que não se encontram na narração com o mero objetivo de indicá-la, como é possível observar no trecho abaixo:

[...]

No fundo, há na nossa experiência da terra duas coisas — o universal e o particular. Descrever o universal é descrever o que é comum a toda a alma humana e a toda a experiência humana — o céu vasto, com o dia e a noite que acontecem dele e nele; o correr dos rios — todos da mesma água sororal e fresca; os mares, montanhas tremulamente extensas, guardando a majestade da altura no segredo da profundidade; os campos, as estações, as casas, as caras, os gestos; o traje e os sorrisos; o amor e as guerras; os deuses, finitos e infinitos; a Noite sem forma, mãe da origem do mundo; o Fado, o monstro intelectual que é tudo... Descrevendo isto, ou qualquer coisa universal como isto, falo com a alma a linguagem primitiva e divina, o idioma adâmico que todos entendem. Mas que linguagem estilhaçada e babélica falaria eu quando descrevesse o Elevador de Santa Justa, a Catedral de Reims, os calções dos zuavos, a maneira como o português se pronuncia em Trás-os-Montes? Estas coisas são acidentes da superfície; podem sentir-se com o andar mas não com o sentir. O que no Elevador de Santa Justa é universal é a mecânica facilitando o mundo. O que na Catedral de Reims é

verdade não é a Catedral nem o Reims, mas a majestade religiosa dos edifícios consagrados ao conhecimento da profundidade da alma humana. O que nos calções dos zuavos é eterno é a ficção colorida dos trajes, linguagem humana, criando uma simplicidade social que é em seu modo uma nova nudez. O que nas pronúncias locais é universal é o timbre caseiro das vozes de gente que vive espontânea, a diversidade dos seres juntos, a sucessão multicolor das maneiras, as diferenças dos povos, e a vasta variedade das nações (PESSOA, 2013, 368-369).

No fragmento, Soares reflete sobre a natureza de tudo que envolve os homens em sua “experiência da terra”, destacando a grandiosidade das coisas por ele chamadas “universais” pelo fato de que elas unem os indivíduos na medida em que são comuns a todos, e então falar sobre elas seria sempre como conseguir alcançar o outro. Em contrapartida, não sabe o que dizer sobre elementos específicos, restritos a uma localidade ou povo, particulares, citando então, dentre outros, o Elevador de Santa Justa. Trata-se este de uma construção da cidade de Lisboa que liga a cidade baixa à alta, tendo sido inaugurado em 1902. Este e outros elementos, como os nomes de Cesário Verde e Antônio Nobre, por exemplo, emergem do texto construindo uma Lisboa e um Portugal com a atmosfera do início do século XX e, de algum modo, então, contextualizando as histórias de Soares nesse período. O tempo histórico e contextual, no *Livro*, encontra-se apenas como indício nesse tipo de comentário que, na verdade, não se destina a demarcá-lo. De qualquer forma, não deixa de situar o herói e suas vivências, mas se configura como um realismo apenas de superfície, pois sempre acaba por se dissolver no tempo de sua interioridade, como no trecho acima, o qual é, por fim, pura reflexão, estando Soares apenas superficialmente ligado a noções de espaço e tempo.

Vou num carro electrico, e estou reparando lentamente, conforme é meu costume, em todos os pormenores das pessoas que vão adeante de mim. Para mim os pormenores são coisas, vozes, phrases. Neste vestido da rapariga que vae em minha frente decomponho o vestido em o estofio de que se compõe, o trabalho com que o fizeram - pois que o vejo vestido e não estofio - e o bordado leve que orla a parte que contorna o pescoço separa-se-me em retroz de seda, com que se o bordou, e o trabalho que houve de o bordar. E immediatamente, como num livro primario de economia politica, desdobram-se deante de mim as fábricas e os trabalhos – a fábrica onde se fez o tecido: a fábrica onde se fez o retroz, de um tom mais escuro, com que se orla de coisinhas retorcidas o seu logar junto do pescoço; e vejo as secções das fabricas, as machinas, os operarios, as costureiras, meus olhos

virados para dentro penetram nos escriptorios, vejo os gerentes procurar estar socegados, sigo, nos livros, a contabilização de tudo; mas não é só isto: vejo, para além, as vidas domesticas dos que vivem a sua vida social nessas fabricas e nesses escriptorios... Todo o mundo se me desenrola aos olhos só porque tenho deante de mim, abaixo de um pescoço moreno, que de outro lado tem não sei que cara, um orlar irregular regular verde-escuro sobre um verde-claro de vestido (PESSOA, 2013, p. 435).

Soares está sempre nas ruas. São inúmeros os fragmentos em que ele narra seus passeios solitários. Contudo, ele nunca nelas se encontra por inteiro, e seus escritos ali permanecem também por pouco tempo, fazendo com que as determinações de espaço e tempo frágeis. No excerto acima, é possível observar essa diluição. Soares encontra-se no transporte público, em meio às pessoas, envolvido na vida prática, na medida em que ali está com o objetivo de se locomover de um lugar a outro. Seus pensamentos, em contraste, nem sequer indicam que lugares seriam esses, pois estão muito distantes desses compromissos vividos na realidade exterior. A convivência entre esta última e a vida do espírito fica clara, assim como sua incompatibilidade, cerne da noção de indivíduo problemático. E toda a natureza desse vínculo é conhecida pelo narrador, capaz de perceber e representar até mesmo o movimento de abstração:

Devaneio entre Cascais e Lisboa. Fui pagar a Cascaes uma contribuição do patrão Vasques, de uma casa que tem no Estoril. Gosei antecipadamente o prazer de ir, uma hora para lá, uma hora para cá, vendo os aspectos sempre vários do grande rio e da sua foz atlantica. Na verdade, ao ir, perdi-me em meditações abstractas, vendo sem ver as paisagens aquaticas que me alegrava ir ver, e ao voltar perdi-me na fixação d'estas sensações. Não seria capaz de descrever o mais pequeno pormenor da viagem, o mais pequeno trecho de visível. Lucrei estas paginas, por olvido e contradição. Não sei se isso é melhor ou peor do que o contrario, que tambem não sei o que é.
O comboio abranda, é o Caes de Sodré. Cheguei a Lisboa, mas não a uma conclusão (PESSOA, 2013, p. 379).

Soares sabe que a viagem possuía um objetivo prático e que, apesar de não o ter deixado de lado, desviou-se dele e expandiu suas possibilidades, alimentando seu interior com as paisagens do caminho. Como faz com sua rotina, realizou-os de modo automático, concentrando-se em suas sensações, das quais é capaz de lembrar-se e, portanto, merecem

registro. As ações, enfim, são o que não ficou retido na memória – pois esvaziadas de significado para o narrador, assunto de seu patrão Vasques, não seus, não de seu interior –, e, conseqüentemente, como ocorre em grande parte dos fragmentos, não são narradas. Assim, as marcas de tempo e espaço – no fragmento acima, por exemplo, os espaços o envolvem, levando-o a perder-se nas sensações, assim como a retornar à realidade –, a ambientação de modo geral, até mesmo por serem inúmeras vezes dissolvidas, são fundamentais para a construção do herói a partir do tipo de vínculo que mantém com o mundo que o cerca. Isso porque, como afirma Lukács, em sua *A Teoria do Romance*, sobre o indivíduo problemático:

O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior. [...] A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; [...] quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra (2000, p. 66-67).

No *Livro*, esse divórcio alcança a forma ao se materializar em descompromisso com a representação do fluxo dos acontecimentos a partir da lógica da realidade externa. Todos os fragmentos supracitados apresentam uma pequena narrativa. Assim como, por exemplo, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a obra não apresenta continuidade entre os fragmentos, e sim uma estrutura episódica. É certo que o romance de Machado de Assis proporciona uma noção mais clara de ordem entre seus capítulos, pois se sabe que Brás está narrando sua história de vida a partir de seu nascimento, conforme ele mesmo explica em seu prefácio. No caso do *Livro do desassossego*, não há qualquer indício sobre em qual ordem os episódios teriam se passado, e essa estruturação parece muito mais interessante para o tipo de representação da sua vida prática e cotidiana intencionado por Soares, pois ele mostra sobre esta última, justamente seu caráter repetitivo.

O enredo de sua vida prática fica, desse modo, subentendido na frequência de suas representações do escritório e de seus colegas de trabalho, do vagar pelas ruas e do sentar-se à

mesa em seu quarto para escrever. Todos dias o ajudante de guarda-livros vai ao trabalho e passa o dia no escritório a lidar com questões consideradas completamente vazias de sentido para ele. Dessa rotina estéril, interessa-lhe escrever, mas isso se faz resultado no *Livro* que nos apresenta. Os episódios que, por qualquer razão, soam-lhe importantes, são narrados e contam com as categorias de tempo, espaço, enredo, personagens, e, claro, narrador. Com exceção do narrador, entretanto, trata-se de marcações frágeis, reflexo da superficialidade do vínculo que Soares mantém com tais noções, preteridas em prol do que realmente lhe interessa: sua vida do espírito.

5.2 A vida do espírito

A inaptidão de Soares com relação à realidade da vida faz dele um contemplador, um observador do mundo, no qual pouco age. Não se trata, todavia, de um processo de fácil aceitação por parte do herói, pois, além de se conhecer como alguém deslocado, ele continua a se incomodar com o funcionamento de tudo que o cerca. A consequência disso é o desenvolvimento de uma vasta e movimentada vida interior, na qual se passam autorreflexão, reflexão sobre o mundo, sonhos, devaneios, considerações estéticas, constituindo grande parte de seu *Livro do desassossego*. Fisicamente presente no mundo, porém espiritualmente excêntrico a ele, inúmeras de suas narrativas começam em situações da vida prática, mas se desenrolam e terminam, quando terminam, nas ponderações de seu espírito, revelando uma relação com a vida exterior marcada pela aridez, pela esterilidade e pela fragmentação, e sua consciência disso faz dessa relação assunto recorrente em sua obra:

Às vezes, quando ergo a cabeça estonteada dos livros em que escrevo as contas alheias e a ausência de vida própria, sinto uma náusea física, que pode ser de me curvar, mas que transcende os números e a desilusão. A vida desgosta-me como um remédio inútil (PESSOA, 2013, p. 249).

O modo como Soares descreve seu trabalho – “escrevo as contas alheias e a ausência de vida própria” – mostra que não há em seu exercício nenhuma ideia de realização profissional. Trata-se de uma atividade alheia não só por envolver contas que dizem respeito a terceiros, à sociedade, mas principalmente por não lhe despertar qualquer interesse, nem pressupor qualquer noção de identificação, vocação ou talento. O ajudante de guarda-livros representa a relação automatizada do homem moderno com o trabalho, o qual, ao mesmo tempo em que funciona, aos olhos da sociedade, como uma forma de definição do indivíduo, diz cada vez menos sobre ele, na medida em que passa a ser simplesmente uma fonte de sobrevivência. O caráter infértil dessa relação expande-se, no caso de Bernardo Soares, para a vida, que lhe causa desgosto pela ausência de efeito que tem sobre ele. O fragmento é todo reflexão, e dele é possível subtrair um narrador autoanalítico, autoconsciente e consciente, inclusive, de que essa é a grande fonte de seu sofrimento:

O homem vulgar, por mais dura que lhe seja a vida, tem ao menos a felicidade de a não pensar. Viver a vida decorrentemente, exteriormente, como um gato ou um cão — assim fazem os homens geraes, e assim se deve viver a vida para que possa contar a satisfação do gato e do cão.

Pensar é destruir. O próprio processo do pensamento o indica para o mesmo pensamento, porque pensar é decompor. Se os homens soubessem meditar no mysterio da vida, se soubessem sentir as mil complexidades que espiam a alma em cada pormenor da acção, não agiriam nunca, não viveriam ate. Matar-se-hiam de assustados, como os que se suicidam para não ser guilhotinados no dia seguinte (PESSOA, 2013, p. 333).

“Pensar é decompor”. É desmembrar, desmanchar a unidade que um dia houve entre homem e mundo. Pior do que levar uma vida dura, é conhecê-la como tal, é remoê-la ao ponto de deixar de vivenciá-la integralmente para sobre ela refletir. A descoberta das “complexidades que espiam a alma em cada pormenor da acção” pode até permitir que a ação continue, mas para sempre cindida da alma. Soares tanto já se afastou da unidade que só pode explicar seu desejo a partir da cisão a qual o caracteriza: ele deseja viver a vida exteriormente, mas tem, simultaneamente e em igual medida, horror a isso. A decomposição e o desmembramento já são sua realidade, e a vida comum, de ação e convivência, só é

ambicionada pela facilidade e leveza que representa, não sendo, entretanto, em nenhum de seus aspectos funcionais e superficiais por ele tolerada:

O isolamento talhou-me á sua imagem e similhaça. A presença de outra pessoa – de uma só pessoa que seja – atraza-me immediatamente o pensamento, e, ao passo que no homem normal o contacto com outrem é um estímulo para a expressão e para o dicto, em mim esse contacto é um contra-estímulo, se é que esta palavra composta é viavel perante a linguagem. Sou capaz, a sós commigo, de idear quantos dictos de espirito, respostas rapidas ao que ninguem disse, fulgurações de uma socia[bi]lidade intelligente com pessoa nenhuma; mas tudo isso se me some se estou perante um outrem physico, perco a intelligencia, deixo de poder dizer, e, no fim de uns quartos de hora, sinto apenas somno. Sim, fallar com gente dá-me vontade de dormir. Só os meus amigos espectares e imaginados, só as minhas conversas decorrentes em sonho, teem uma verdadeira realidade e um justo relevo, e nelles o espírito é presente como uma imagem num espelho.

Pesa-me, aliás, toda a idéa de ser forçado a um contacto com outrem. Um simples convite para jantar com um amigo me produz angustia difficil de definir. A idéa de uma obrigação social qualquer – ir a um enterro, tratar junto de alguém de uma coisa do escriptorio, ir esperar á estação uma pessoa qualquer, conhecida ou desconhecida –, só essa idéa me estorva os pensamentos de um dia, e ás vezes é desde a mesma vespera que me preocupo, e durmo mal, e o caso real, quando se dá, é absolutamente insignificante, não justifica nada; e o caso repete-se e eu não aprendo nunca a aprender.

“Os meus habitos são da solidão, que não dos homens”; não sei se foi Rousseau, se Senancour, o que disse isto. Mas foi qualquer espirito da minha especie – não poderei talvez dizer da minha raça (PESSOA, 2013, p.264- 265).

Fica nítido que é no estar só que Soares se sente à vontade. A vida prática é, claramente, uma obrigação que o martiriza, enquanto ele cultiva em paralelo sua vida interior, seus pensamentos. A fobia do conviver e a fluidez que alcança quando sozinho mostram que é pela vida do espírito que ele tem apreço e, por isso, as pessoas e as obrigações sociais aparecem para ele como um incômodo, por interrompem suas atividades internas. É nestas que ocorre a busca pela compreensão e pelo significado das coisas exteriores, do mundo e da vida, haja vista tudo isso ser, no cotidiano, automatizado e esvaziado de sentido para o ajudante de guarda-livros. A filósofa política alemã Hannah Arendt, em sua obra *A vida do espírito*, discute, a partir de Kant, a necessidade humana de refletir, e destaca que ela vai além da vontade de conhecer, tratando-se de uma busca por significado, pois “acompanha quase tudo o que acontece ao homem, tanto as coisas que conhece quanto as que nunca poderá conhecer” (2000, p. 13). Arendt

acrescenta, ainda, que as atividades do espírito pressupõem uma “retirada do mundo tal qual ele nos aparece, e um movimento para trás em direção ao eu” (2000, p.19). O homem reflexivo, desse modo, busca, a partir do pensamento, compreender as coisas do mundo e de si mesmo e atribuir-lhes sentidos, implicando um afastamento do “mundo das aparências”, como denomina a filósofa, o que gera impactos, na medida em que “somos do mundo, e não apenas estamos nele” (2000, p. 19).

No *Livro do desassossego*, a maior parte dos fragmentos representa um narrador ausente do mundo das aparências, e os impactos desse afastamento são notáveis na nítida perda de espontaneidade com o mundo exterior, perceptíveis em sua resistência ao agir, e também por meio das discussões conscientes que o próprio Soares muitas vezes faz sobre isso:

Para compreender, destrui-me. Compreender é esquecer de amar. Nada conheço mais ao mesmo tempo falso e significativo que aquele dicto de Leonardo da Vinci de que se não pode amar ou odiar uma coisa senão depois de compreendê-la.

A solidão desola-me; a companhia opprime-me. A presença de outra pessoa descaminha-me os pensamentos; sonho a sua presença com uma distração especial, que toda a minha atenção analytica não consegue definir (PESSOA, 2013, p. 278).

Ao enunciar “A solidão desola-me; a companhia opprime-me”, Soares revela sua ausência de escolha: angustia-se e sofre a cisão com relação à realidade prática e sabe que isso se deve ao pensar e à vida do espírito, deseja a tranquilidade do viver exterior, mas também já o despreza como ingênuo e alienado. A consequência é o que ele sabe ser sua destruição: o já inevitável cultivo de uma intensa vida do espírito e a perda de espontaneidade em sua relação com a vida exterior. Ele considera falsa e significativa a afirmação de da Vinci justamente porque, de fato, nada mais lhe é possível antes do pensamento e da compreensão, inclusive o amor; contudo, nada também lhe é possível, após a compreensão, do modo como seria antes dela, pois já foi contaminado pela interferência da razão, da ponderação, do questionamento.

“Eis por que os tempos afortunados não têm filosofia” (2000, p. 26), diz Georg Lukács, em *A teoria do romance*, sobre a Antiguidade, a era da epopeia, “Aí não há ainda nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma” (2009, p. 26). Sobre a Modernidade, o romance e o homem moderno, em contraste, o teórico afirma:

Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipasse em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos (LUKÁCS, 2000, p. 30-31).

O romance é, de acordo com Lukács, a epopeia de um mundo moderno, de filosofia, cisão, desabrigo transcendental, no qual tudo se dissipou em reflexão, toda unidade se desfez, entre eu e mundo, entre nós e nós mesmos. Plenitude verteu-se em questionamento, em discordância, e nasce o que o teórico chama de “indivíduo problemático”, esse homem incapaz de encontrar acordo com o mundo e entendimento ou consolo em si mesmo. A representação do mundo burguês modernizado, de um cotidiano banal e automatizado, e a emergência dessa subjetividade conflituosa, vulgar, muito distanciada de qualquer heroísmo, pois incapaz até mesmo de adaptar-se, caracterizam a forma romanesca. Isso porque a reflexão fez com que as ações, a rotina que a realidade moderna impõe perdessem o sentido de aventura e ganhassem o de dever, que já não envolve naturalidade e espontaneidade, e sim obrigação e consequente relutância por parte do homem.

No *Livro*, a representação desses perfis de mundo e sujeito é central, e os abismos entre “conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo” de que fala Lukács, ficam claros a partir da figura de Bernardo Soares, pois a reflexão se interpôs entre esses elementos de modo a torná-los extremos inconciliáveis. Diferentemente do que Lukács explica sobre o herói clássico, para quem o “dever-ser” é “apenas uma questão pedagógica” (2000, p. 29), para o herói romanesco, ele “mata a vida” (p. 46), pois não estabelece, com a alma e com o

espírito, nenhuma relação substancial. Soares reflete diretamente sobre o efeito que as obrigações e convenções sociais têm sobre ele. O ato em si de refletir sobre isso já demonstra a diferença entre ele e um herói clássico, mas a disparidade torna-se ainda mais incisiva na natureza de suas percepções:

Nada me pesa tanto no desgosto como as palavras sociaes de moral. Já a palavra "dever" é para mim desagradavel como um intruso. Mas os termos "dever civico", "solidariedade", "humanitarismo", e outros da mesma estirpe, repugnam-me como porcarias que despejassem sobre mim de janellas. Sinto-me offendido com a supposição, que alguém porventura faça, de que essas expressões teem que ver commigo, de que lhes encontro, não só uma valia, mas sequer um sentido (PESSOA, 2013, p. 440).

Soares não encontra identificação possível no mundo. Conceitos integrantes do discurso social causam-lhe uma repugnância tão intensa que ele a explica por meio da comparação com algo material e palpável – “porcarias que despejassem sobre mim de janelas”. Ele enxerga superficialidade e hipocrisia – “O governo assenta em duas coisas: refrear e enganar. O mal d’esses termos lantejoulados é que nem refreiam nem enganam. Embebedam, quando muito, e isso é outra cousa” (p. 440). Tudo o que precisa aprender e aceitar sobre o funcionamento do mundo é-lhe insuportável e não possui, como afirma, “valia” ou “sequer um sentido” para ele. É por essa razão que mundo e herói do romance definem-se pela falta e, conseqüentemente, “a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo” (2000, p. 60). Buscam, afinal, valia e sentido, perscrutam um significado para a vida que já não encontrar em sua realização no mundo exterior:

A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos: quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra (LUKÁCS, 2000, p. 66-67).

O mundo moderno e o funcionamento prático da sociedade burguesa são, ao longo do *Livro*, representados a partir das noções de superficialidade, automatização, alienação e banalização, pois partem dos olhos de um narrador marcado por uma lacuna de sentidos que essa sociedade não consegue suprir. Soares analisa intensamente a realidade que o cerca, e suas reflexões já dela o distanciaram tanto que ele só consegue considerar superficiais, vazios, ingênuos, “vegetaes” (PESSOA, 2013, p. 264) os homens que nela encontram sentidos suficientes para preencher a própria existência, sentindo-se ofendido com a mera possibilidade de ser confundido com um deles. Seu conflito, desse modo, é imaginar a tranquilidade interna dos homens de ação, que lhe é impossível, e alternar a inveja e o desprezo com relação a eles:

O mundo é de quem não sente. A condição essencial para se ser um homem practico é a ausencia de sensibilidade. A qualidade principal na practica da vida é aquella qualidade que conduz à acção, isto é, a vontade. Ora há duas coisas que estorvam a acção – a sensibilidade e o pensamento analytico, que não é, afinal, mais que o pensamento com sensibilidade. Toda a acção é, por sua natureza, a projecção da personalidade sobre o mundo externo, e como o mundo externo é em grande e principal parte composto por entes humanos, segue que essa projecção da personalidade é essencialmente o atravessarmos no caminho alheio, o estorvar, ferir e esmagar os outros, conforme nosso modo de agir.

Para agir e, pois, preciso que nos não figuremos com facilidade as personalidades alheias, as suas dores e alegrias (PESSOA, 2013, p. 454).

Soares sente, e sua relação com o mundo é mediada pelo pensamento. Essa intensa atividade reflexiva, entretanto, possui um potencial estagnador – “Para agir é, pois, preciso que nos não figuremos com facilidade as personalidades alheias, as suas dores e alegrias” (p. 454) – e vai se tornando, não meio, mas fim em si mesma, não conexão com o mundo, mas o universo possível aos homens de sensibilidade, o mundo do espírito. No pensar, conforme Hanna Arendt afirma, busca-se compreensão e significado, pois, ela complementa: “A busca de significado não só está ausente e é inteiramente inútil no curso rotineiro dos negócios humanos como, ao mesmo tempo, seus resultados permanecem incertos e não verificáveis” (2000, p. 68). Os negócios humanos, no geral, seguem um ritmo e um tipo de protocolo cuja natureza já desconsidera aspectos humanos em nome da priorização da fluidez, da produtividade, dos

resultados. Na medida em que Soares tem consciência disso e já não pode simplesmente ignorar as personalidades alheias, ele não demonstra, para além da capacidade, uma real vontade de adequar-se:

O patrão Vasques fez hoje um negocio em que arruinou um individuo doente e família. Emquanto fez o negocio esqueceu por completo que esse individuo existia, excepto como parte contraria commercial. Feito o negocio, veio-lhe a sensibilidade. Só depois, é claro, pois, se viesse antes, o negocio nunca se faria. “Tenho pena do typo”, disse-me ele. “Vae ficar na miséria”. Depois, acendendo o charuto, acrescentou: “Em todo o caso, se ele precisar qualquer coisa de mim” – entendendo-se qualquer esmola – “eu não esqueço que lhe devo um bom negocio e umas dezenas de contos” (PESSOA, 2013, p. 455)

A situação narrada por Soares no excerto mostra sua consciência de que não há espaço para a busca de significado “no curso rotineiro dos negócios humanos”. O ajudante de guarda-livros, entretanto, em contraste a seu patrão, observa tudo de forma analítica, reconhecendo a insensibilidade que caracteriza o caráter de Vasques, necessária para que ele possa ocupar a posição que ocupa e agir no trabalho e no mundo. Para Soares, a sensibilidade vem antes da ação, estagnando-o. A morte da vida prática, porém, relaciona-se ao nascimento e supercrescimento de uma nova vida: a vida do espírito. Esta aparece ao herói moderno como uma forma de realizar-se, o que se tornou impossível na vida prática. Sobre isso, Hanna Arendt, também em *A vida do espírito* (2000), explica:

Os homens, embora totalmente condicionados existencialmente – limitados pelo período de tempo entre o nascimento e a morte, submetidos ao trabalho para viver, levados a trabalhar para se sentir em casa no mundo e incitados a agir para encontrar o seu lugar na sociedade de seus semelhantes -, podem espiritualmente transcender todas essas condições, mas só espiritualmente, jamais na realidade ou na cognição e no conhecimento, em virtude dos quais estão aptos para explorar a realidade do mundo e a sua própria realidade (ARENDT, 2000, p. 56).

A vida do espírito aparece como possibilidade de transcender as limitações práticas, pois se constitui como espaço de significação. Não se trata de cognição ou conhecimento,

porque ambos se relacionam de forma objetiva e funcional à vida prática na medida em que se desenvolve a cognição e o conhecimento com o propósito de aperfeiçoamento da ação. Paulo de Medeiros, em sua obra *O silêncio das sereias* (2015), analisa brevemente a imagem da morte no *Livro* e afirma que “a vida é sempre uma forma de morte, especialmente a vida normal do quotidiano, a que é necessário resistir através da imaginação e do sonho” (MEDEIROS, 2015, p. 17). A busca por significado e o cultivo da vida do espírito é perscrutar uma intensidade já impossível na prática, é dançar “com todos os dançarinos” (p. 471):

A vida é uma viagem experimental, feita involuntariamente. É uma viagem do espírito através da matéria, e, como é o espírito que viaja, é nele que se vive. Há, por isso, almas contemplativas que têm vivido mais intensa, mais extensa, mais tumultuariamente do que outras que têm vivido externas. O resultado é tudo. O que se sentiu foi o que se viveu. Recolhe-se tão cansado de um sonho como de um trabalho visível. Nunca se viveu tanto como quando se pensou muito.

Quem está ao canto da sala dança com todos os dançarinos. Vê tudo, e, porque vê tudo, vive tudo.

[...]

Tanto tenho vivido sem ter vivido! Tanto tenho pensado sem ter pensado! Pesam sobre mim mundos de violências paradas, de aventuras tidas sem movimentos. Estou farto do que nunca tive nem terei, tédio dos deuses por existir. Trago comigo as feridas de todas as batalhas que evitei. Meu corpo muscular está moído do esforço que nem pensei em fazer (PESSOA, 2013, p. 471-472).

Apesar do contraste entre a beleza da explicação inicial, sobre a possibilidade e a intensidade da vida do espírito, e a aparente irritação final, após se lembrar de que a riqueza de seu interior corresponde à inércia e ao vazio de seu exterior, Soares afirma: é no espírito que se vive. E ainda que ele alterne o horror à vida exterior, principalmente no que se refere ao seu caráter superficial e alienado, e o desejo de alívio interior que só conseguiria por meio dessa alienação e da entrega à vida prática, esta segunda opção já não lhe aparece como uma possibilidade, e é, de fato, em seus pensamentos que ele vive. Isso porque, na vida prática, encontra-se ação, mas, em meio a sua realização, não há a quietude e o afastamento necessários para compreender e significar:

O que todas essas atividades têm em comum é uma peculiar quietude, uma ausência de qualquer ação ou perturbação, a retirada do envolvimento e da parcialidade dos interesses imediatos que de um modo ou de outro fazem de mim parte do mundo real [...].

Historicamente, esse tipo de retirada do agir é a mais antiga condição postulada para a vida do espírito. Em sua forma original, funda-se na descoberta de que somente o espectador, e nunca o ator, pode conhecer e compreender o que quer que se ofereça como espetáculo. Essa descoberta contribuiu muito para a convicção que os filósofos gregos tinham da superioridade do modo de vida contemplativo, que meramente assiste e presencia, e cuja condição mais elementar – segundo Aristóteles, que foi o primeiro a elaborá-la – era a *scholē* [...] o ato deliberado de se abster, de se conter, e de não participar das atividades comuns determinadas pelas nossas necessidades cotidianas [...] (ARENDT, 2000, p. 72).

A consequência dessa quietude é a fragmentação da relação entre o indivíduo e o mundo real. Para um personagem como Bernardo Soares, cuja vida se funda na contemplação, fica, na vida exterior, apenas a repetição automática das atividades cotidianas. O mundo real continua muito importante, pois é sempre o ponto de partida, de onde nascem as sensações e as reflexões, mas ele deixa de ser espaço de ação. “A única manifestação externa do espírito é o alheamento” (ARENDT, 2000, p. 57), afirma Hanna Arendt. Ele é o sintoma de que o indivíduo encontra-se mais voltado à reflexão do que à ação, de que não há mais relação possível com o mundo que seja livre da mediação do pensamento e, na forma romanesca lukacsiana, ele é, portanto, um dos sintomas do caráter problemático do indivíduo: “O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior” (LUKÁCS, 2000, p. 66). O alheamento tem caracterizado inúmeros heróis modernos, mas dele não nascem narrativas de ação. Dele pode nascer, entretanto, o romance moderno na concepção de Lukács, cuja narrativa possível é a de um herói para quem toda a substancialidade se dissipou em reflexão (LUKÁCS, 2000, p. 31), uma narrativa, desse modo, que já não se sustenta necessariamente em relações de causalidade, pois foi inevitavelmente fraturada pela consciência.

O *Livro do desassossego* é, em boa medida, um livro do outro lado do alheamento, representação da efervescência dessa subjetividade alheia ao mundo exterior e fechada em si

mesma. Há, como mostrado em capítulo anterior, fragmentos em que Soares narra episódios de sua vida exterior. Trata-se de situações que se iniciam na vida prática e tornam-se aventuras somente em seu espírito, apenas nele podendo alcançar um clímax. Isso faz de Soares possivelmente um dos mais característicos e radicais perfis de indivíduo problemático. O ajudante de guarda-livros, ainda que cotidianamente rodeado por pessoas, é solitário, e sua aventura é íntima, é lírica.

Hanna Arendt, na obra supracitada, distingue “estar só” de “solidão”, compreendendo o primeiro como o estado em que o indivíduo faz companhia a si mesmo, enquanto o segundo seria a condição de abandono até da própria companhia. Trata-se de uma distinção interessante para ressaltar o movimento interno do “estar só”. Isso porque a autora salienta: “A vida no espírito na qual faço companhia a mim mesmo pode ser sem som; mas nunca é silenciosa” (ARENDT, 2000, p. 59). Essa intensa atividade concede força de realidade ao universo interior, que muitas vezes ganha mais nitidez do que o real, afinal é dele que o indivíduo se sente mais próximo. No caso de Bernardo Soares, pode-se perceber o quão barulhento é seu desassossego, haja vista seu *Livro* ser pura atividade espiritual. Seus momentos de solidão, como entendida por Arendt, devem se dar justamente quando ajudante de guarda-livros, quando acompanhado e entregue à rotina, pois é quando se perde de si:

Ha muito – não sei se ha dias, se há mezes – não registo impressão nenhuma; não penso, portanto não existo. Estou esquecido de quem sou; não sei escrever por que não sei ser. Por um adormecimento obliquo, tenho sido outro. Saber que me não lembro é despertar (PESSOA, 2013, p. 474).

Leyla Perrone-Moisés, em “A psicologia das figuras artificiais”, ao falar delas no *Livro do desassossego*, como a mulher da oleografia, por exemplo, afirma sobre Soares: “sentindo-lhe o real tão insuportável –, são as figuras ditas irreais que lhe parecem ter mais realidade do que os homens” (p. 250). Isso porque, com elas, é-lhe possível estabelecer, à parte da lógica burguesa de rendimento e produtividade, uma relação mais detida, íntima e

profunda, capaz afetá-lo e modificá-lo, alimentando sua interioridade. Essa proximidade inverte as noções de real e irreal e acaba por fortalecer o isolamento e o distanciamento da ação, na medida em que, cada vez mais, ele encontra o que precisa na quietude e na contemplação.

Como herói escritor, pensar é sua vida e escrever, sua aventura possível. Pensar é para ele ser, existir, pois é estar em contato consigo mesmo. E sua escrita só pode se desenvolver a partir desse contato. Trata-se, assim, de uma aventura possível a seu modo, já muito distinto da ideia clássica de aventura do grego – “Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se” (LUKÁCS, 2000, p. 26) –, pois conta, sim, com o tormento da procura e o perigo da descoberta. A escrita é em si, junto ao pensar, procura. Como indivíduo problemático, Soares busca. Perscruta significado em sua vida do espírito, e também na arte. A descoberta é árida, evidencia a fragmentação, a liquidez do significado, a impossibilidade de completude:

Reparando às vezes no trabalho litterario abundante ou, pelo menos, feito de coisas extensas e completas, de tantas criaturas que ou conheço ou de quem sei, sinto em mim uma inveja incerta, uma admiração desprezante, um mixto incoerente de sentimentos mixtos.

Fazer qualquer coisa completa, inteira, seja boa ou má – se, se nunca é inteiramente boa; muitas vezes não é inteiramente má – sim, fazer uma coisa completa causa-me, talvez, mais inveja do que qualquer outro sentimento. É como um filho: é imperfeita como todo o ente humano, mas é nossa como os filhos são.

E eu, cujo espírito de crítica própria não me permite senão que veja os defeitos, as falhas, eu, que não ousa escrever mais que trechos, bocados, excertos de inexistente, eu mesmo, no pouco que escrevo, sou imperfeito também. Mais valera pois, ou a obra completa, ainda que má, que em todo caso é obra; ou a ausência de palavras, o silencio inteiro da alma que se reconhece incapaz de agir (PESSOA, 2013, p. 354).

A natureza de Soares não lhe permite a completude, seu “espírito de crítica própria”, sua incapacidade de agir produzem apenas “bocados”. Ele sente, em consequência, uma “admiração desprezante”, algo como uma inveja, dos que são capazes de fazer uma obra

completa. Isso porque fica claro que há, para ele, uma relação entre essa capacidade e a irreflexão, então, ao mesmo tempo em que gera admiração e inveja, pela leveza que representa, gera também desprezo, por depender da alienação. Na narrativa de Soares, desse modo, predomina a subjetividade, o que, como Ralph Freedman destaca, em sua obra *The lyrical novel*, tornou-se comum no século XX, ocasionando a revisão de muitas noções tradicionalmente cultivadas sobre o gênero romanesco:

O crescimento da experiência interior no século XX trouxe consigo uma profunda revisão do romance. Técnicas tradicionais como ponto de vista e enredo têm sido utilizadas, não para produzir um vívido mundo de ação, mas para encontrar analogias formais para um universo privado. De modo característico, muitos romancistas contemporâneos dissecaram o “eu” – deles próprios ou de seus protagonistas – e transformaram-no em um palco no qual enredos e temas são representados com distanciamento e frequentemente com formalidade [...]. Progressivamente, o herói do romance moderno abandonou seu papel tradicional, substituindo ação por percepção e, pela realidade externa, o retrato formal de si (FREEDMAN, 1970, p. 18 – tradução nossa)⁷.

O teórico destaca que aspectos tradicionalmente relacionados à forma romanesca são repensados a partir do maior enfoque nas atividades interiores. O gênero, na medida em que representa indivíduo e mundo modernos, os quais se mantêm em transformação, também não adquire uma forma definida e estável. Lukács também havia explicado, a partir da acepção hegeliana, que:

Os elementos do romance são inteiramente abstratos: abstrata é a aspiração dos homens imbuída da perfeição utópica, que só sente a si mesma e a seus desejos como realidade verdadeira; abstrata é a existência de estruturas que repousam somente na efetividade e na força do que existe; e abstrata é a intenção configuradora que permite subsistir, sem ser superada, a distância entre os dois grupos abstratos dos elementos de configuração, que a torna sensível, sem superá-la, como experiência do homem romanesco, que dela se vale para unir ambos os grupos e portanto a transforma no veículo da comunicação. O perigo que surge desse caráter fundamentalmente abstrato

⁷ “The assault of the twentieth century on inner experience has brought with it a profound reappraisal of the novel. Traditional techniques such as point of view and narrative plot have been utilized, not to produce a lively world of action, but to find formal analogues for a private world. Characteristically, many contemporary novelists have dissected a self – their own or that of their protagonists – and have turned it into a stage on which plot and themes are enacted with distance and often with formality [...]. Progressively, the hero in the modern novel has abandoned his traditional role, substituting perception for action and, for external reality, a formal portrait of himself (FREEDMAN, 1970, p. 18).

do romance já foi reconhecido como a transcendência rumo ao lírico ou ao dramático [...] (LUKÁCS, 2000, p. 70).

O teórico desnuda a natureza indefinida do gênero e sinaliza que, como representação de uma sociedade em transformação e da emergência de uma individualidade problemática, havia uma tendência de aproximação do lírico, do subjetivo, em detrimento da objetividade. Essa mudança configura uma abertura de possibilidades no entendimento do gênero e um impacto formal, na medida em que “um romance lírico assume uma forma única que transcende o movimento causal e temporal da narrativa no âmbito da ficção” (FREEDMAN, 1970, p. 1 – tradução nossa)⁸, e a consequência disso pode ser a fragmentação estrutural. Desse modo, o caráter problemático do herói está diretamente relacionado ao cultivo de uma vida do espírito, a qual pode aproximar a narrativa de um lirismo que, por sua vez, é capaz de ir além da causalidade até então comum ao romance.

No *Livro*, a realidade conquistada pela interioridade de Soares leva à composição, em alguns fragmentos, de verdadeiros “enredos da alma”. A expressão é do próprio narrador, de um dia em que foi tomado por “sensações que são sonhos, que ocupam como uma nevoa toda a extensão do espírito, que não deixam pensar, que não deixam agir, que não deixam claramente ser” (PESSOA, 2013, p. 307-308). Ele sai às ruas, em sua flanerie desencantada, e os verdadeiros acontecimentos vão se passando dentro de si:

Olha-se mas não se vê. A longa rua movimentada de vestidos é uma espécie de taboleta deitada onde as letras fossem móveis e não formassem sentidos. As casas são somente casas. Perde-se a possibilidade de dar um sentido ao que se vê, mas vê-se bem o que é, sim.
As pancadas de martelo à porta do caixoteiro soam com uma estranheza próxima. Soam grandemente separadas, cada uma com eco e sem proveito. Os ruídos das carroças parecem de dia em que vem trovoadas. As vozes saem do ar, e não de gargantas. Ao fundo, o rio amarellece acinzentado.
Não é tédio o que se sente. Não é magua o que se sente. Nem sequer é cansaço o que se sente. É uma vontade de dormir com outra personalidade, e esquecer com melhoria de vencimento. Não se sente nada, a não ser um

⁸ “a lyrical novel assumes a unique form which transcends the causal and temporal movement of narrative within the framework of fiction” (FREEDMAN, 1970, p.1).

automatismo cá em baixo, a fazer umas pernas que nos pertencem levar a soar no chão, na marcha involuntária, uns pés que se sentem dentro dos sapatos. Nem isto se sente talvez. Á roda dos olhos e como dedos nos ouvidos há um aperto de dentro da cabeça.

Parece uma constipação na alma. E com imagem litteraria de se estar doente nasce um desejo de que a vida fôsse uma convalescença, sem andar; e a idéa de convalescença evoca as quintas dos arredores, mas lá para dentro, onde são lares, longe da rua e das rodas. Sim, não se sente nada. Passa-se conscientemente a dormir só com a impossibilidade de dar ao corpo outra direcção, a porta onde se deve entrar. Passa-se tudo. Que é do pandeiro, ó urso parado?

Todos os elementos da realidade – ruas, vestidos, casas, martelo, carroças, rio... – já são, nos dois primeiros parágrafos do trecho citado, compostos a partir das sensações do narrador, desvinculando-se de seus sentidos claros e objetivos. Suas representações são sintomas da “constipação na alma” por ele sofrida e introduzem essa alteração de ânimo, dimensionando-a a partir da demonstração do quão alterado o mundo lhe parece. A partir do terceiro parágrafo, Soares já não se encontra mais realmente nas ruas, mas dentro de si, percorrendo, a partir da reflexão, sua alma, e tentando compreender o que nela se passa e concluindo:

Tanta inconsequencia em querer bastar-se! Tanta consciencia sarcastica das sensações suppostas! Tanto enredo da alma com as sensações, dos pensamentos com o ar e o rio, para dizer que me dóe a vida no olfacto e na consciência, para não saber dizer, como na phrase simples e total do Livro de Job “Minha alma está cansada de minha vida”! (PESSOA, 2013, p. 309).

A vida dói-lhe e dela todo seu interior está cansado, olfato e consciência, sensação e pensamento, alma e espírito. Ele se mantém, no entanto, compondo enredos de sua busca por significado, e eles, ainda que íntimos do mundo palpável, desligam-se gradativamente de seus espaços e realidade físicas e desfazem-se de sua lógica temporal. Sobre esse desprendimento do sentir e do pensar com relação às ordens espacial e cronológica, Hanna Arendt, em *A vida do espírito*, explica:

O pensamento, portanto, é fora de ordem não só porque interrompe todas as demais atividades necessárias para os assuntos vitais e para a manutenção da vida, mas também porque inverte todas as relações habituais. O que está perto e aparece diretamente aos nossos sentidos agora está distante; e o que se encontra distante está realmente presente. Quando estou

pensando, não me encontro onde realmente estou; estou cercado, não por objetos sensíveis, mas por imagens invisíveis para os outros. É como se eu tivesse me retirado para uma terra imaginária, a terra dos invisíveis, da qual nada poderia saber, não fosse esta faculdade que tenho de lembrar e imaginar. O pensamento anula distâncias temporais e espaciais. Posso antecipar o futuro, pensá-lo como se já fosse presente, e lembrar do passado como se ele não tivesse desaparecido (ARENDT, 2000, p. 66-67).

O pensamento extrapola as noções de espaço e tempo, expandindo-as, e ignorar esse aspecto em suas representações seria falso e empobrecedor. O romance, então, quando se volta à vida do espírito, desvincula-se temporariamente da ordem estabelecida pela vida prática, e o resultado pode ser uma obra fragmentada como o *Livro do desassossego*. Nele – para além do fato de Fernando Pessoa não o ter organizado e publicado –, vemos “impressões sem nexos, nem desejo de nexos” (PESSOA, 2013, p. 283), pois figuram nos comentários e análises do próprio narrador a fragmentação e a incompletude de seus escritos. Leyla Perrone- Moisés, em seu texto “O lixo/luxo de Bernardo Soares”, afirma que o *Livro do desassossego* “não pode ser encaixado em gênero nenhum, nem pode ser dito acabado ou inacabado, porque seu próprio projeto é o da indefinição, do fragmentário e até do imperfeito ou do “mal feito” (p. 220); mas não teria o gênero romanesco, ao longo dos séculos, assumido, em sua forma, a possibilidade de indefinição, fragmentação e imperfeição, demonstrando, conforme explica Lukács, “a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 36)?

Em última instância, a priorização da vida do espírito tem, na leitura do *Livro* como um romance, um efeito importante: a ordenação de seus fragmentos deixa de importar. Do que diz respeito a uma linha geral de enredo, ao entrar em contato com os fragmentos, independentemente da organização, o que se pode subtrair e subentender é realmente uma sequência repetitiva em que o ajudante de guarda-livros Bernardo Soares sai de sua casa, na Rua dos Douradores, e vai para seu escritório, na mesma Rua dos Douradores, todos os dias,

de onde retorna ao fim do expediente. As especificidades dessa vida prática automatizada e reificada muitas vezes não interessam a Soares, assim como a ordem em que ocorreram. Quando interessam, são narradas, como no episódio da fotografia no escritório ou do encontro com a oleografia. A forma como (pouco) representa seu agir no mundo exterior está em perfeita coerência com o que, em inúmeros trechos, ele demonstra pensar sobre a ação e sobre esse mundo exterior: ou lhe doem ou, em grande medida, não lhe interessam. A ordem dos fragmentos, desse modo, não importa para o entendimento da obra como um romance, pois como o mais radical dos heróis problemáticos, Soares encontra-se tão apartado do mundo que, no tempo cronológico, quase tudo que se passa é repetição. Seu romance é do espírito, e este não segue as noções racionalizadas de tempo que ele tanto despreza.

O romance, em suma, é “a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2000, p. 91). Soares se aventura na escrita de seu *Livro*, colocando-se à prova a partir da experiência poética em busca de significar a vida e compreender seu próprio eu. Nessa aventura, ele acaba por construir uma nova vida, a do espírito, que não desfaz nem anula a exterior, mas ganha predominância em seus escritos na medida em que lhe possibilita uma íntima relação com a linguagem, um vínculo reflexivo com o mundo e a reconstrução de sua identidade.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo de romances representativos dos séculos XVIII, XIX e XX, vinculado à reflexão sobre a obra *A teoria do romance*, de Georg Lukács, revelou que a ambientação, os heróis, os enredos, assim como a estrutura e a linguagem, enfim, a configuração do gênero de modo geral vai se transformando paralelamente às radicais mudanças do mundo moderno. As obras do século XVIII já representam o individualismo que passará a caracterizar a sociedade burguesa e a relação racionalizada dos indivíduos com a fé, mas seus heróis ainda não demonstram uma fratura definitiva com os valores dessa sociedade, a eles se adaptando nos finais dos enredos. A representação do perfil de indivíduo problemático lukacsiano cresce entre os heróis a partir do século XIX, que representam a cisão definitiva com relação à realidade que os cerca e à própria identidade. No século XX, essa radicalidade acaba por alcançar a forma romanesca, na medida em que a objetividade dos antigos enredos é engolida pela representação da vida interior, desintegrando-se no registro poético.

No que se refere ao Livro do desassossego, foi possível perceber que a linguagem poética não só não o afasta do caráter romanesco, como aparece vinculada à representação de um dos principais aspectos do gênero de acordo com a teoria lukacsiana, a natureza problemática do herói. Isso porque o estudo mostrou que a experiência poética – como “revelação da nossa condição original” (PAZ, 2012, p. 161) – é parte do processo de autoconhecimento de Bernardo Soares por meio do qual ele repetidamente percebe sua condição de sujeito desassossegado. Essa consciência, cisão sofrida entre indivíduo e mundo e também em sua própria identidade, não encerra o papel da poetidade, na medida em que, conforme foi visto, ela aparece também na linguagem desse herói escritor – que tem todo o seu contato com a realidade e consigo mesmo mediado pela linguagem – como tentativa de nela encontrar um lugar de transcendência da banalidade do mundo concreto. Os comentários

sobre alguns fragmentos deixam ver que se trata de uma tentativa sempre frustrada, pois nem mesmo a escrita poética e literária é capaz de apresentar-se como uma solução às fraturas entre Soares e a realidade externa. Por fim, a poeticidade aparece intensificada pelo extremo lirismo da obra, o qual também configura uma consequência da natureza problemática do herói, na medida em que ela o isola do convívio no mundo, e “a linguagem do homem absolutamente solitário é lírica, é monológica” (LUKÁCS, 2000, p. 43).

A análise dos fragmentos em que Soares aborda sua posição de escritor e o próprio processo de escrita do *Livro* mostrou que a escrita é, para ele, a única atividade da vida prática em que ainda espera poder encontrar significado e, portanto, praticamente a única que ainda realiza para além de sua rotina de trabalho. Seus posicionamentos sobre o que realmente lhe interessa na vida, a reflexão e a arte, explicam a natureza dos conteúdos de seu *Livro* e o fato de constituir-se como uma autobiografia sem fatos, afinal, um herói escritor apartado do mundo concreto e da realidade prática acabaria realmente representando em sua obras as aventuras de seu espírito e de sua própria linguagem. O ato de narrar, desse modo, revelou-se ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que se apresenta como sintoma da fragmentação sofrida por ele com relação ao mundo e também ao próprio eu, mostra-se uma oportunidade de compreensão da própria identidade e espaço de reconstrução.

No que se refere à fragmentação da forma e da linha narrativa, ainda que não seja entendida como um elemento de afirmação do gênero romanesco em relação direta com o caráter problemático do herói e de sua relação com o mundo, também não deve ser pensada como uma negação do gênero e um impeditivo da leitura do *Livro do desassossego* como um romance a partir da teoria lukacsiana. Lukács a previu como perigo em um gênero que tanto inflou a representação da interioridade, distanciando-se da vida concreta. No *Livro*, ela de fato alcança níveis radicais, mantendo noções de cronologia e enredo apenas de forma estrita e episódica e rompendo-as na dimensão total da obra. Essa radicalização, no entanto, não deixa

de ser a consequência extrema do superdesenvolvimento de uma vida do espírito por parte de um herói que é também escritor dos fragmentos que se apresentam ao leitor.

Em suma, apesar de a crítica pessoana continuar a compreender o *Livro do desassossego* a partir de noções como as de antirromance ou de romance impossível, acreditamos na possibilidade de sua leitura como um exemplar do gênero. Richard Zenith, por exemplo, em seu texto “Livro do Desassossego: o romance possível (var.: impossível)” (2013), afirma que “o protagonista é um falhado e o romance um fracasso”. Exatamente. E um protagonista falhado, assim como um romance fracassado, não são os mais perfeitos exemplos de protagonista e romance modernos? A fragmentação que caracteriza homem e mundo na modernidade faz com que as formas tenham de “produzir tudo o que então era um dado simplesmente aceito” e, a partir disso, Lukács enxerga duas possibilidades: ou estreitar e volatizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou demonstrar a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 36).

Soares certamente nada estreita em seu *Livro*, muito pelo contrário, tudo o que é passível de ser reduzido parece não merecer lugar em seu romance, assim como o caráter sublime de suas reflexões e emoções jamais seria por ele volatizado, o que fica claro na medida em que utiliza da linguagem poética para sua representação, exatamente por ela fugir à banalidade e à vulgaridade. Assim, portanto, podemos entender que Soares leva a fragmentação à sua obra conscientemente e, como afirma Leyla Perrone-Moisés, “a imperfeição é então assumida como projeto” (2001, p. 282). A crítica diz ainda que “Bernardo Soares é um escritor de nosso tempo sem Deus e, conseqüentemente, sem Obra. [...] O Livro total será substituído pelo livro ao mesmo tempo arruinado e virtual, até que se invente um outro conceito de ‘livro’” (p. 282-283). Se olharmos para as teorias do romance moderno,

como *A Teoria do Romance*, de Georg Lukács, no entanto, percebemos não ser necessário inventar um outro conceito de livro, pois o gênero desse nosso tempo sem Deus é justamente o romance.

REFERÊNCIAS

ARENDT, H. **A vida do espírito**: o pensar, o querer, o julgar. Tradução de Antônio Abranches, Cesar Augusto R. de Almeida e Helena Martins. 4ª edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

ARMSTRONG, N. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. In: MORETTI, Franco (org). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini [et al]. São Paulo: Hucitec/ Annablume, 2002.

BALZAC, H. **O pai Goriot**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BALZAC, H. **Ilusões perdidas**. Tradução de Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Penguin, 2011.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERTEN, A. **Modernidade e desencantamento**. Tradução de Marcio Anatole de Sousa Romeiro. São Paulo: Saraiva, 2011.

BERTHIER, P. Festim das aranhas. In: BALZAC, H. **O pai Goriot**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 9-26.

CALINESCU, M. **As cinco faces da modernidade**: Vanguarda, Decadência, Kitsch, PósModernismo. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CAMUS, A. **O estrangeiro**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2019.

COELHO, J. P. Fernando Pessoa sempre existiu. In: PESSOA, F. **Livro do desassossego**. Lisboa: Ática, 1982

DEFOE, D. **Moll Flanders**. Tradução de Antônio Alves Cury. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

DEFOE, D. **Robinson Crusoé**. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

ESTEBAN, C. **Crítica da razão poética**. Tradução de Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FAULKNER, W. **O som e a fúria**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FEHÉR, F. **O romance está morrendo?** Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1972.

FIELDING, H. **Tom Jones**. Tradução de Octávio Mendes Cajado. Porto Alegre: Abril, 1971.

FLAUBERT, G. **A educação sentimental**. Tradução de Rosa Freira d'Aguiar. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

GIL, J. **O espaço interior**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

GOETHE, J. W. **Fausto**. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: W. M. Jackson, 1956.

GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

GOLDMANN, L. **Sociologia do Romance**. Tradução de Álvaro Cabral. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOULART, R. M. **Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira**. Lisboa: Bertrand editora, 1946.

GUERREIRO, R. **De luto por existir**. Lisboa: Assírio&Alvim, 2004.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos Sentidos**. Tradução de Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**. Tradução de Paulo Menezes. 7ª ed. rev. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: USP, 2002.

HUYSMANS, J. **Às avessas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011.

IANNI, O. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

KEHL, M. R. Observações sobre A educação sentimental. In: FLAUBERT, G. **A educação sentimental**. Tradução de Rosa Freira d'Aguiar. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

KONDER, L. **Hegel**: a razão quase enlouquecida. Rio de Janeiro: Campos, 1991.

LEFEBVRE, H. **Introdução à modernidade**. Tradução: Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LIMA, L. C. **O controle do imaginário e a afirmação do romance**.

LLOSA, M. V. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco (org). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

LIMA, L. C. **O controle do imaginário & a afirmação do romance**: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOURENÇO, E. “O livro do desassossego” texto suicida? In: **Fernando, rei da nossa Baviera**. s/l: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986.

LUKÁCS, G. **Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MAGRIS, C. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MARTINS, F. C. (Org.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leyla, 2010.

MEDEIROS, P. **O silêncio das sereias**. Lisboa: Tinta da China, 2015.

MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MOTA, P. T. Espírito. In: MARTINS, F. C. **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leyla, 2010, p. 259-261.

NUNES, B. Fragmentos da Modernidade. In: _____ **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

OSAKABE, H. **Fernando Pessoa: resposta à decadência**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

PAES, J. P. Huysmans ou a nevrose do novo. In: HUYSMANS, J. **Às avessas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERRONE-MOISÉS, L. A prosa do desassossego. In: **Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERRONE-MOISÉS, L. Do mundo em falta à palavra plena. In: **Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERRONE-MOISÉS, L. O lixo/luxo de Bernardo Soares. In: **Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, F. **Livro do Desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PIERUCCI, A. F. **O desencantamento do mundo**. São Paulo: Editora 34, 2003.

RICHARDSON, S. **Pamela**. Tradução de Rafael Tages. Espírito Santo: Editora Pedrazul, 2016.

RODRIGUES, A. M. Forma e sentido nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 15-60.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SIMMEL, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito**. Mana, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 577-591, out. 2005. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 29 out. 2019.

SITI, W. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (org). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

SOUZA, N. M. e. **Modernidade**: desacertos de um consenso. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEBER, M. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZENITH, R. **Livro do Desassossego**: romance possível (var. impossível). In: III CONGRESSO INTERNACIONAL FERNANDO PESSOA, 2013, Lisboa. Anais eletrônicos... Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 2013. Disponível em: Acesso em: 18 set. 2015.