

O RESTO DA METAFÍSICA

(análise da *Tabacaria*, de Fernando Pessoa)

Vilma Arêas

"Toda a *leitura* é um acto provisório
e apenas dura enquanto permanece e
que no tempo ou em mim a condiciona".

Nelson de Matos

"De uma maneira geral, toda a poesia
é a mais alta *claridade* de uma época
e no seu espelho é o resto que é 'obscuro'".

Eduardo Lourenço

Num pequeno ensaio intitulado "Sade dans le texte",⁽¹⁾ Philippe Sollers se pergunta a razão de a nossa cultura e a nossa sociedade recusarem o texto de Sade como *texto* e, paradoxalmente, construírem um *pensar de Sade* fora de sua escritura. Ora, tal pensamento, desvinculado desta forma de sua produção, será, antes, revelador de quem o pensa. Em relação a Sade, seu pretense texto será, sucessivamente, inumano, patológico ou, de modo inverso, lúcido e audacioso.

Poderíamos, nas pegadas de Sollers, fazer o mesmo tipo de reflexão em relação a inúmeros escritores. Bocage será um caso flagrante. Mas Fernando Pessoa pode ser merecidamente incluído na galeria.

Sempre considerado "genial"⁽²⁾, para alguns o poeta terá sempre sido sinônimo de angústia existencial, de fuga da realidade, ou da experiência dolorosa do eu dividido nas personalidades patológicas; por outro lado, representaria, melhor que ninguém, a personalidade criadora alienada dos problemas morais e sociais de seu tempo, o poeta da hora absurda e do absurdo metafísico. Ameaçando o limite entre seu discurso artístico e seu discurso crítico (o que pensa da própria obra e da literatura em geral), Fernando Pessoa ilude, tem sempre iludido o leitor, a partir da própria romanceada descrição do "nascimento" dos heterônimos; tal recurso de construção da obra ou mesmo tática do discurso, muitas vezes como tal não é referido e, sim, como resultado da própria maneira de ser do poeta.

Lind⁽³⁾, a propósito da famosa carta de Pessoa e Casais Monteiro em 1935, adverte os leitores da avaliação exagerada que alguns críticos fazem dos elementos romanescos nas personagens inventadas; insiste em que a explicação do poeta não deve ser aceita sem reservas, "uma vez que acentua demasiado unilateralmente a espontaneidade de poder criador, ao mesmo tempo que procura ocultar o papel considerável desempenhado pela teoid"^(p.97). Tal atitude parece pouco provável em Fernando Pessoa segundo ele, mas é essa mesma atitude o tropeço maior que tem encontrado a crítica em relação à obra do poeta.

A "maquinaria fantástica dos heterônimos" e a glosa de que foi alvo - afirma E. Lourenço⁽⁴⁾ - confiscou em seu proveito a atenção devida à própria poesia pessoana. Cita, a propósito, Casais Monteiro que a despeito de outros equívocos, foi o primeiro a intuir o jogo dos poemas: os "autores" foram inventados para os poemas e não o contrário.

O julgamento da obra a partir da posição política ou das declarações de Pessoa, enquanto homem concreto, embora mais rara, também marcou uma posição irrecuperavelmente equivocada.

Contudo, se endossarmos a tese do "absurdo metafísico" denunciado por Oscar Lopes⁽⁵⁾ e Mário Sacramento⁽⁶⁾, concluímos que tal posição não foi privilégio de nosso poeta, mas de toda uma geração entre as duas grandes guerras. Os movimentos literários ou artísticos em geral surgidos então, caracterizavam-se pela consciência do Nada, por parte de uma classe traída por seus próprios fundamentos ideológicos, em meio às decepções sociais e ao nascimento das ideologias pré-fascistas.

O dadaísmo e o futurismo aí se colocam, em sua busca de uma ilusão de liberdade absoluta. Mesmo o surrealismo, mais tarde, com nitidez marca a mesma posição intermediária no exame que faz das ruínas da burguesia, e se instala entre um império perdido e os acenos para a reformulação de discurso com que o homem pensa sobre o mundo, para entendê-lo e transformá-lo.⁽⁷⁾

Talvez pudéssemos definir esse tempo como uma metafísica enrolada para o lado de dentro: busca do Real, da Verdade, mas em termos absolutos, isto é, desejo de uma nova compreensão da História e, ao mesmo tempo, compromissos com o idealismo.

Em se tratando da obra de Pessoa, antes de mais nada precisamos de lhe traçar os limites. Da obra fazem parte as cartas? As declarações e confissões a médicos e amigos? Os louvores à ditadura militar? Os ensaios críticos? Bilhetes? Poemas inacabados? Os poemas em inglês, francês, as traduções? Fernando Pessoa, Caetano de Campos, Álvaro de Campos, Ricardo Reis (para citarmos os mais famosos) têm quatro "obras" diferentes? Podemos considerar sua obra apenas o que publicou em vida, deixando de lado o famoso baú, de onde, até hoje, brotam poemas e poemas? Então, quanto à poesia, só "Mensagem" fará parte dela? E os esboços inacabados?

Em suma, perguntaremos com Foucault⁽⁸⁾, que atenção a tribuir a "esse imenso bulir de rastros verbais que um indivíduo deixa em torno de si ao morrer e que, em um entrecruzamento indefinido, falam tantas linguagens diferentes"?

Se considerarmos como "obra" apenas a poética, temos de começar a negar - junto com alguns críticos - a idéia de que os quatro heterônimos se ligam a 4 obras diferentes, cada qual com sua "mensagem". E apoiamo-nos numa citação do próprio poeta de que os heterônimos "representam pessoas inventadas" como figuras em dramas, ou "personagens declamando isoladas em um romance sem enredo".

Deste ponto inicial, que não pretende *reduzir* a obra pessoana a um equívoco - que deve ser esclarecido - nem a um labi-rinto a ser desatado, tiramos duas conclusões:

(a) - existe um drama ou romance (evidentemente escrito por um único poeta) que serve de chão à fala de 4 personagens diferentes; estes dialogam entre si, escrevem prefácios e poemas uns para os outros, elogiando-se ou criticando-se, do mesmo modo que os textos que os justificam se auto-remetem. Isso não significa que os consideramos *fragmentos* de uma realidade global que os achataria numa única face; ao contrário, a obra é uma totalidade fragmentada irredutível a qualquer um dos lados.⁽⁹⁾

(b) - muito antes do golpe mortal à metafísica da "personalidade poética", Fernando Pessoa causara-lhe uma profunda ferida. Pensamos particularmente em Robbe-Grillet⁽¹⁰⁾ e Barthes⁽¹¹⁾ e no que expuseram da relação estreita entre os elementos teóricos de uma narrativa e a ideologia dominante; pensamos ainda na moderna discussão dos gêneros (prosa ou poesia? Novela ou romance?)

Antônio José Saraiva e Óscar Lopes⁽¹²⁾ não ficaram insensíveis a esse aspecto "subversivo" da poesia pessoana e examinaram em cada heterônimo, isto é, em cada grupo de poemas, o que de tradição quebraram. Alberto Caeiro, com seu verso "prosaicamente livre" se coloca contra o transcendentalismo saudosista e o "farisaísmo" da poesia compassiva sentimental. Ricardo Reis exprime-se "contra as concepções ocamente abstratas de sobrevivência post-mortem ou de progresso humano". E, se Campos, dentro do sensacionismo, instala-se na "sabedoria futurista da sem-razão", a poesia ortônima revela-se principalmente como uma problematização do EU.

Em *Lez e Depois*⁽¹³⁾ é retomado o mesmo fio:

"Lido atentamente, Pessoa ainda hoje líquida e em comunicativo ritmo poético, como experiência mediatizada, a substancialidade metafísica de conceitos tão importantes tais o de Alma, de Sentimento, Sinceridade, Consciência, Realidade; de Causalidade como procriação mágica de efeitos e causas; de Expressão sem "fingi-mento superestrutural; de Tempo e Espaço como absolutamente independentes da prática social humana..."

Quanto a essa consciência do estatuto do trabalho poético, basta-nos observar as falas dos personagens:

Caeiro, poeta pastoril, abre a série de seus poemas com uma clara afirmação - ele nunca guardou rebanhos, mas é "como se os guardasse"; seu rebanho são seus pensamentos; o cajado é a pena com que escreve num papel que se revela ser sua própria memória;

além do mais, nem sabe o que é natureza, apenas canta-a; e a primeira é apenas "uma maneira de dizer".

Álvaro de Campos, que se apresenta no "palco" ora à ja nela, ora sentado à escrivadinha a fumar e a escrever que pensa em escrever versos que, por força, dirão o contrário do que está a pensar, esforça-se por exercitar na prática a teoria que Caeiro articulou.

Tal distanciamento (o que se escreve é di-ferente do real, ou adiado) é teorizado claramente por F. Pessoa ortônimo, com todas as passagens feitas⁽¹⁴⁾. Portanto, o "enredo" último de tal romance, ou drama, é a travessia ("sim, o termos todos nascido a bordo") do que se vê para o que se diz. Mas o que se vê jamais reside no que se diz. O resultado é que falta ou sobra sempre qualquer coisa, seja nos objetos concretos (a impossibilidade de arrumar a mala, a vida) no tempo (sempre a véspera ou o dia seguinte, nunca o agora), resolvendo-se tudo isso no degredo tão objetivamente cantado por Ricardo Reis.

O "literal", o que "verdadeiramente há" persegue o poeta frequentemente ("há sô um caminho para a vida que é a vida") que se confessa, mesmo dentro do cansaço, desejar "impossivelmente o possível" e amar "infinitamente o finito". Sua desgraça significa o "poder desejar o que há".

Neste ponto, dentre o que a nôs chegou da literatura da época, encharcada pelo idealismo de um Pascoaes, a quem o poeta nem sempre permaneceu invulnerável, é que compreendemos o peso da poesia pessoana e seu trabalho incansável, demolidor dos vários dis cursos legitimados, do literário ao político (confira-se a esse respeito o poema XXXII de Caeiro), passando pelo amoroso e religioso . Embora não possamos considerar o amor como um "tema" na obra de F. Pessoa, indicamos ao leitor "O Pastor Amoroso"; este "raspa a tinta" a toda uma convenção amorosa, presente na pastoral: conhecer o objeto amoroso não acarreta nenhuma grande modificação ao poeta; nas duas situações (antes e depois do conhecimento) ele se revela "um monge calmo"; o que farão juntos - ele e a amada - se resolve em linguagem tautológica; e quando conclui que não fora amado, repara que a natureza é a mesma de sempre.

A análise que se segue da Tabacaria significa o dese-jo de aproximação do texto pessoano, tentativa de tocã-lo fisicamen-te, por assim dizer, a despeito da imensa literatura crítica que o

recobre. (15)

Embora compreendendo que, em sentido estrito, um poema se esclarece em seu contato com outros poemas do mesmo autor (que conjunto de invariantes se colocam nos textos, sob que chave se repetem no correr da obra, etc.) procurei ler a *Tabacaria* apenas com os elementos que ela mesma fornece, descartando, na medida do possível, qualquer a priori. Por exemplo, os conceitos de *metafísica* e *não-metafísica* foram compreendidos com os elementos descritivos que julguei detectar no texto.

Se um poema é, enquanto artefato, um jogo, procurei descobrir as regras que o armaram e abandonei-me à sedução de seu ritmo e ao desafio de suas linhas cruzadas. Se acaso me perdi, isso também faz parte do lance da partida.

Estou, além disso, consciente do caráter escandalosamente redutor desta análise.

TABACARIA

- 1 - Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.
- 5 - Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
10- Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
Com a morte a pôr umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada do nada.
- Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
- 15- Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,
E não tivesse mais irmandade com as coisas
Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua
A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
De dentro da minha cabeça,
20- E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.
- Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.
- 25- Falhei em tudo.
Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.
A aprendizagem que me deram,
Desci dela pela janela das traseiras da casa.
Fui até ao campo com grandes propósitos.

- 30 - Mas lá encontrei sō ervas e árvores,
E quando havia gente era igual à outra.
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?
Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
- 35 - E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver
tantos!
Gênio? Neste momento
Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu,
E a história não marcará, quem sabe?, nem um
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.
- 40 - Não, não creio em mim.
Em todos os manicômios há doidos malucos com tantas certezas!
Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?
Não, nem em mim...
Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo
- 45 - Não estão nesta hora gênios-para-si-mesmos sonhando?
Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas -
Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas - ,
E quem sabe se realizáveis,
Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?
- 50 - O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonho que pode conquistá-lo, ainda que tenha
razão.
Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.
- 55 - Mas so talvez serei sempre, o da mansarda.
Ainda q. não more nela;
Serei sempre o que não nasceu para isso;
Serei sempre sō o que tinha qualidades;
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma
parede sem porta,
- 60 - E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
E ouviu a voz de Deus num poço tapado.
Crer ... mim? Não, nem em nada.
Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente
O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o cabelo,
- 65 - E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.
Escravos cardíacos das estrelas,
Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama;
Mas acordamos e ele é opaco,
Levantamo-nos e ele é alheio,
- 70 - Saímos de casa e ele é a terra inteira,
Mais o sistema solar e a via Láctea e o Indefinido.
(Come chocolates, pequena;
Come chocolates!
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
- 75 - Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequena suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
Mas eu penso, e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de
estanho,
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.
- 80 - Mas ao menos fica a amargura do que nunca serei
A caligrafia rápida destes versos,
Pórtico partido para o Impossível.
Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem lágrimas,
Nobre ao menos no gesto largo com que atiro

- 85 - A roupa suja que sou, sem rol, pra o decurso das coisas,
E fico em casa sem camisa.
(Tu, que consolas, que não existes e por isso consolas,
Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,
Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta,
- 90 - Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,
Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua,
Ou cocote célebre do tempo dos nossos pais,
Ou não sei que moderno - não concebo bem o quẽ-
Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que
inspire
- 95 - Meu coração é um balde despejado.
Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco
A mim mesmo e não encontro nada.
Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.
Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,
- 100 - Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,
Vejo os cães que também existem,
E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo,
E tudo isto é estrangeiro, como tudo.)
Vivi, estudei, amei, e até cri.
- 105 - E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.
Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira.
E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem
cresses
(Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer
nada disso);
Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o
rabo
- 110 - E que é rabo para aquẽm do lagarto remexidamente.

Fiz de mim o que não soube,
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominõ que vesti era errado.
Conhecera-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
- 115 - Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
já tinha envelhecido.
Estava bêbado, já não sabia vestir o dominõ que não tinha tira-
do.
- 120 - Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
Como um cão tolerado pela gerência
Por ser inofensivo
E vou escrever esta história para provar que sou sublime.

Essência musical dos meus versos inúteis,
- 125 - Quem me dera encontrar-te como coisa que eu fizesse,
E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,
Calcando aos pés a consciência de estar existindo,
Como um tapete em que um bêbado tropeça
Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.
- 130 - Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.
Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada
E com o desconforto da alma mal-entendendo.
Ele morrerá e eu morrerei.
Ele deixará a tabuleta, eu deixarei versos.
A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também.
Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta,
E a língua em que foram escritos os versos.

Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.
Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como
gente

- 140 - Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de
coisas como tabuletas,

Sempre uma coisa defronte da outra,
Sempre uma coisa tão inútil como a outra,
Sempre o impossível tão estúpido como o real,
Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério
da superfície,

- 145 - Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.

Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?)
E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.
Semiergo-me enérgico, convencido, humano,
E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.

- 150 - Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos.
Sigo o fumo como uma rota própria,
E gozo, num momento sensitivo e competente,
A libertação de todas as especulações

- 155 - E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar
mal disposto.

Depois deito-me para trás na cadeira
E continuo fumando.
Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando.

- 160 - (Se eu me casasse com a filha da minha lavadeira
Talvez fosse feliz.)
Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?)

Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica.
(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)

- 165 - Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
Acenou-me adeus, gritei-lhe *Adeus ó Esteves!*, e o universo
Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.

ANÁLISE

A - O TEXTO é apresentado cindido:

- 1- um que falta e que se mostra como a se fazer no futuro, que se mostra como não-existente; a particularidade de tal objeto (texto-1) é ser o contrário do texto-2. (Cf. versos 123 e 149:

- "E vou escrever esta história para provar que sou sublime".

- "E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário".

- 2- o texto-2 é dado como o contexto do texto-1, como uma situação-matéria-prima do texto-1; tal texto-2 está e é fingido ausente sob forma de poema, porque está como o antes do poema.

A dobradiça que articula os dois textos são os indicadores ESTE(S) e ESTA, que tornam presente o negado ato de escrever, relegado pelo poeta ao futuro.

v. 80: "Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
A caligrafia rápida *destes* versos..."

v.123: "E vou escrever *esta* história para provar que sou sublime"

v.149: "E vou tencionar escrever *estes* versos em que digo o contrário".

Tais indicadores, ou singularidades formais - condição do discurso e de sua gramática - deveriam pertencer ao texto-1; referidos ao texto-2, apontam a definição deste (não-poema) como *disfarce*, *fingimento* do poema. O texto se apresenta, portanto, como um ausente (fora) e um presente (dentro) com limites problemáticos.

B - a SITUAÇÃO (texto-2) é grosseiramente apresentada também como cindida, entre um real-por-fora (a tabacaria) e um real-por-dentro (sensação de sonho).

Até o verso 24 (25 e 26 são a conclusão) mantêm-se a contradição intransponível entre a *existência* das coisas (pessoas, pedras, rua) e o *saber* sobre elas (mistério, rua impossivelmente desconhecida, etc), isto é, afirma-se a distância entre o objeto real e o objeto do conhecimento.

Na medida em que *não se sabe*, em que não há uma linguagem que os diferencie, todos os objetos ficam homólogos (ex: as pedras e os seres são equivalentes, sustentados pelo mesmo mistério e tratados igualmente pela morte que, naquelas, coloca umidade e, nos homens, cabelos brancos).

A isto correspondem duas vozes: a que afirma o primado da subjetividade do sujeito, sua idealização como objeto uno e acabado (portanto, passível de falhar completamente - "falhei em tudo") e a outra voz que *nadifica* esse tudo ("como não fiz propósito nenhum..."), problematizando sua existência absoluta.

Afirmamos, pois, que a situação é "grosseiramente" cindida, porque esta segunda cisão sublinha a problematização de dentro /fora do texto (afinal, o que se chama poema é *esta* que lemos, ou um *outro* que nega aos ansiosos sua existência?).

Os versos compreendidos entre as linhas 126 e 141 estabelecem a homologia entre o real-por-fora e o real-por-dentro: a tabuleta da tabacaria está claramente associada aos versos do poeta, e a rua à língua em que os versos foram escritos.

Além do mais, tal contradição (fora/dentro) tem os termos unidos por uma mesma lealdade devida, o que acaba por diluir o binarismo crônico das filosofias idealistas: alma/corpo, sujeito/objeto, etc., etc., etc.; aliás, mesmo despedindo-se das coisas, o narrador alucinadamente se faz uno com elas: se o lado da rua vira uma fileira de carruagens, ele é a locomotiva que "arrasta" tal fantasmagoria. (cf. v. 16 a 20:

"E não tivesse mais irmandade com as coisas
Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da
rua
A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apita
da
De dentro de minha cabeça,
E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na
ida".

Colocando de outra maneira, o poeta assume integralmente o teor de sua imaginação e a manipulação do real que ela opera.

C - A SITUAÇÃO do poema orienta-se no sentido de significar o SER (de que modo o ser é) o POEMA (seu traçado, sua vida /ou morte) e de que modo o real (a História) pode ser compreendido por tal ser ou representado por tal poema.

Em outras palavras, a relação ser/mundo tem de ser *demonstrada, construída* e não apenas *mostrada*; o fato de se poder olhar a rua, por mais certeza que se tenha de sua existência concreta, não me instrui sobre o modo pelo qual existe, não me faz *conhecê-la*.

O que o poema problematiza, portanto, é o princípio segundo o qual nossa unidade moral e intelectual (aliás unidade inexistente, se a pensamos como anteriormente dada) "espelha" uma harmonia exterior (aliás não espontaneamente percebida) (16).

Ora, tentar significar o ser, o poema e sua relação com a história, exige que se articule o real, arrancando-o, pela representação, da indeterminação e do indefinido.

Examinando os versos de 5 a 20, verificamos que tal linguagem não foi constituída - marcam, portanto, o indefinido e o não-saber. Mas o personagem se vê impelido a realizar seu projeto e recorda sua experiência com linguagens já experimentadas:

- LINGUAGENS TENTADAS:

-1- uma linguagem *ensinada no passado*, que propõe o Natural como capaz de orientar o ser e de fazer o universo definido para tal

ser:

v- 27: "A aprendizagem que me deram,
 Desci dela pela janela das traseiras da casa.
 Fui ao campo com grandes propósitos.
 Mas lá encontrei só ervas e árvores,
 E quando havia gente era igual à outra".

Tal linguagem se revela, pois, inoperante, pois aponta uma não-linguagem. (Confira-se Caetano, poema XXXI):

"porque só sou essa coisa séria, um intérprete da Natureza,
 porque há homens que não percebem a sua linguagem,
 por ela não ser linguagem nenhuma".

-2- a linguagem do sonho, que finge articular um real; mas diante desse mesmo real se mostra inútil, na medida em que mantém a indefinição deste:

v. 67: "Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama,

Mas acordamos e ele é opaco,
 Levantamo-nos e ele é alheio,
 Saimos de casa e ele é a terra inteira,
 Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido".

-3- a *linguagem religiosa*, que se constroi em homologia à linguagem da confeitaria, ambas adocicadas e inúteis para o poeta, que não consegue comê-las à semelhança da "pequena suja".

-4- a linguagem da *poética tradicional*, construída sob a chave da *inspiração*, da *invocação*, do *consolo* (linguagem também doce, opondo-se à amargura do lugar do poeta).

(cf. v. 87 a 94):

"Tu que consolas, que não existes e por isso consolas,"
 etc., etc.

E - Tal TEXTO, tal SITUAÇÃO (e suas linguagens) se equilibram entre duas noções propostas: METAFÍSICA versus NÃO-METAFÍSICA; a primeira responsável pela refração entre qualquer fato, ou objeto, e a representação dele, privilegiada em relação ao fato (todos os termos são tomados como absolutos); responsável também pela possibilidade do ser se dizer inexistente, pois a permanência ou presentificação de tal ser se desenha inversamente a como existe: embora habitante de uma casa é o morador da mansarda, "ainda que

não more nela" (v.55); embora tenha vivido, estudado, amado, não fez nada disso, "porque é possível fazer a realidade de tudo is so sem fazer nada disso"(v. 108)

Ao contrário, a NÃO-METAFÍSICA constrói um inteiro espaço permitido. É sua integridade o elemento seu definitório (não excluídos a transformação e o trabalho); a METAFÍSICA, dividindo espaços, deixa um RESTO não reintegrável pelo todo, portanto, espúrio, não permitido. A mansarda, água-furtada, é realmente o espaço furtado ao corpo da casa e o ser habitante dela (ainda que more na casa) se define com a ajuda de elementos que o código social marginaliza: o mendigo, o louco, o bêbado, o cigano, o mascarado: o que não tem dinheiro, o que não tem sanidade, o que não tem lucidez, o que não tem pátria, o que não tem rosto, com seus respectivos lugares - a sargeta, o manicômio, a utopia e a atopia, o vestiário (lugar qualquer onde se depositam as roupas momentaneamente).

Ora, a precisão de tais noções (metafísica/não-metafísica) se constrói no texto em termos de dois *movimentos* que dialelizam a ABERTURA. Tais movimentos, é bom que se diga, nunca se apresentam isolados, mas o que decide um em relação ao outro é o caráter de *consumo do objeto* (ou ajustamento do conceito com o objeto, do objeto com sua ação, etc) unido à necessária transformação desse mesmo objeto (por exemplo, comer o doce); ao contrário disso, na relação objeto/conceito, objeto/ação, podemos também perceber a permanência de um resíduo, um excesso, que pode ser o próprio sujeito ou o próprio objeto, que *restam*, prisioneiros de imobilidade.

Vamo-nos explicar melhor com a explicitação dos movimentos.

-1- MOVIMENTO DE FORA PARA DENTRO:

-a- determinado pela ausência de RESTO (a não-metafísica). Processa-se através da BOCA (na relação doce-boca) e MÃO, (na relação roupa suja-lavadeira). O poeta não come o doce, não se casa com a filha da lavadeira; ao contrário, atira a roupa suja que é, sem rol, para o decurso das coisas...Nessas relações, pois, o poeta é um ser irrecuperável, perdido.

-b- quando o RESTO não é obrigado pelo poema e existe como exemplificação da linguagem de *outro*: linguagem tradicional poética. O poeta não consome de acordo com as regras: não tem consolo, não tem inspiração, não sabe invocar (em vez disso, vomita: "meu coração é um balde despejado..."); a linguagem cultural do passado, em

que um *antes* e um *fora* definia e compreendia o ser. O poeta não pode utilizar tal linguagem, pois nem existe e permanece prisioneiro em casa.

-2- MOVIMENTO DE DENTRO PARA FORA:

determinado pelo RESTO; característica da metafísica. Processa-se através de ÂNUS (na relação pensar/sonhar e estrume) e RABO (ele mesmo o que sobra do corpo do lagarto e é dele separado, com outra vida paralela ao corpo (comparar com a relação janela dos fundos/linguagem natural, que funciona homologamente).

O RESTO é determinado pelo processo deslocador ele mesmo, que "degrada" uma posição de possível superioridade, associada às partes altas do corpo: os cérebros dos gênios (mas imaginados), as aspirações altas e nobres e lúcidas (mas apenas aspirações); cantar (BOCA) e cantiga do Infinito (ALTO), mas numa capoeira (um dos sentidos da palavra é "cesto grande para se prender animais castrados"); ouvir a voz de Deus (ALTO), mas num poço tapado.

A relação Natureza/cabeça, através da chuva, do vento e do sol, esgota-se em si mesma, pois o RESTO (se tiver ou não tiver de vir) determina uma submissão às estrelas, doentia e incontornável; *tanto faz o resto*, pois somos "escravos cardíacos das estrelas".

Tais aspirações às partes altas são concretamente dimensionadas pela História, que lhes dá o devido peso: estrume.

Essas relações também se precisam em sua articulação com PÉS: o calcar aos pés a consciência, o tapete em que o bêbado tropeça, o capacho que os ciganos roubam e que "não valia nada", isto é, sem função, que seria retirar o resto (sujo) dos sapatos; assim permanece o próprio capacho como resto, como o poeta permanecera resto de si mesmo.

Ora, esses dois movimentos plenos supõem outros intermediários.

Ao primeiro, chamamos *MEDIAÇÃO DA METAFÍSICA*, que é ilusório e se realiza no *mascarado*. A máscara resiste aos movimentos de fora para dentro e de dentro para fora. Fica *independente, sobra, sendo* una ao corpo. É a superfície do espelho que permite os dois movimentos, criando uma ilusão de *dentro*, de profundidade.

O mascarado tenta resolver a contradição, pois sua máscara existe entre um suposto dentro (que a máscara oculta e sugere) e um problemático fora, na medida em que o dentro também é máscara - a velhice. Portanto, o rosto, pertencente ao corpo, por ser inseparável de sua máscara, se estabelece num espaço dúbio, que é o próprio espelho..

Ao outro movimento chamamos de MEDIAÇÃO SEM METAFÍSICA, vivido num momento "sensitivo e competente", em que se dá a "libertação de todas as especulações".

O poeta pode, então, saborear algo (como não o pudera em relação ao doce) e gozar alguma coisa - o fumo do cigarro, ligado à tabacaria, algo que se vende e se compra, que faz, portanto, parte do comércio (convívio) dos homens e que não é sonhado nem suposto.

Este (o fumo) tem um estatuto diferente da máscara: enquanto nesta (ao espelho) o movimento é ilusório (e daí sua ligação com o imobilismo real que a degradação impõe) o fumo circula dentro e se faz definido fora: "sigo o fumo como uma rota própria". Tal equação a metafísica não resolvia.

3 - RESOLUÇÃO

A superfície unidimensional do espelho, fingidor de profundezas, é substituída pelas dimensões de uma cena real com a presença de todos os personagens à soleira dos espaços: o narrador à janela, o dono da tabacaria e o Esteves à porta.

Isto é, as profundidades ilusórias do espelho, duplicador sem identidade, e não nos esqueçamos que "pensar" também se chama "refletir", são transformadas na superfície real da soleira, que também duplica os gestos e as falas, mas mantém a identidade de cada um.

O RESTO existe ainda, mas é reintegrado ao corpo (o Esteves mete o troco na algibeira) e não tem o estatuto banal de qualquer excesso resultante do choque de coisas diferentes (o "pensamento e a realidade", por exemplo, trabalhados pelo poema). A moeda, o troco, como equivalente geral, se aciona a existência dessas coisas de ordem diferente, estabelece entre elas um sistema de equivalência. (17)

Por outro lado, MÃO e BOCA, agora, estabelecem outras relações: o aceno, a saudação e o sorriso, são gestos que se repetem a sujeitos que conhecem, que percebem o limite dos seres e do universo.

Portanto, após todos os indeterminados espaços que fundiam seres/coisas/mundo, o poema desenha um lugar que abriga as identidades, possibilita a construção e o entendimento do mundo e do ser, longe da metafísica, com uma linguagem encontrada em seu valor de fala, num momento plausível e transitório.

Neste momento, contudo, voltamo-nos para a própria apresentação do texto pelo narrador e verificamos que aquele que resolvemos é o texto-2, isto é, a situação de um texto-1 ausente, cuja função será inverter, colocar pelo avesso a dada situação.

Este avesso é o RESTO que nos fica da Tabacaria, aparentemente

no gesto direto e simples de reinstalar sua metafísica.

Na verdade, o que tal jogo ilusionista permite e aponta é a necessidade de se repensar o que significa a *verdade* do texto, seu *lugar*, a problematização do *saber* e o sentido da *subjetividade*.

Não se trata apenas de uma desmistificação da palavra poética, o que, aliás, também existe.

Basta-nos pensar na corrosão de certas figuras da retórica sublime (o Destino, o poeta demiurgo, etc) que escorrem seu ouro ao simples contato com as pobres carroças da rua e os docinhos gordurosos de nosso cotidiano.

Não se trata também, e exclusivamente, de se estabelecer os contornos de um discurso sobre a linguagem: os movimentos que se fazem presentes no engendramento dela (a dialética presença/ausência) arrastando em seu compasso o cortejo das máscaras, dos travestis, do fingimento. Isto nos é mostrado na *letra* e no "palco": os movimentos de aparecimento/desaparecimento do narrador à janela são contrapontados pelo dono da tabacaria, aparecendo e desaparecendo à porta.

Ora, esta *análise* do signo poético *latu sensu* existe e lá está.

Mas o que me parece fundamental -e, salvo erro, presente na obra inteira de Pessoa - é a vertigem do *deslocamento* do signo⁽¹⁸⁾, resultado, sem dúvida, à vigilância do fazer poético, que não se detém apenas na *denúncia* de outras práticas, como apontamos, com seu discurso certo ou irônico, mas que passa a habitar o areal movediço vacilação do próprio signo. É este, afinal, que *resta* abalado. Não só pelo insinuar-se de uma via materialista para o entendimento da arte⁽¹⁹⁾, muito longe da catequese, mas pela fissura aberta na antiga certeza da arte de representar.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 - SOLLERS, P. - *L'écriture et l'expérience des limites* - Paris, ed. du Seuil, 1968
- 2 - LOURENÇO, Eduardo - *Pessoa Revisitado* - Porto, ed. Inova, 73; é um livro fundamental sobre o poeta e começa assim: "o autor deste ensaio toma a sério e em toda a sua extensão a idéia de que Pessoa é uma natureza genial".
- 3 - LIND, G.R. - *Teoria Poética de F. Pessoa* - trad. de Margarida Rosa - Porto, ed. Inova, 70.
- 4 - LOURENÇO, Ed. - op. cit.
- 5 - LOPES, Oscar - *Ler e Depois* - Porto, ed. Inova, 69
- 6 - SACRAMENTO, M. - *Fernando Pessoa Poeta da Hora Absurda* - Porto, ed. Inova, 70 (2a. ed.)

- 7 - DECOTTIGNIES, Jean - L'Œuvre Surréaliste et l'idéologie" in *Littérature* - ed. Larrousse, 1971
- 8 - FOUCALT, M. - *L'Archéologie du Savoir* - Paris, Gallimard, 69
- 9 - LOURENÇO, E. - op. cit.
- 10- ROBBE-GRILLET - *Por Um Novo Romance* - trad. de C. SANTOS - Lisboa, publ. Europa-América, 65
- 11- BARTHES, R. - *Le Degrê Zêro de L'Écriture* - Paris, éd. du Seuil, 1953
- 12- SARAIVA, Ant. Josê e LOPES, O. - *Hist. da Literatura Portuguesa.* - Porto, Porto ed., s/d
- 13- LOPES, O. - op. cit.
- 14- Veja-se a "Autopsicografia", tão citada, que funciona como arte poética a toda a obra pessoana.
- 15 - Há pouquíssimos trabalhos de texto de Pessoa. Conheço o de Cleonice Berardinelli, infelizmente inédito (*Poesia e Poética de F. Pessoa*, Rio de Janeiro, 1958, tese de livre-docência) e o de JAKOBSON e I. Picchio, "Os Oxímoros Dialéticos de F. Pessoa" in *Linguística. Poética. Cinema*, S.R., ed. Perspectiva, 70 - retornado este por Costa Lima in *Estruturalismo e Teoria da Literatura*, Petrópolis, ed. Vozes, 1973
- 16 - CASSIRER, "Le Language et la Construction du Monde Des Objets" in *Essais Sur Le Language*, Paris, Minuit, 69.
- 17 - SAUSSURE, Ferdinand de - *Cours de Linguistique Générale* - Paris, Payot, 5ème éd. - 1955 - pg. 115: "c'est que là, comme en économie politique, on est face de la notion de valeur; dans les deux sciences, el s'agit d'un système d'équivalence entre des choses d'ordres différents: dans l'une un travail et un salaire, dans l'autre un signifié et un signifiant".
(grifos do texto)
- 18 - BARTHES, R. - "Mudar o Próprio Objeto" in *Atualidade do Mito*, S.P., Duas Cidades, 1977
- 19- SOARES, Luiz Eduardo - in "Opinião" (jornal) de 21-3-75

Obs. - A *Tabacaria* foi transcrita de Fernando Pessoa, *Obra Poética*, cia Aguilar editora, 1972