

**QUANTO A MIM, EU:
A SUBJETIVIDADE LITERÁRIA EM PESSOA E BORGES**

Sabrina Sedlmayer

QUANTO A MIM, EU:
A SUBJETIVIDADE LITERÁRIA EM PESSOA E BORGES

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários – Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Esther Maciel Borges
Faculdade de Letras da Universidade
Federal de Minas Gerais – UFMG

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
Fevereiro de 2001



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Tese intitulada *Quanto a mim, eu: a subjetividade literária em Pessoa e Borges*, de autoria da doutoranda Sabrina Sedlmayer Pinto, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges - FALE/UFMG - Orientadora

Profª. Dra. Ana Cecília de Carvalho Junqueira Alvarenga - FAFICH/UFMG

Prof. Dr. Arthur Rosenblat Nestrovski - PUC-SP

Profª. Dra. Encida Maria de Souza - FALE/UFMG

Profª. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG

Profª. Dra. MARIA ZILDA FERREIRA CURY
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 19 de fevereiro de 2001.

As formas de uma nuvem no deserto.
Cada arabesco do caleidoscópio.
Cada remordimento e cada lágrima.
Definiram-se todas essas coisas
Para que nossas mãos se encontrassem.

Para o Porfírio.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Esther Maciel Borges, pelo empenho com que orientou esta tese, e pela cumplicidade na crença de que a arte inventa conceitos;

À Profa. Dra. Silvina Rodrigues Lopes, orientadora do Doutorado-Sanduiche que, com rigor e dádiva, dialogou com a prosa do meu desassossego;

Aos professores da Universidade Nova de Lisboa: Dr. Abel Baptista, pela alegria, por ter levado Borges até a Península; e Dra. Maria Augusta Babo, pelas contribuições sobre o eu;

Aos professores da Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG;

À UnilesteMG, aos seus dirigentes, professores, graduandos e funcionários, pelo apoio durante esta pesquisa;

Ao Prof. Dr. César Geraldo Guimarães, que me ensinou que a criação se dá por via dos intercessores. Sem eles, não há obra;

Ao meu céu em Lisboa: Ricardo Carísio, Rui Ventura, Katerine, Florbela, Hélia Correia, Maria Gabriela e Augusto;

Aos amigos da literatura e da vida: Ricardo Malafaia, Bruno Leal, Fernando Rezende, Marcela Dali, Leo Soares, Ellen Sedlmayer (mana minha);

À Anna, à Tereza e ao Tunico, pela possibilidade diária do vir a ser;

À Profa. Marlene Fraga e à Vivien Gonzaga, pela revisão cuidadosa e amorosa do texto;

À Letícia, da Secretaria de Pós-Graduação dos Estudos Literários, por toda a ajuda;

À Capes e ao CNPq, pelas bolsas de estudo;

Aos meus pais, Célio Pinto e Wilma Sedlmayer.

SUMÁRIO

RESUMO	7
DO LONGÍNQUO, INFORMULADO, INFORMULÁVEL.....	9
DO ENCONTRO	15
DA SUBJETIVIDADE LITERÁRIA.....	34
Serei tal qual pareço em mim?	50
O eu é legião	60
Quem é eu hoje?	71
DA AUTORIA.....	90
Ironia romântica e humor surrealista	102
O eu na prateleira	121
A heteronímia somos nós	135
DO ORDINÁRIO	145
Uma comunidade ordinária	147
Ruas do desassossego.....	161
Benares: a imaginada urbe.....	168
O EU NÃO PODE SER O MIM	178
RÉSUMÉ.....	184
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	185

RESUMO

Verifica-se a possibilidade de, nas obras de Fernando Pessoa e Jorge Luis Borges, estar encenada uma subjetividade literária capaz de alargar o conceito tradicional de sujeito. Subjetividade literária seria o termo utilizado para designar o que tem sido denominado de “presença” ou “fenômeno” de formas diferenciadas do *eu* no texto literário. Dessa maneira, os conceitos de autoria e de leitor são questionados, uma vez que se observa o combate, por parte de Pessoa e de Borges, aos princípios unificadores da produção e da recepção. São desenvolvidas, na argumentação, as noções de duplo, de heteronímia e de plágio. Conclui-se, com base nas teorias desenvolvidas por Bakhtin, Deleuze, Foucault, Blanchot, entre outros, que a noção de sujeito é abalada por Borges e Pessoa, cujas obras propõem o deslocamento progressivo, por meio da alteridade, para o conceito de subjetividade literária.

DO LONGÍNQUO, INFORMULADO, INFORMULÁVEL

Um símile schopenhaueriano é evocado por Freud, em 1921, para explicar o que move um grupo e o eu. A história é curta e conhecida: um grupo de porcos-espinhos, na tentativa de evitar o frio, se juntou para aproveitar o calor uns dos outros. Logo, entretanto, sentindo os espinhos alheios, se afastaram. Quando o frio surgiu outra vez, novamente se depararam com o problema. Como nenhum deles tolerava uma proximidade que já se revelara incômoda, nem, muito menos, podia prescindir dela, tiveram que descobrir a distância intermediária, entre o frio e os espinhos, a partir da qual poderiam, toleravelmente, coexistir.¹

Tal comparação, que pode ilustrar a encruzilhada do homem do século XIX, dividido entre o temor da sociedade de massa e o individualismo, também explica, de modo claro, o fato de que, desde a ruptura com Deus e com a natureza, o homem moderno e o dos dias atuais oscilam entre os sentimentos de desamparo e onipotência. Tendo como cenário esse mal-estar e os diferentes dispositivos que a produção literária é capaz de oferecer, a pesquisa que aqui se realiza parte exatamente do desejo de vislumbrar a distância efetuada, por Jorge Luis Borges e Fernando Pessoa, entre o eu e o outro, o eu e o mesmo, o próprio e o outro, o eu e o mim.

O “*Quanto a mim, eu*” demarca justamente o caráter reflexivo de suas obras e é uma evidência de que Pessoa e Borges lançaram o eu e o mim numa confusa distância entre aquilo que responde pela atividade e o que diz

¹ FREUD. *Psicologia de grupo e análise do eu*, p.128.

ser da ordem do ensimesmamento; que partem do pressuposto de que o eu é uma armadura pouco sólida e segura, mas que sua presentificação ficcional oferece inúmeras possibilidades de encaixes. Pessoa localiza a ferida narcísica da modernidade, ao repetir incessantemente, em vários tons, em vozes várias, o mesmo *Leitmotiv* que, décadas depois, veio a se tornar também uma inquietação borgeana: *el otro, el mismo*. O que transparece nesses versos já tão gastos, tão embebidos de Rimbaud, é uma questão teórica que persiste na contemporaneidade e clama por uma reflexão mais elaborada no campo da teoria crítica literária: a questão da subjetividade.

O que a análise crítica da obra desses autores demonstra é que não basta criticar ou subverter a desgastada noção de sujeito moderno, ou então demonstrar o conservadorismo existente na idéia de indivíduo; mais que isso, é preciso registrar que a substituição desse termo pelo conceito de subjetividade e, principalmente, a sua utilização são capazes de abrigar uma pluralidade mais ampla de significados e abrir-se para o exterior.

Foram muitas as perguntas que mobilizaram a investigação em causa. No início, nos indagamos sobre as similaridades e as diferenças dos procedimentos em relação à encenação do eu nos textos desses autores. Quem foi mais ousado na utilização das vozes? Tratava-se de uma dramaturgia? Qual a causa do silêncio de Borges diante da obra de Pessoa? Até que ponto a subjetividade tangencia o terreno da autoria? E a leitura? Como o nome próprio aí se insere, seria o narrador o sujeito dessa voz

poética? Que parentesco há entre o duplo borgeano e a heteronímia pessoana? E entre ele e a ironia romântica? Em que o esclarecimento desse tema favoreceria os estudos literários? Ou, de uma outra forma: é possível fazermos da noção de subjetividade um operador literário, articulando-a com outros conceitos já consagrados, como o de autor, de narrador, de eu lírico?

Deve-se esclarecer, desde já, que, se, em alguns momentos, este texto dialoga com pressupostos filosóficos e psicanalíticos, áreas do saber que se encarregaram, respectivamente, de fundamentar o conceito de sujeito e, depois, de descentralizá-lo, é somente na medida em que estes se mostraram fecundos na elucidação dos questionamentos literários. O perigo das sinonímias e da homogeneidade entre as noções (tantas vezes imbricado nas obras de Pessoa e Borges) de sujeito, homem, pessoa, identidade, indivíduo e identificação não foi trabalhado de forma excludente. Ao contrário: a polissemia foi tomada como um fator enriquecedor, uma vez que, por subjetividade literária, designamos formas diferenciadas da apresentação do eu no texto literário. Dessa forma, alargamos o conceito para melhor aproveitar os sentidos de atividade e de sujeição, de afirmação e negação. Sempre que necessário, fizemos a distinção entre as acepções cognoscitivas, psicológicas, transcendentais ou gramaticais, ligando-as ao ramo de pensamento do qual se originaram.

As questões que os textos de Borges e Pessoa provocam em relação a esse tema são muito mais amplas e complexas. Ao localizarmos os

dois pontos fulcrais das explorações que eles efetuam – o da instituição autor (daí todo o fôlego anticanônico), e, segundo, o anticartesiano –, torna-se necessário situarmos, inicialmente, a manifestação do mal-estar da modernidade, da queda, da cisão, no final século XVIII, e do sujeito, não mais visto como portador da verdade e da razão; e da autoria vista como uma prática de debate, de reflexão, de crítica. Tentaremos mostrar como esses dois aspectos estão vinculados e como se tornaram uma espécie de método utilizado em toda a obra de Pessoa e de Borges. Torna-se necessário, assim, averiguar uma possível filiação à tradição romântica, já que ambos fizeram uso sistemático da noção do *drama-em-gente*, no qual existe a dissociação entre a vida pessoal e a vida artística, entre criador e criatura, entre autor e personagem, de modo a sustentar, como afirma Kovadloff, a tese contrária: “se nós não sabemos quem eles são ou mesmo quem nós somos, o escrito não nos dará a possibilidade de nos reconhecermos e sim de nos desconhecermos”.²

Este trabalho está dividido em quatro capítulos. No primeiro, registramos a pertinência do encontro crítico e poético entre Pessoa e Borges. Os semelhantes curam-se pelos semelhantes, não pelos opostos, é o que parecem dizer. Por meio da análise comparativa, mostramos como Borges tenta lançar a noção de amizade com o objetivo de destituir o vínculo com a paternidade, diminuindo, assim, a carga da influência, promovendo uma saída

² KOVADLOFF. *Borges et Pessoa: les intimes coïncidence*, p.119.

coerente com a sua prática do duplo, com a utilização de textos apócrifos e do plágio.

No segundo capítulo, montamos um quadro teórico-conceitual que permite esboçar a emergência da subjetividade na *episteme* moderna. Com o auxílio de um grupo diversificado de pensadores, traçamos a origem do problema na Filosofia, na Lingüística e na Teoria da Literatura. Privilegiamos a análise de Foucault justamente para salientar como foi a dupla condição do homem – encarado como sujeito e objeto, trazida à cena pela *episteme* moderna – a responsável pelas inquietações acerca da subjetividade. Posteriormente, passamos para a Lingüística, mostrando que há um fosso entre a teoria dos significantes, defendida pelo Estruturalismo e pela Psicanálise, e a teoria polifônica da enunciação proposta por Bakhtin, Ducrot e Deleuze. Por fim, analisamos criticamente o que Habermas afirma ser uma saída para a filosofia do sujeito: a razão comunicacional.

O terceiro capítulo é totalmente dedicado ao tema da autoria. O descentramento, a divisão, a errância e a fragmentação do sujeito foram motores que impulsionaram a revisitação desse conceito. Partindo da conceituação de ironia e de humor, analisamos, de modo mais aprofundado, a heteronímia e o duplo. Buscamos detectar, na obra pessoana e borgeana, elementos que atestam que tais procedimentos só foram constituídos a partir da subversão do conceito tradicional de autoria. Exatamente sob o prisma da conjunção autoria e subjetividade, mostramos que, apesar da dispersão da

subjetividade encenada em seus textos, a autoria é traço sempre mais acentuado em ambos os autores.

No quarto capítulo, procuramos demonstrar como Borges e Pessoa encenaram em suas ficções, justamente para colocar em questão a noção de identidade moderna, a presença do homem ordinário. Ressaltamos que a utilização do recurso espacial, a cidade – Lisboa ou Buenos Aires –, não recebe um tratamento convencional. É uma cidade qualquer, ordinária, que abriga subjetividades sem rosto, sem nome. É o homem qualquer, numa cidade qualquer.

A título de conclusão, espécie de suplemento dos capítulos segundo e terceiro, demonstramos como Pessoa e Borges deslocaram progressivamente a idéia consagrada de sujeito para a de subjetividade. Cientes da abertura que o termo proporcionava se desvencilhado das noções de consciência, razão e história, trabalharam com o propósito de revigorar as possibilidades de subjetivação humana, tornando-as mais polifônicas, mais heterogêneas – mas sempre entre frio e espinhos, em pleno desassossego.

DO ENCONTRO

Através de uma velha e conhecida fotografia em preto e branco de Fernando Pessoa – aquela em que o poeta parece estar em movimento, andando em uma das ruas da Baixa lisboeta (talvez a Rua do Carmo), de chapéu, óculos redondos, gravata borboleta, vestindo um enorme sobretudo – o crítico uruguaio Emir Rodríguez-Monegal¹ imagina também estar registrada, nessa mesma imagem, bem ao fundo, a presença de quatro turistas argentinos. Estes seriam da família Borges, que regressavam à Europa, no ano de 1923.

Sabemos que os caminhos se bifurcaram, e o encontro em Lisboa entre o sedentário Pessoa, de 35 anos, e o viajante Georgie, então com 24 anos, nunca ocorreu. Entretanto, se tivessem se encontrado, prossegue Monegal, qual seria o teor da conversa? Borges faria uma defesa do Ultraísmo, corrente vanguardista à qual estava vinculado? Pessoa, que nesse tempo já estava afastado das vanguardas, precisamente do Interseccionismo, tendo até perdido o seu fiel companheiro do tempo de *Orpheu*, Mário Sá-Carneiro, demonstraria o seu enfado e a sua desilusão diante da crença futurista? Discorreriam sobre o escândalo causado pela edição do livro *Sodoma Divinizado*, do português Raul Leal? Borges falaria da sua primeira publicação intitulada *Fervor de Buenos Aires* e do seu anseio de se tornar um bardo bonarense? Discorreriam acerca da literatura inglesa? Descobririam um universo de livros, uma galeria de autores em comum?

¹ MAGAZINE... 1988. n. 69. p. 58.

O fato é que hoje, para muitos leitores, não é mais necessário imaginar um encontro, porque esses escritores já há muito se encontraram, já há muito caminham lado a lado nesse museu imaginário que é o cânone literário. Se a vida de ambos correu como linhas paralelas, os seus textos nunca cessaram de se entreglosarem, de se interceptarem, de se cruzarem, pois, como sabemos, Borges e Pessoa foram, ambos, plagiadores, enganadores, copistas, remetendo-se continuamente a textos escritos por outros. Ortônimos e heterônimos de si mesmos, ambos foram ensaístas, poetas, prosadores e tradutores. Língua mátria: de origem latina. Língua do coração: o inglês. Sobre o real, o misticismo ocultista da besta 666 ou a cabala, o Aleph, o Oriente. Temas recorrentes: o sono e a vigília, o fantástico absurdo ou o absurdo da existência humana, a mitologia, a Grécia, o amor à leitura, o amor à biblioteca, ao fingimento, à ficção. Todos os livros já foram escritos, há apenas significantes novos para velhas metáforas. O um e o múltiplo. O finito e o infinito.

E as relações poderiam ir ainda mais longe: da dupla cultura judaica e portuguesa, ambos os escritores aprenderam com Shakespeare a aplicação da arte dramática em outros gêneros e admiraram, da mesma maneira apaixonada, Keats, Robert Browning, Poe e Walt Whitman. Percorreram leituras semelhantes, citaram os mesmos autores, aderiram a movimentos similares. Um exemplo curioso é o tratamento que ambos concederam a Oscar Wilde: “Falar é ter demasiadamente consideração pelos outros. Pela boca morrem o peixe e Oscar Wilde”, diz Pessoa no *Livro do desassossego*. Já

Borges, em *Otras Inquisiciones*, o define como “Um cavalheiro dedicado ao pobre propósito de assombrar com gravatas e metáforas”.

As divergências também são conhecidas: Pessoa atacou Kipling, Shaw, Chesterton, enquanto Borges durante muito tempo desejou imitá-los. Já no terreno filosófico e religioso, Pessoa era mais atirado, mais curioso, tanto que passou pelo ocultismo deixando marcas, como atesta o seu encontro em 1929, em Lisboa, com o mago inglês Aleister Crowley, e sua admiração por sociedades secretas que foram motes de muitas das suas produções poéticas. Borges também manteve um forte gosto pela cabala, utilizando-a como referência em até um dos seus últimos contos.

Na política, de um individualismo egocêntrico passaram a uma concepção conservadora, tendo Pessoa alimentado o anseio da criação do Quinto Império, uma construção exagerada, sebastianista, chegando a sonhar com a volta do período áureo das grandes navegações, dos descobrimentos marítimos. Quanto a Borges, só tomou uma posição antiperonista depois que o ditador atacou a sua família.

Ambos criaram uma tradição desvinculada de uma noção linear e unidirecional da história ao negarem o tempo como sucessão e defenderem uma espacialização temporal, ordenada pela coexistência. Na ficção borgeana, esse ato recebeu o nome de eternidade. Em Pessoa, um projeto dramático regido pela multiplicidade. Inventaram razões para que a literatura se tornasse outra vez o terreno do admirável. Borges criou o *aleph*, pequeno ponto

luminoso capaz de invocar a transcendência, nome impronunciável e experiência do sagrado; Pessoa moldou a madeira de um baú como metáfora do labor incansável de um escritor plural, aquele que faz da escrita uma rede que não cessa de demandar leitura.

E, nessa rede, registram-se somente algumas palavras dirigidas de um para outro. Aos cinquenta anos da morte de Fernando Pessoa, Borges escreveu-lhe uma pequena carta:

La sangre de los Borges de Moncovo y de los Acevedo (o Azevedo) sin geografía puede ayudarme a comprenderte, Pessoa. Nada te costó renunciar a las escuelas y a sus dogmas, a las vanidosas figuras de la retórica y al trabajoso empeño de representar a um país, a una clase o a un tiempo. Acaso no pensaste nunca en tu sitio en la historia de la literatura? Tengo la certidumbre de que te asombran y de que los agradeces, sonriente. Eres ahora el poeta de Portugal. Alguien, inevitablemente, pronunciará el nombre de Camoens. No faltarán las flechas, caras a toda celebración. Escribiste para ti, no para la fama. Juntos, hemos compartido tus versos; déjame ser tu amigo,

Borges²

Apesar da pouca extensão, encontramos, nessa carta, algumas obsessões borgeanas: a utilização do paradoxo, do duplo, da história da literatura e de um tema universal. O paradoxo perfila, na fala de Borges, a demanda de que Pessoa seja seu amigo, mas ligado pelo sangue. O duplo é encenado pela figura de Camões. A historiografia literária, com suas datas,

² BORGES. *Apud* ABREU. Elementos para o estudo da recepção de Fernando Pessoa nos países americanos de língua castelhana: Argentina e México, p. 114. In: *Actas*. IV Congreso Internacional de Estudios Pessoaños. Essa carta foi escrita por Borges em Genebra, no dia 2 de janeiro de 1985.

nomes e celebrações, é convocada, com ironia, para ilustrar todo o ritual canônico. Um tema universal, a amizade.

A amizade ocupa um lugar privilegiado nessa carta. De Homero a Cícero, passando por Aristóteles, depois por Montaigne, a amizade foi vista como uma das mais altas virtudes humanas, capaz de implantar em nós a reciprocidade e a cumplicidade³. Ausente da prática filosófica por muito tempo graças à censura cristã, que a considerava um amor desviado, por não ser dirigido a Deus, mas a um ser finito, Borges resgata esse tema marginal e identifica-o, novamente, como exercício de livre-arbítrio e de correspondência. Mas, nesse caso, para funcionar como elemento atenuador, um deslocamento da figura do precursor. Ou seja, anulando a seqüência temporal, defendendo a horizontalidade em detrimento da verticalidade, a amizade permitiria a ilusão identitária de que ambos se constituíram ao mesmo tempo, e que a literatura é um campo de encontro entre semelhantes, por ser diversificado, propício ao desfocamento. O eu se torna ele, nas palavras de Montaigne:

A amizade perfeita se torna indivisível. Cada um se entrega tão inteiramente que não existe nada mais para se dividir. Ao contrário, lamenta-se não ser duplo ou triplo ou múltiplo e não ter várias almas para as entregar todas ao mesmo tempo.⁴

³ MONTAIGNE. *Oeuvres complètes*, p. 182.

⁴ IBIDEM, p. 190.

É interessante verificar que Montaigne, ao evocar a perda do seu melhor amigo, La Boétie, também mescla tal sentimento com as relações familiares: “oh, irmão meu, como sou infeliz por ter te perdido!”

A esse propósito, Derrida, em *Políticas da Amizade*, indaga sobre a possibilidade de se pensar em uma política para além do princípio da fraternidade. Utilizando-se de um mesmo refrão durante todo o desenvolvimento da questão, a saber, uma frase atribuída a Aristóteles – “Oh, amigos meus, não existe nenhum amigo” –, o teórico demonstra que tal paradoxo funda as oligarquias ligadas ao sentimento, e que em Cícero, por exemplo, o amigo passa por uma pobre imagem do ideal de nós mesmos: “Cícero se serve da imagem *exemplar* que quer dizer retrato, mas também, *exemplum*, a cópia, a reprodução, o exemplar como o original, o tipo, o modelo”.⁵

Nesse sentido, a amizade é inseparável do nome, da memória, dos testemunhos que demonstram, além de que se trata de uma maneira de amar, como queria Aristóteles, como também de uma singularidade específica a que se dirige o amor. Daí a necessidade de nomear, enumerar e contar. Para Derrida, o mais problemático de todos os esquemas da amizade é aquele referente à fraternidade⁶. Afinal, o amigo é o mesmo ou é o outro? Por que deve ser amado como um irmão?

⁵ DERRIDA. *Políticas de la amistad*, p. 20.

⁶ A esse respeito, diz: “...a fraternidade abre a questão da democracia, a questão do cidadão e do sujeito como singularidade contável. E de uma “fraternidade universal”. Não cabe democracia sem

No campo da Psicanálise, observamos um movimento recente de revigoração conceitual que, nas palavras de Jurandir Freire Costa, representa um passo “tímido e ousado, oscilante e vigoroso”,⁷ que é o da defesa da importância da “função fraterna”.

Resgatando a cena do parricídio,⁸ o mito do pai primevo, a origem da aliança entre os irmãos, tal operador viria mostrar a importância dos laços fraternos na constituição da subjetividade e da cultura, como, também, atenuar o peso atribuído ao pai durante os séculos. Para tanto, substituir-se-ia a função paterna pela fraterna na medida em que aquela, responsável por ter transformado um bando de irmãos em bastardos, provocaria, instigaria modos fraternos de convivência após o crime.

Para os psicanalistas que defendem tal deslocamento, trata-se de uma ética, e não de uma política como a entende Derrida. O pai foi morrendo, aos poucos, na modernidade. O herói, que substituiu o poeta que se destacava do grupo para cantar o ato coletivo do grupo, conforme desenvolvido por Freud em *A psicologia das massas*, ao recusar a *fratria*, tornou-se o indivíduo moderno imerso na cultura do narcisismo.

respeito à singularidade ou à alteridade irreduzível, mas não cabe democracia sem “comunidade de amigos” (*koiná ta philon*), sem cálculos das maiorias, sem sujeitos identificáveis, estáveis, representantes e iguais entre si. IN: *Políticas de la amistad*, p. 40.

⁷ COSTA. *Playdoier* pelos irmãos. IN: *Função fraterna*, p. 8.

⁸ Destaca-se que, no mito das origens, é a ação conjunta dos irmãos que institui a função paterna. Entretanto só a cultura é capaz de “desnaturar” o sujeito, de fazê-lo cidadão. Para Freud, a pretensão de esquecer o crime condena os irmãos a uma culpa.

Se a fraternidade aparece como uma alternativa frente a esse quadro povoado de Fausto e de Prometeu, frente a um contexto amargo e cínico em que o eu se tornou o fundamento do sujeito, em Borges, na citada carta, a amizade com sangue, como irmão, vem mais como necessidade de compartilhar a precariedade e o mal-estar diante da canonização.

Borges recorre à sua ascendência, aos sangues dos avós maternos, para justificar a tardia aproximação e realizar uma singular genealogia. O tempo ressaltado e alvo de crítica é aquele que glorifica os mortos, cristaliza nomes próprios como índices de presença, de autoridade, e causa criadora, sempre *a posteriori*. O que Borges percebe – e é nítida a melancolia identificatória – é que a experiência imediata do ato da escrita está dissociada da apropriação que é feita do corpo textual do poeta morto. Já patrimônio da história da literatura portuguesa, Pessoa, como Borges assinala, é maior do que toda a literatura portuguesa. Observação feita, duas décadas depois, pela crítica argentina Beatriz Sarlo em relação ao escritor argentino: “Borges se tornou maior que toda a literatura argentina”.

Nota-se que a figura do precursor parece não representar, para eles, uma força inibidora, uma vez que não se pensa no tempo movido pela dor da influência, logo a literatura como um conjunto seletivo de autores consagrados e reconhecidos pelo julgamento crítico. Elegeram amigos, e não pais literários. No lugar da família, desenharam um agrupamento desordenado, formado por

afinidades eletivas, guiado pela alegria do encontro, ou, em uma palavra cara a Borges, pela felicidade.

Como se deram a obliteração, o esquecimento e o não reconhecimento da ação, do mecanismo textual que tanto Pessoa quanto Borges utilizaram para criticar o fato de que o texto não deve ser ligado à paternidade, e nem a subjetividade clássica ser considerada o pivô do pensamento, a armadura racional e, por isso, a identidade pessoal não mais deve ser ligada à semelhança?

Ressaltando a incapacidade de se barrar o fluxo diacrônico do tempo da tradição e a listagem perene do que vem a ser um clássico, Borges enfatiza a precariedade do escritor frente ao peso do reconhecimento, da glória mistificadora. O paradoxo, figura de pensamento que sempre os guiou – fazer de mim o outro, do eu, eu mesmo, não pensar para existir, pensar até adoecer, doente, escrever, selar o distanciamento entre a crítica e a ficção – foi, com o passar do tempo, esvaziada da sua potência criativa. Paradoxalmente, ao redor do descentramento, da fragmentação, da heterotopia, criou-se a idéia de unidade, de centro, de originalidade, de homogeneidade. A aparente ingenuidade que reveste essa indagação talvez seja a mesma elucidada por Borges na carta: os clássicos perdem a geografia imprecisa daqueles que cavam, com o sangue estrangeiro, a terra das letras. Mas restar-nos-ia perguntar: até que ponto Pessoa e Borges recusaram a inscrição dentro do cânone? Ou, ao contrário, não testaram, com a reiterada negativa, os limites do

pacto entre leitor e autor, este último considerado uma função capaz de, ao mesmo tempo, compor e manifestar a precariedade que reveste o conceito de autoria?

Dito de outra forma: tanto Borges quanto Pessoa destituíram o postulado de texto como paternidade, já que o leitor, para eles, compartilha de um prestígio tão importante quanto o do autor. Nesse ponto, sabemos que Pessoa é mais borgeano, pois inventou uma galeria de autores justamente para dramatizar o ato poético, sendo os heterônimos, muitas vezes, mais brilhantes e mais ousados literariamente que o ortônimo. Borges, por sua vez, criou uma biografia autônoma, desvinculada da sua história pessoal, para demonstrar que o autor não é proprietário do seu texto. Entretanto, em sua obra, tal conflito se desenrola de uma outra forma, na utilização de textos apócrifos, no plágio ou através da utilização do pseudônimo, como no caso da assinatura de Francisco Bustos ou, anos depois, em parceria com Bioy Casares, nas narrativas policiais assinadas por Honorio Bustos e B. Suarez Lynch. Assim, é na recusa da paternidade dos seus escritos, ou seja, na concepção do autor como leitor dos seus próprios textos que Borges e Pessoa travaram um imbricado jogo ao se tornarem, ao mesmo tempo, pais e órfãos das suas próprias realizações.

Porém tal empreitada torna-se esvaziada de sua força inventiva quando percebemos que, por mais intenso e incisivo que tenha sido o gesto anticanônico de ambos os autores, comprovado tanto pela implosão

heteronímica pessoana como pelos textos apócrifos borgeanos, esses escritores, em razão da multiplicidade autoral, tornaram-se mais singulares, mais célebres e criativos. É, assim, imprescindível nos perguntarmos como a multiplicidade, o plágio, a destruição da subjetividade como sede da racionalidade foi transformada em unidade. É comum vermos Pessoa como o escritor português que inventou mais de setenta autores com estilos diferenciados; Borges identificado como o escritor cego argentino que não só viu no leitor o cisne negro que pode alterar um texto estabelecido, mas, também, a autoria como mera citação de um texto já estabelecido. Essas definições, evidentemente, pasteurizam e apagam a sofisticação metodológica empregada.

Segundo Pessoa e Borges, cabia ao leitor a tarefa da construção de um texto. Pessoa o fez de modo mais sinistro e implícito, ao deixar quase toda a sua obra inacabada, em restos, precisamente em 27.543 documentos dentro de uma arca; Borges, por sua vez, em vida, discorreu sobre o papel do leitor de forma didática, explicativa, em vários textos, mistos de crítica ensaística e obra ficcional. É bastante conhecida a operação borgeana que mostra que todos os leitores, ao lerem Cervantes, tornam-se autores de Quixote.

Quando analisamos a obra pessoana, percebemos que, nas primícias de todo o turbilhão vanguardista do século XX, o poeta também recusou a *metafísica da origem*, de crença romântica, e trabalhou com a desestabilização do significante *autor*. aquele que deriva de *auctore*,

substantivo com a desinência de agente derivado do verbo latino *augere*, que significa “produzir a partir de si mesmo”, “crescer”, “o que faz surgir”, “o que produz”. Explodindo (ou *implodindo*, como corrige Perrone-Moisés), Pessoa opõe-se ao autor como única subjetividade presente na obra e leva-nos a indagar sobre o conceito de sujeito já na alvorada da Modernidade. A esse respeito, afirma Perrone-Moisés:

Cada época tem sua concepção do sujeito, como de tudo (aliás, toda “concepção” depende de uma “concepção” do sujeito); a que se pode inferir da poesia pessoana é, como ocorre com grandes obras, devedora das anteriores, mas sobretudo precursora das teorias futuras. Pessoa renuncia as linhas gerais de uma concepção do sujeito que se configurará, ao longo do nosso século, na filosofia, na psicanálise e na lingüística.⁹

A revisão do conceito de autor no século XX estaria vinculada à concepção de sujeito, como assinala Foucault: “ela não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo”.¹⁰ Borges, assim como Pessoa, reflete acerca dos limites significativos desses dois lugares:

Al otro, a Borges, es quien ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor.¹¹

⁹ PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa; aquém do eu, além do outro*, p. 75.

¹⁰ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p.80.

¹¹ BORGES. *Obras Completas*, p. 186.

O *significante ator* aparece vinculado ao de *autor*, tanto em Borges como em Pessoa (*O poeta é um fingidor...*). Com Bioy Casares, Borges, numa jogada pessoana, cria um autor imaginário de contos policiais – H. Bustos Domecq – e o seu discípulo B. Suárez Lynch, revendo, dessa forma, os conceitos de multiplicidade, de dissociação, de *fangos*. E é justamente nesse ponto – o da individualidade *não* mais como índice de identidade – que pretendemos iniciar os estudos nas obras de Pessoa e Borges. Até que ponto reconhecemos Pessoa nos escritos borgeanos? Encontramos um tom borgeano camuflado nos poemas de Caeiro, Campos e até mesmo em Reis? Quando lemos “Na Floresta do Alheamento”, como não nos lembrarmos de “Las Ruinas Circulares”?

Borges em Pessoa. Pessoa em Borges. No ensaio “Kafka y sus precursores”, Borges ilustra exatamente a ruptura da linearidade histórica literária, cuja crença principal era de que antigos escritores determinariam a escrita posterior. Assim, Han Yu, León Bloy, Lord Dunsany, Browning, Kierkegaard teriam, para Borges, um tom de Kafka, e não o contrário. Ora, dessa forma, o novo seria o precursor do antigo. Excluídas as noções de plágio, de cópia – logo, de originalidade –, a literatura consistiria numa relação atemporal de umas obras para com outras obras, e estas seriam compiladas, abertas, transcendentas, citadas, re-citadas, copiadas, lembradas, presentes, ausentes, mas principalmente espelhadas: focos de luz que reproduziriam não a interioridade singular de cada texto, mas o olhar de cada leitor.

Diz Borges:

El hecho es que cada escritor *ata* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como há de modificar el futuro. E a esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany.¹²

Da mesma forma, Fernando Pessoa, que tantas vezes quis rasurar o épico camoniano, o tradicional passado português, e tantas vezes recriá-lo, como um “Supra Camões”, sabia que o leitor do futuro transformaria a escritura do passado. Para tanto, embaralhou pistas, batizou com nomes próprios várias das suas criações, tornando-se, assim, plural e, paradoxalmente, singular quanto à questão heteronímica. Quem lesse Álvaro de Campos, ou o mestre Caeiro, ou o seu discípulo estóico Ricardo Reis, Bernardo Soares, Antônio Mora, Jean Seul, Thomas Croce, Charles Robert Anon, Barão de Teive, Charles Search, Alexander Search, Pantaleão, A. A. Crosse... terminaria por indagar-se sobre a questão ontológica e sobre a autoria. Tanto Borges como Pessoa releram o pretérito do passado, como também foram leitores/críticos do seu tempo presente. A esse respeito, o famoso ensaio de Eliot sobre “A tradição e o talento individual” nos auxiliaria a pensarmos sobre a não-linearidade da tradição:

(...) o senso histórico compele um homem a escrever não meramente com sua própria geração na sua pele, mas com o sentimento de que a totalidade da literatura da Europa desde Homero – e, dentro dela, a

¹² BORGES. Obras Completas, p. 89.

totalidade da literatura de seu próprio país – tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea.¹³

A sincronia é um empreendimento ressaltado nas obras de ambos os autores. Porém, em Borges, encontramos uma gama de textos ficcionais (claramente ensaísticos) que evidenciam o papel do leitor como o de coordenador do passado, logo, da tradição. Para o escritor argentino, é a leitura singular que guiará o movimento da historiografia literária, enquanto para Eliot, numa dicção modernista, “o modernismo é, sem dúvida, uma consciência irônica que afirma a possibilidade de recuperação”.¹⁴

Filósofo, engenheiro, monárquico, pastor, os heterônimos formam um mosaico de citações alheias, um jogo de espelhismos onde uns lêem os outros, tecem comentários acerca dos estilos. Ora Walt Whitman, ou o vanguardista Marinetti proclamando rupturas, e, noutras passagens, noutras máscaras, um neo-clássico pagão que pede por conciliação, por mãos dadas. Fragmentam-se. Arrebatam-se diante da imitação dos estilos alheios, sem pedir licença:

Abram-me as portas!
Por força hei de passar!
Minha senha? Walt Whitman
Mas não dou senha nenhuma...
Passo sem explicações...¹⁵

¹³ ELIOT. *Selected essays*, p. 44.

¹⁴ NESTROVSKI. *Palavras da crítica*, p. 216.

¹⁵ PESSOA. *Obras completas*, p.206.

O mesmo grito amoroso por Walt – *Quantas vezes eu beijo o teu retrato!*¹⁶ transparece em “El otro Whitman”: *Su fuerza es tan avasalladora y tan evidente que sólo percibimos que es fuerte*¹⁷ ou em “Notas sobre Walt Whitman: *Así se desdoló en Whitman eterno, en esse amigo que es un viejo poeta americano de mil ochocientos y tantos y también cada un de nosotros y también la felicidad*¹⁸ – só que com a voz ensaística própria de Borges, e uma diferença fundamental: já não se percebe o furor das vanguardas do início do século, e sim um novo modo de se ver a literatura, esta já presa à teoria, colada à citação.

Entre a máscara e sua retirada, porém, entre o sonho e a vigília, entre o real e o imaginário – é precisamente entre o *eu* e o *outro* que os dois escritores trafegam:

Soy, pero soy también el otro, el muerto,
El otro de mi sangre y de mi nombre
Soy un vago señor y soy el hombre
Que detuvo las lanzas do desierto.
Vuelvo a Junín, donde no estuvo nunca,
A tu Junín, abuelo Borges. Me oyes?
Sombra o ceniza última, o desoyes
En tu sueño de bronce esta voz trunca

Ou:

Não sei de quem recordo meu passado
Que outrem fui quando o fui, nem me conheço
Como sentindo com minha alma pequena
Alma que a sentir lembro.¹⁹

¹⁶ BORGES. *Obras completas*, p. 206.

¹⁷ IDEM, p. 254.

¹⁸ IDEM, p. 319.

¹⁹ PESSOA. *Obra poética*, p. 277.

O jogo de xadrez também foi trabalhado por Borges e Pessoa. Releitores do poeta cínico Omar Kháyyám, suas produções intertextuais apontam entre a divindade e os homens de diferentes formas:

Que somos nós enfim na partida insensata
Peões nesse tabuleiro de noites e dias...
No jogo Ele nos move e põe em xeque e mata
E ao estojo do Nada atira as pedras frias.²⁰

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia
Tinha não sei qual guerra,
Quando a invasão ardia na Cidade
E as mulheres gritavam,
Dois jogadores de xadrez jogavam
O seu jogo contínuo.²¹

En su grave rincón, los jugadores
Rigen las lentas piezas. El tablero
Los demora hasta el alba en su severo
Ámbito en que se odian dos colores.²²

A analogia entre o jogo e a vida é ressaltada nos três poemas. É curioso ressaltar que na ode de Ricardo Reis, o heterônimo latinista, há uma desordem formal e a explicitação do jogo como atividade contínua, muito mais otimista que as de Omar e a de Borges, versões mais negras (e também mais esotéricas) da existência humana: onde o tabuleiro é uma espécie de prisão, e o jogador, um prisioneiro: *Dios mueve el jugador...*

As peças não são ativas, nem sequer desconfiam que há uma mão que as governa, manipula e dirige. Em Reis, ainda há uma esperança, um

²⁰ KHÁYYÁM. *Rubáiyát*, p.92.

²¹ PESSOA. *Obra poética*, p. 267.

²² BORGES. *Obras Completas*, p. 181.

escape para o sujeito: “Mesmo que o jogo seja apenas sonho / E não haja parceiro, / Imitemos os persas lá fora / ”, enquanto em Kháyyám e em Borges, os sujeitos estão irremediavelmente inseridos no curso rigoroso do tempo, imobilizados pelas noites e pelos dias: “También el jugador es prisionero / (la sentencia es de Omar) de outro tablero/ de negras noches y de blancos días”.

Borges, amigo do míope Pessoa, que mesmo antes de morrer queria os seus óculos presos à sua face para melhor enxergar o que não se sabia. Pessoa, amigo do bibliotecário cego que, em vida quase toda amarela, descobriu um sujeito universal: “esse sujeito é ao mesmo tempo um sujeito passivo, ou patético, ou reflexivo: aquele que sofre; e um sujeito de julgamento, ou ativo, ou determinante: aquele que identifica o sofrimento e sabe que é preciso, com todos os meios disponíveis, fazê-lo sem cessar.”²³

²³ BADIOU. *Para uma nova teoria do sujeito*, p.114.

DA SUBJETIVIDADE LITERÁRIA

A literatura sempre forneceu elementos, e, não raramente, proporcionou modelos para o que se convencionou denominar, na contemporaneidade, de “a questão do sujeito”, intensificando, dessa forma, a problemática relativa a essa instância. Algumas vezes, ela incorpora e reproduz as teorias de pensamento da época; outras, solitária, cria identidades ainda não percebidas ou verificáveis pelos diversos campos de saber, rompendo com eles e desestabilizando-os com a sua vertiginosa antecipação. Assim, pode-se afirmar que esta questão, que surgiu com o advento da modernidade, tem-se mostrado insolúvel.

Embora ambos os objetos sejam instáveis e das perguntas “o que é literatura?” e “o que é o sujeito” se obtenham respostas igualmente imprecisas, os problemas, a eles relativos, não se situam pontualmente; ao contrário, fazem vacilar e muitas vezes desagregar as molas da individualidade própria.

No livro que deseja ser uma introdução para o estudo de teoria literária, o pós-estruturalista Jonathan Culler¹ afirma que, nas últimas décadas, muitos são os debates acerca da identidade, da identificação e do sujeito, e que todos têm em comum uma mesma indagação: o eu é construído ou é dado?

Em resposta a essa pergunta, o ensaísta cita quatro vertentes da crítica: a primeira acredita que o eu é dado e é individual, trata-o como algo

¹ CULLER. *Teoria literária* – uma introdução, p. 107.

interno e singular, anterior às palavras e atos; a segunda defende a idéia de que o eu é dado e social, ou seja, ele é determinado por suas origens e atributos sociais; a terceira corrente assinala a possibilidade de se considerar o eu individual e construído, enfatizando que ele é volátil, cambiante e só se constrói por meio dos próprios atos; para a quarta, o eu é social e construído, e é o que é em razão das posições que ocupa como sujeito.

Como se pode constatar, Culler, preocupado em realizar um mapa genérico das teorias, não discriminou as diferentes definições da modernidade. Não tão criterioso, deixou passar algumas contradições, como, por exemplo, aquela contida na segunda corrente: como é possível o eu ser dado e social, se construção e determinação, nas ciências sociais, andam juntas? Ou ainda: todas as teorias poderiam se resumir na idéia de uma identidade dinâmica ou cristalizada, monádica ou dividida? Em que medida os conceitos de identidade, de identificação, de sujeito *na* e *da* literatura prescindem de um corte histórico e de uma reflexão sobre a idéia de representação?

Quando indaga se a individualidade é sujeitada ou não, se o sujeito expressa-se pelas palavras ou é expresso por estas, se as palavras explicam os atos, se é possível conhecer a individualidade através das ações ou das posições sociais, o ensaísta, sem nomeá-los, trabalhou, entre outros, com postulados filosóficos, psicanalíticos, lingüísticos e antropológicos, como se a questão da subjetividade fosse um tema amplamente desenvolvido por todas

essas correntes, e como se cada uma tivesse um *corpus* específico e diferenciado.

Para Culler, apesar de a literatura muitas vezes complicar a definição de identidade, e de já ter sido acusada de corromper o leitor por mecanismos de identificação, a teoria (que, segundo a sua definição, compreende uma gama de correntes críticas que têm em comum o fato de serem interdisciplinares, analíticas, especulativas, críticas em relação ao senso comum, e reflexivas) admite que, na contemporaneidade, ser sujeito é estar assujeitado a vários regimes – entre eles, o psicossocial, o sexual e o lingüístico:

Desse modo, a psicanálise trata o sujeito não como uma essência singular, mas como o produto de mecanismos psíquicos, sexuais e lingüísticos que se inter cruzam. A teoria marxista vê o sujeito como determinado pela posição de classe: ou ele lucra com o trabalho de outrem ou trabalha para o lucro de outrem. A teoria feminista enfatiza o impacto dos papéis de gênero socialmente construídos no processo de fazer o sujeito o que ele é ou ela é. A “Queer Theory” argumenta que o sujeito heterossexual é construído através da repressão da possibilidade do homossexualismo.²

Mesmo constatando o leque de possíveis abordagens sobre o tema, torna-se necessário, para refletirmos sobre a subjetividade literária em Pessoa e Borges, demarcarmos inicialmente a emergência da questão. Com o objetivo de delimitar o nosso estudo sobre os autores citados, partiremos de dois pressupostos: o primeiro, de base mais metodológica, de que o termo *subjetividade literária* será tomado, nesta tese, como uma rubrica geral, como

² CULLER, p. 108.

uma elástica expressão que visa a cobrir toda a multiplicidade de termos utilizados para designar o que tem sido denominado de “presença” ou “fenômeno” quando se quer deixar claras as formas diferenciadas da apresentação do eu no texto literário. Apesar de essa expressão abrigar o perigo das sinonímias, possui flexibilidade para criar um espaço largo, capaz de se abrir, de se estender, de entrecruzar com outros conceitos e, principalmente, dialogar com outras zonas, como as do si, do ele, do outro, do *ça*, do nós; o segundo pressuposto, que se tornou quase uma *doxa*, é o de que o eu é individual e construído.

Longe de defender o princípio de que a subjetividade literária é uma espécie de propriedade constitutiva, quase da ordem de uma essência – e cair justamente em terrenos edificados por estratégias discursivas que se alimentam na idéia dos fundamentos, dos fenômenos, ou melhor, da metafísica ou dos métodos dedutivos, características, respectivamente, do século XVII e do XVIII –, a *episteme*³ contemplada neste capítulo será a moderna, a responsável por colocar em prática uma nova maneira de conhecer as coisas, logo, o homem.

Sabemos que, a partir do século XIX, a consciência da historicidade impulsionará a busca de um novo modelo de cientificidade que atentarà para pontos de fuga do devir, recusando tanto a profundidade das essências como a

³ Neste capítulo utilizaremos a noção de *episteme* que, desde os gregos, é entendida como um sistema de conhecimentos de uma determinada época, fundado no logos, incluindo a filosofia e a ciência, e não do conceito de estilos literários.

superfície lisa dos fenômenos. O ponto de inflexão e de ruptura que a civilização técnico-científico-industrial provocará, seja através das revoluções burguesas, da idéia de capital e das inovações na técnica e na ciência, são responsáveis por alterar radicalmente a visão do humano:

Já sabendo que não possui essência (“o homem não tem essência, mas máscaras” dizia Nietzsche), já tendo descoberto que é um fenômeno (“o homem é um fenômeno de si mesmo”, dizia Kant), o homem agora instala na história sua morada e busca no devir o sentido da experiência de seu ser – aberto e lacunar (“o homem é o devir de si mesmo”, diriam Hegel, Marx e Dilthey).⁴

A perspectiva oferecida pela *episteme* moderna é delineada por práticas enunciativas possibilitadoras da reflexão sobre o modo como a subjetividade se enraizou no tempo, e como essa estratégia histórica anunciou uma nova ontologia: o ser advento. A partir da sua instalação, uma incerteza irremediável aliar-se-á ao sistema do saber. Já sem substância, sem fundamento, o homem e o devir são a morada de todas as coisas, uma vez que haviam expirado as motivações epistemológicas que fizeram com que, em três séculos, fosse levado adiante um projeto de legitimação do conhecimento inspirado na exigência de fundamentação.

Pessoa e Borges escreveram como esse modelo, o do sujeito unificado, encontrava-se falido. Como uma espécie de força motriz de suas escritas, efetuaram, progressivamente, o deslocamento da idéia de sujeito para

⁴ DOMINGUES. *O grau zero do conhecimento*, p. 272. Interessante remetermos ao corte efetuado por esse autor ao trabalhar com a noção de *episteme*. Diferentemente de Foucault, demonstra três tipos de estratégias discursivas: a essencialista séc.XVII, a fenomenista séc.XVIII e a histórica (a partir do século XIX), ampliando, dessa forma, os quadros de análise epistemológica ao atentar para os métodos diferenciados.

a da subjetividade. Esta se expandiu e foi além da mera enunciação. Transcendeu os lugares avalizados pela instituição literária: a autoria, a leitura. Desenharam, dessa forma, outros traçados para a história da subjetividade ao questionarem os valores do humanismo moderno (que define o homem como medida e fundamento), a aspiração pela autonomia, e estamparam um pano de Verônica esgarçado – próprio de artistas que “não foram enganados pela modernidade”.⁵

Anteviram que a noção de sujeito não comportava mais uma pluralidade de sentidos e não deveria ser considerada apenas uma questão de representação, nem somente como uma figuração momentânea de um *eu* (marca da subjetividade que, para Benveniste, se mostra através do embate dialético com o *tu*), que se encena em um determinado tempo e espaço. Em Pessoa e Borges, o pronome de primeira pessoa foi incumbido, não apenas de colocar em evidência a voz que enuncia, como, também, de indagar, reflexivamente, sobre os lugares de quem lê e de quem escreve.

As vozes que se cruzam dentro de um texto potencializam a figuração da subjetividade, e esta ultrapassa a presença de um narrador ou de uma voz lírica. Sabemos que o leitor se lança, projeta-se no espaço literário. Identifica-se. É capsulado, lê a sua própria subjetividade. Recusa qualquer modelo identificatório. Abandona o livro.

⁵ A expressão é de Antoine Compagnon em *Cinco paradoxos da modernidade*, p.127.

Nem no atomismo do mundo antigo, nem no nominalismo medieval, algo foi tão valorizado e ressaltado como a subjetividade na modernidade. Se, em um primeiro momento, o *individuum* foi comparado, por Cícero, aos átomos indivisíveis, o termo *subjectum*⁶, na *episteme* moderna, é ligado à liberdade. Nas palavras de Heidegger⁷: eis o tempo de exhibir o desabrochar do Ser enquanto subjetividade.

Nossa análise trafegará, assim, entre um longo “projeto incabado”⁸ e, em outros momentos, em um tempo que já passou e em uma França que não existe mais. Tal como aquele tempo, o da modernidade – que para Hegel foi todo constituído pelo princípio da subjetividade – ou neste tempo – mais perto de nós, nestes dias em que a economia vem substituindo a política, o mercado substituindo as artes, os consumidores substituindo os cidadãos –, o eu nunca cessou de dizer e de se perguntar: *was heisst Aufklärung?*

Essa indagação perturbadora, feita por Kant em 1784, em um escrito para um jornal, significa: quem somos nós, o que está acontecendo conosco,

⁶ Vale a pena notar como *sub-jectum*, no latim, significa “colocar sob”, “posto debaixo”, denunciando interioridade toda uma carga de sujeição. Entretanto há, no radical *ject*, a base do predicado “jazer”. Nesse sentido, segundo Derrida, o sujeito, ao se lançar, ao ser atirado para baixo, deixa o depósito desse lançamento. Eis a *stance*, o que se mantém, o que fica, o que jaz. O termo abriga essa ambigüidade.

⁷ Atentamos para o fato de como esse mesmo filósofo se incumbiu de desconstruir, na filosofia moderna, o que chamou de “metafísica da subjetividade”. O sentido do seu gesto seria o de mostrar como a razão em Descartes e no Iluminismo, posteriormente em Kant e em Nietzsche, havia levado a uma radicalização da autonomia e da soberania do sujeito.

⁸ Título de um discurso proferido por Habermas, em 1980, “A modernidade: um projeto inacabado”. Ressalta-se que não é nossa intenção, neste momento, marcar diferentes posições em relação aos paradoxos da modernidade.

que presente é este? Foucault, no texto “Por que estudar o poder: a questão do sujeito”, comenta essa pergunta:

Em outras palavras: o que somos, enquanto *Aufklärer*, enquanto parte do Iluminismo? Façamos uma comparação com a questão cartesiana: quem sou eu? Eu, enquanto sujeito único, mas universal e a-histórico – eu para Descartes é todo mundo, em todo lugar e em todo momento? Kant, porém, pergunta algo mais: o que somos nós em um momento muito preciso da história? A questão de Kant aparece como uma análise de quem somos nós e do nosso presente. Creio que este aspecto da filosofia adquiriu cada vez maior importância. Hegel, Nietzsche...⁹

Percebe-se, pela citação, que, para Foucault, não foi Locke nem Leibniz, muito menos Descartes, quem instaurou o marco desse questionamento. O teórico assinala que foi especificamente Kant, na *Crítica da Razão Pura*, quem criou níveis transcendentais e empíricos diferentes e primeiro perguntou “O que é o homem?”, abrindo o caminho para Nietzsche, tempos depois, matá-lo. Ou seja, a denúncia foucaultiana recai sobre Kant porque este havia articulado a idéia de que o homem era o único ser completamente envolvido pela natureza, pela sociedade e pela língua. Kant é o primeiro a colocar o problema do homem no quadro de uma analítica da finitude e a fundar uma *episteme* calcada em concepções antropológicas, em particular, na divisão do sujeito em um eu empírico e um eu transcendental, colocando o pensamento moderno em aporias insolúveis.

Seguindo a abertura inventiva de Nietzsche acerca da morte do homem, paralelamente atravessada pela experiência mallarmaica da linguagem, consideremos que o cerne da nossa questão localiza-se no

momento preciso em que o homem aparece como aquele que conhece e, ao mesmo tempo, é objeto a ser conhecido, sendo essa consideração uma das novidades mais importantes para o desenvolvimento das ciências humanas, segundo a ótica de Foucault.

A dupla condição – sujeito e objeto –, trazida à cena pela *episteme* moderna, seria a responsável pelas inúmeras inquietações teóricas acerca da subjetividade humana. Ela é essencial para discutirmos as razões pelas quais Pessoa e Borges demoliram a afirmativa concepção do sujeito pleno, origem de todo o conhecimento, suporte de toda a experiência, e inauguraram uma outra, que objetivava ultrapassar a racionalidade tecno-científica da modernidade, ao permitir a emergência de formas heteróclitas do eu.

Quando tentamos situar, historicamente, a problemática da subjetividade, logo nos deparamos com diferentes marcos inaugurais. Há uma concordância entre os críticos de que a subjetividade, na Idade Clássica, não era um problema. Rabinow e Dreyfus,¹⁰ por exemplo, alegam que Foucault foi um dos teóricos que irrompeu no cenário intelectual dos anos 70 disposto a demonstrar exatamente por que em nossa cultura, os seres humanos, apesar de já terem sido descobertos e analisados pelo Estruturalismo, pela Fenomenologia e pela Hermenêutica (citando apenas as correntes que procuraram transcender a divisão Kantiana sujeito/objeto e que ajudaram

⁹ FOUCAULT. *O sujeito e o poder*, p.239.

¹⁰ RABINOW & DREYFUS. *Foucault – uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*.

Foucault a construir a sua “analítica interpretativa”), ainda não haviam sido entendidos.

A teoria desenvolvida por esses autores é a de que Foucault, em sua trajetória, caminhou além desses movimentos filosóficos: se o Estruturalismo tentou eliminar o sujeito e o sentido em busca de leis objetivas e distanciadas que fossem capazes de explicar a vida humana, a Hermenêutica, por sua vez, apesar de tentar abandonar a idéia de compreender o homem como sujeito doador de sentido, preservou o sentido através de análises interpretativas de textos e práticas sociais.

Diferentemente de Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Lévi-Strauss, Chomsky, Lacan, entre outros, Foucault tentou se mover evitando a tentativa tradicional de traçar a trajetória de um sujeito que pensa, fala e sabe, ou seja, de uma consciência reflexiva. Em sua “arqueologia do estruturalismo”, encontramos a clássica definição de “homem” surgida em 1969:

Antes do fim do século XVIII, o *homo* não existia. Não mais que a potência da vida, a fecundidade do trabalho ou a espessura histórica da linguagem. É uma criatura muito recente que a demiúrgia do saber fabricou com suas mãos há menos de 200 anos: mas ele envelheceu tão depressa que facilmente se imaginou que ele esperara na sombra, durante milênios, o momento de iluminação em que enfim seria conhecido.¹¹

O empreendimento de Foucault, ao tentar discriminar três fases de saber no mundo ocidental – a Renascença, a Clássica e a Modernidade –, é o de mostrar que, na *episteme* clássica, o ser encontrava-se integrado à ordem

universal. O “eu penso” cartesiano era a mais viva tentativa de ir ao alcance da clareza dos conceitos. Ao homem, cabia esclarecer as idéias do mundo, nunca criar. Dessa forma, representação e ser andavam lado a lado, uma vez que Deus havia estabelecido uma cadeia de seres, da mesma forma que havia ordenado a linguagem.

Bela e pungente é a leitura realizada por Foucault do quadro *Las meninas*, de Velásquez. Se o quadro preenche as três funções do sujeito – espectador, espelho, pintor –, é também capaz de demonstrar, em sua plasticidade, a impossibilidade de o homem, apesar do espelho, do reflexo, da imitação, do retrato, estar presente. Nós, que também olhamos, encontramos ausentes. Tal quadro demonstraria a impossibilidade de representar o ato de representar, além de comprovar que o princípio de representação era subordinado às principais estruturas do saber. A subjetividade, integrada a princípios naturais, obedecia às leis universais e valores absolutos; já o pensamento, guiado pela noção de ordem, tinha um ponto fixo imutável e encontrava-se onde estava o rei, a lei:

A razão descobria o mundo como uma harmonia de peças. Lutar assim pelo fortalecimento e manutenção do pacto entre homem e Deus era servir ao instituído pela natureza das coisas. O rei que reverencio é meu à proporção que eu me integro à ordem universal. O que vale dizer, a subjetividade é menos negada pela ordem clássica do que subordinada e integrada a princípios “naturais”.¹²

¹¹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 324.

¹² LIMA. *Os destinos da subjetividade*, p. 82.

Assim, a sabedoria clássica, que avalizava e reforçava a analogia entre as palavras e as coisas, controlou a descoberta da subjetividade dos homens durante o período das trevas. Naquele tempo, bastava o olhar. A superfície era o limite que se esperava de qualquer investigação, uma vez que o princípio de visibilidade norteava e fundamentava o princípio de representação. Como não havia saber empírico, também não havia curiosidade e tentativa de penetrar nos objetos para melhor conhecê-los. Todos os saberes eram analíticos. A linguagem era representação que, embasada ao princípio de semelhança, ativava uma legislação universal e intemporal. O nexo entre as coisas era sereno porque a representação assegurava a tranqüilidade taxionômica.

Se, para Foucault, a modernidade se inicia quando “o ser humano começa a existir no interior de seu organismo, na concha de sua cabeça, na armadura de seus membros e em meio a toda nervura de sua fisiologia”, para Costa e Lima, a ruína dessa universalidade começa em finais do século XVII, no momento em que surgem os relatos de viagem e Locke (1690) ataca o edifício da razão propondo um saber diverso, oriundo das sensações, e Leibniz (1714) cria o conceito de um saber movente, espiritual e modificável por causa própria, a mônada. A subjetividade, daí em diante, exige que a sabedoria divina explique por que, assim monádica e privatizada, é capaz de *conhecer* o universal.

As mudanças que se efetuam são ligadas principalmente à representação e ao objeto, pois, no momento em que o conhecimento se torna empírico e sintético, deixando a antiga ordenação clássica, o objeto passa a ser algo real, visível, concreto e não mais ideal. Para Foucault, há uma relação direta entre o nascimento das ciências empíricas –biologia, economia, filologia – com a problemática do homem da modernidade, uma vez que só se pode conhecê-lo através da análise da vida, do trabalho e da linguagem, ou seja, estudar os objetos empíricos era estudar o homem.

A Modernidade seria a idade do homem graças às dramáticas mudanças epistemológicas que fizeram com que ele passasse a ser um fato, um objeto e, principalmente, um ser finito situado em um determinado tempo. Entretanto, se agora o homem pode ocupar o lugar do rei no quadro citado de Velásquez – lugar impensado no humanismo do Renascimento, ou no racionalismo dos clássicos –, ele também aparece emaranhado, por vários sistemas de pensamento, em duplos que, para Foucault, devem ser “acordados” do pesadelo antropológico.

Seriam três os duplos que caracterizariam o modo do ser do homem e do discurso na Idade Moderna: o empírico-transcendental, o cogito-impensado, o recuo-retorno da origem. Ou seja, quando o homem surge como finito, tais estratégias, desenvolvidas por Kant, Husserl e por diversos autores que se debruçaram sobre a História, revelam-se como precárias tentativas de conceber tal finitude e, ao mesmo tempo, ultrapassá-la. Ora, a aposta feita por

Foucault é a de criar opções metodológicas que liberem o pensamento acerca do homem desses duplos e de fundar a possibilidade de compreender, de outra forma, os seres humanos.

Com tal objetivo, e minuciosamente assinalada a relação das ciências empíricas (biologia, economia, filologia) com a emergência dos estudos sobre o homem, nasce a necessidade de se historicizar esse fato. Segundo a leitura de Prado Coelho de *As palavras e as coisas*, foi exatamente a História que substituiu os mecanismos da Ordem, e será justamente nessa passagem que localizaremos a grande mudança ocorrida:

É aí que vamos encontrar as linhas mais salientes *de um processo de modernidade*: a ruptura do espaço da representação desencadeia uma crise multifacetada; crise do ponto fixo, implicando crise da autoridade, dimensão de anarquia e de flutuação incontrolável; crise da referência, envolvendo criatividade (*poética*) de um sujeito soberano, mas cada vez mais corroído na sua identidade, cada vez mais desamparado de si mesmo. A perda do referencial acarreta o descontrole das balizas miméticas, permitindo que o sujeito se lance agora na euforia de uma produtividade sem regras nem limites.¹³

Dessas observações, podemos extrair que a fenda que se abre, ou “a crise multifacetada” que se origina, é conseqüência da fratura da idéia de representação. Deixando de privilegiar a representação, o saber se torna empírico, o objeto é real e não mais ideal. Para Foucault, Descartes estava ligado à representação e, na Idade Moderna, os estudos acerca do homem são incompatíveis com essa idéia, uma vez que ele passa a ser objeto de investigação.

¹³ COELHO. *Os universos da crítica*, p. 205.

Dessa arqueologia filosófica, depois ampliada, nas décadas seguintes, para análises de práticas ligadas ao biopoder (como as sexuais, do sistema carcerário, psiquiátrico), Foucault, no desenvolvimento das suas pesquisas, operou a transformação do eu profundo em um eu histórico, pronto para o surgimento de um sujeito ético. Se Kant foi o primeiro que considerou a noção de homem ligada ao sujeito e ao objeto, relação tortuosa, coube a Foucault tentar desembaraçar o sujeito desses princípios constituintes e dar conta de uma trama histórica que diz respeito à construção do sujeito moderno e do subjetivismo.

Escapar do cartesianismo, da dialética, dos valores absolutos, da finitude como negativa, da fascinação hegelina, e promover a literatura como um contradiscurso capaz de propor contestação e, mais ainda, reforçar a intransitividade literária, eis o esforço do teórico da arqueologia do homem. Da pergunta “quem fala?”, só poderíamos escutar “a palavra”, diz Foucault, apoiado em um livro que, segundo ele, nasceu de um desconcerto. Ele lia o “Idioma analítico de John Wilkins”, de Borges.

SEREI TAL QUAL PAREÇO EM MIM?

Durante alguns anos, fascinou a Barthes a criação de uma ciência cujo princípio era o de que o “*sujeito é apenas um efeito de linguagem.*”¹⁴ Imaginava-a muito vasta, dona de uma enunciação que também incluía o corpo do cientista, e a subjetividade, já desconstruída, se encontrava em outra espiral, longe do embaraço sintático do “eu” e do “ele”, num lugar onde “eu” não é mais “mim” e falar de “mim” não é mais falar de “si”.

O semiologista, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, coloca em prática essa despromoção do eu, transformando-o em isso, em R.B., em estudante, em professor, em neto e, casando datas, publicações e fotografias, critica o velho paradigma objetividade/subjetividade, afirmando como era necessário considerar o sujeito de outra forma:

Pronomes ditos pessoais: tudo se joga aqui, estou fechado para sempre na liça pronominal: o “eu” mobiliza o imaginário, o “você” e o “ele” a paranóia. Mas também, fugitivamente, conforme o leitor, tudo, como os reflexos de uma chamalote, pode revirar-se: em “quanto a mim, eu”, o “eu” pode não ser o *mim*, que ele quebra de um modo carnavalesco; posso me chamar de “você” como Sade o fazia, para destacar em mim o operário, o fabricante, o produtor de escritura, do sujeito da obra (o Autor); por outro lado, não falar de si pode querer dizer: *eusou Aquele que não fala dele*, e falar de si dizendo “ele”, pode querer dizer: falo de mim como se estivesse um pouco morto, preso numa leve bruma de ênfase paranóica, ou ainda: falo de mim como o ator brechtiano que deve distanciar sua personagem: “mostrá-lo”, não encarná-lo, dar a sua dicção uma espécie de seu suporte, o imaginário de seu espelho.¹⁵

¹⁴ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p.85.

¹⁵ Idem, p. 179.

A queixa formulada por Barthes, nesse trecho, vai muito além da constatação de que o eu encontra-se embaraçado e sem possibilidade de escape. Desde as suas primeiras leituras existencialistas até o seu encontro com a corrente estruturalista em suas formas lingüística (Saussure, Benveniste, Hjelmslev e Jakobson), antropológica (Lévi-Strauss) e psicanalítica (Lacan) e, progressiva e resolutamente, indo em direção a seu não-lugar, Barthes criticou o mito burguês da identidade pessoal e, principalmente, o apego da burguesia aos raciocínios tautológicos, tão presentes no emprego dos pronomes pessoais e na consagrada narrativa moderna (muitas vezes impregnada de ideologia), o romance.

No excerto citado, notamos que Barthes tende a defender a dissolução do homem e o esvaziamento do significado em clara oposição ao existencialismo sartriano, que atribuía papel central à consciência e, à subjetividade, uma preponderância manifesta; já em outros, criava a sua semiologia particular, ou, nas palavras de Deleuze, “uma pragmática de uma linguagem intimista, onde a linguagem está penetrada por dentro das circunstâncias, os acontecimentos e os atos”.¹⁶

Há que se perguntar, contudo, em que medida o sujeito, visto como “efeito de linguagem”, pode sustentar-se teoricamente até hoje e, principalmente, até que ponto tal pressuposto não estaria vinculado a um tempo em que as ciências humanas estavam vivendo sob forte influência da

¹⁶ DELEUZE. *Conversações*, p. 41.

lingüística estrutural. Ampliando a questão: em que medida a psicanálise, disciplina que também defendeu a subordinação do sujeito à linguagem, conseguiu construir uma teorização do sujeito como aquele que *ne sait pas ce qu'il dit ni même qu'il dit*, para explicar justamente como o sujeito moderno é uma ficção, sendo a sua existência possível apenas por intermédio da dimensão simbólica. Tanto para Barthes quanto para Lacan, o sujeito nada mais é que um efeito dentro de uma cadeia de significantes, estando, assim, indelevelmente descentrado em relação ao Cogito e alienado na linguagem.¹⁷

A fim de estabelecer com maior precisão o surgimento desse sonho barthesiano – que, como sabemos, estava conscientemente ancorado em pressupostos rigorosos – e, posteriormente, traçarmos algumas críticas, temos, inicialmente, de ressaltar a importância do encontro entre a antropologia e a lingüística, o fecundo e fraterno diálogo entre Claude Lévi-Strauss e Roman Jakobson; em seguida, salientar, como o Estruturalismo, apesar de ter sido um programa compartilhado por um grande número de intelectuais das décadas de 50 e 60, foi um fenômeno heterogêneo, assim como desigual no tratamento da questão do sujeito. Podemos afirmar que Jakobson e Lévi-Strauss foram os dois estudiosos que primeiro promoveram a ampliação interpretativa do *Curso*

¹⁷ Ver, a esse propósito, dois artigos de SOUZA, em *Traço crítico*. No primeiro, intitulado *Querelas da crítica*, a ensaísta traça o impacto do Estruturalismo na crítica literária brasileira e comenta as repercussões dessa reflexão crítica em algumas manifestações de descontentamento na década de 70, como aquelas encontradas na poesia de Drummond e em artigos de Merquior e Schwarz. Importa ressaltar como desde as primeiras correntes do século XX, como, por exemplo, no Formalismo Russo, no New Criticism, entre outros, pregava-se o “rigor científico”. Tais escolas promoviam, dessa maneira, uma grande distância entre o sujeito e o objeto, “obstruindo a via de acesso da subjetividade no texto, as análises de teor sociológico, por seu lado, anulavam a figura do *eu* da escrita, privilegiando a força do *eu* social”. p. 4.

de *Lingüística Geral*, de Saussure, e levaram a cabo a ontologização da estrutura, ou melhor, catalisaram o processo responsável pelo decesso da subjetividade em consequência das noções de universal, código, sistema, lei e regra etc.

Talvez a origem mais remota da questão, aceita por todos os primeiros adeptos da lingüística estrutural, esteja em *Crátulos*, de Platão, onde ele defende o princípio que o nome das coisas é decalcado delas. Saussure, porém, endossa a teoria de Hermógenes, que acreditava que os nomes são arbitrários em relação às coisas. Eis um ponto fundamental para alimentar a consideração de que a língua é um sistema arbitrário, fechado em si mesmo, constituído por diferenças e não passível de ser entendido pela História, mas somente pela sincronia.

A teoria do signo, a partir de então uma relação entre significado (conceito) e significante (imagem acústica), faria da lingüística moderna (que, para Barthes, nasceu justamente aí, na cisão do signo) o alicerce capaz de sustentar o ambicioso programa de valorização da língua em detrimento do sujeito. Nesse sentido, a distinção entre *langue* e *parole* foi fundamental para que o sujeito falante fosse desconsiderado: a língua não constitui, pois, uma função do falante, é o produto que o indivíduo registra passivamente.

Para se impor como um modelo científico, a lingüística teve de desembaraçar-se do sujeito que fala. Tal eliminação perpassou quase todas as disciplinas que se apoiaram em pressupostos da abordagem saussuriana. O

efeito do corte saussuriano nas ciências humanas foi um dos pontos teóricos mais importantes, pois proporcionou uma sedutora explicação da língua como um sistema, constituindo, assim, um ponto de acordo entre os adeptos, apesar de algumas variações. Em Lacan, o ponto de estofo viria a substituir o corte saussuriano, seria aquilo por meio do qual o Significante se associa ao significado na cadeia discursiva. Já em Lévi-Strauss, a afirmação categórica de que o código precede a mensagem. Mesmo que a psicanálise lacaniana tenha se proposto a construir uma “filosofia do sujeito”, cabia ao analista uma arte, que, segundo Lacan, seria a de “suspender as certezas do sujeito, até que se consumam as últimas miragens.”¹⁸

Apesar de a divisão do sujeito já ter surgido como tema literário há muito, por diferentes vozes e em séculos variados – é o que Barthes demonstra através de duas curtas frases de Racine, “trago dois homens em mim”, “tudo se fez em nós porque somos nós, sempre nós, e nem por um minuto os mesmos” –, sabemos que não se tratava propriamente de uma questão. Na metafísica clássica, por exemplo, a divisão objetivava a unificação. As partes em luta, os opostos, consolidavam-se na idéia única do Homem, distintamente do que se anunciava na sonhada ciência dos “efeitos de linguagem” em que a difração, a fragmentação sem núcleo, estrutura e sentido da subjetividade eram apenas um sonho teórico.

¹⁸ LACAN. *Escritos*, p. 116.

Se a psicanálise desempenhou um papel importante na direção da subjetividade moderna, ela, contudo, não poderia sustentá-lo sem ordená-lo no movimento que na ciência o elucida. Daí a necessidade de formalização, que levará Lacan a apoiar-se na noção de estrutura de Lévi-Strauss e em determinados conceitos lingüísticos,¹⁹ como, por exemplo, o de que o significante é livremente selecionado em relação à idéia que o representa; que este, uma vez escolhido, se impõe à comunidade, mas pode ser alterado através da prática da língua no tempo; e, com maior ênfase, no caráter linear do significante e no duplo corte dimensional da língua (eixos paradigmático e sintagmático).

Lacan acrescenta que é o desejo que salva o vivente do aniquilamento, esteja este presente tanto no imaginário quanto no simbólico. Caberia a uma metáfora, o Nome-do-Pai, a promoção da criança em sujeito, uma vez que por meio dessa figura de linguagem seria possível o acesso ao Simbólico e à prática da língua materna. Esta também seria responsável pela divisão (*Spaltung*)²⁰ irreversível, capaz de provocar a alienação do sujeito na linguagem.

¹⁹ Nos *Escritos*, Lacan diz que: “a lingüística se apresenta em posição piloto nesse domínio em torno do qual uma reclassificação das ciências assinala, como é de regra, uma revolução do conhecimento: somente as necessidades de comunicação no-lo fazendo inscrever no frontispício deste volume sob o título de “ciências do homem”, apesar da confusão que por ele se pode dissimular”. Logo adiante, assinala a inversão que efetuou: significante sobre significado, o sobre correspondendo à barra que separa as duas etapas, p.227.

²⁰ Este conceito é de importância maior para se compreender o caráter inaugural que define a subjetividade, uma vez que, em razão da *spaltung* que o sujeito advém. É o que institui o aparelho psíquico num sistema plurissistêmico, que coloca o sujeito submisso a uma terceira ordem, a simbólica. A divisão do sujeito operada pela ordem dos Significantes instaura a alienação do sujeito *na e pela* linguagem.

“É preciso que a coisa se perca para ser representada”, diz Lacan para salientar a importância do objeto perdido, de como é o mundo das palavras que cria o mundo das coisas, sendo que a única possibilidade de o homem se tornar sujeito seria através da linguagem:

Os símbolos envolvem, com efeito, a vida do homem, com uma rede tão total que conjugam antes que ele venha ao mundo àqueles que vão engendrará-lo “pelo osso e pela carne”, que trazem no seu nascimento com os dons dos astros, senão com os dons das fadas, o desenho do seu destino, que dão as palavras que o farão fiel ou renegado, a lei dos atos que o seguirão mesmo onde ele não está ainda e para além de sua morte mesma, e que por eles seu fim encontra seu sentido no julgamento final onde o verbo absolve seu ser ou o condena, – salvo ao atingir a realização subjetiva do ser-para-a-morte.²¹

Para o psicanalista, o sujeito apenas ex-siste na linguagem, e esta funciona como uma espécie de bateria de significantes que opera através da substituição (metonímia) ou da combinação (metáfora), o que confirmaria a sua tese de que “o sujeito é o que um significante representa para outro significante”, ou “eu não sou, lá onde sou o joguete do meu pensamento; eu penso no que sou, lá onde eu não penso pensar”.²²

O psicanalista Joel Dor, apesar de não fazer nenhuma referência a Barthes, parece endossar suas idéias não apenas em relação aos pronomes, tido por ambos, como o lugar, por excelência, da alienação do sujeito na cadeia do discurso, mas também no que concerne ao entendimento de que o sujeito, imaginariamente, não se coloca como pura ausência:

²¹ LACAN. *Escritos*, p.143.

²² Idem, p. 248.

Sabemos bem da vocação que têm certos símbolos privilegiados para cumprir essa missão: o “nome”, o “Eu”, o “quanto a mim”, o “tu”, o “ele”, o “a gente”. Ou seja, no sentido etimológico do termo, pro-nomes cuja função é garantir a representação simbólica do sujeito em seu discurso.²³

É preciso, ainda, distinguir as duas possibilidades de utilização do pronome *eu* na língua francesa, já que ajudam a entender a alienação do *je* no *moi* e o paradoxo da constituição subjetiva. É assim que, utilizando-se também de algumas contribuições do lingüista Édouard Pichon, Lacan fundamenta a divisão do eu em “*je*” e “*moi*”. O “*je*” seria o lugar onde o sujeito se produz como aquele que fala. Já o “*moi*,” uma objetivação imaginária que o sujeito constrói sobre si mesmo e que só se tem representação através do outro, eis o que quer dizer a célebre frase “*moi se prende pour le je*”.²⁴

O *je* advém da linguagem e só se integra a ela como efeito, mas, tão logo surge, desaparece. Eis o que Lacan denomina de *fading*, um eclipse que dissimula o sujeito no discurso, máscara utilizada pelo falante para a representação, já que ele é sempre falado (*ça parle*), e só se apreende a si mesmo na linguagem.

Assim, para entender a subjetividade sob a ótica lacaniana, é necessário atentar para o “sujeito do inconsciente”, do desejo. Isso significa que o sujeito, na verdade do seu desejo, se desconhece. Daí o

²³ DOR. *Introdução à leitura de Lacan*, p. 107.

²⁴ Deve-se ressaltar que a divisão do sujeito obedece a dois processos diferenciados: o primeiro separa o *eu* imaginário (*moi*) do sujeito do inconsciente (*je*); e o segundo seria uma refenda impossível de atar, a divisão originária no próprio sujeito do inconsciente. Logo, a única maneira de descobrir algo sobre o sujeito do inconsciente seria através dos significantes, uma vez que o “inconsciente é estruturado como uma linguagem”.

desenvolvimento de dois sujeitos: o do enunciado e o da enunciação. O primeiro, resumidamente, pode ser compreendido pelo “dito”; já o segundo (onde emerge o Inconsciente e pode, a qualquer minuto, se perder) pode ser compreendido no “dizer”.²⁵

Um dos maiores enganos que todas as filiações saussurianas cometem é exatamente o de endossarem – e de confundirem – essa oposição entre a atividade da fala e um sistema abstrato da língua que ignora totalmente o sujeito. Ao se colocar em xeque a *langue* e a *parole*, encobre-se a diferenciação entre contingente e necessário, social e individual, concreto e abstrato. Ora, sabemos que a língua não é apenas um léxico carregado de regras fonéticas e morfossintáticas, mas sim um sistema aberto em que os locutores escolhem as palavras e formam os seus enunciados particulares. Dessa forma, o imperativo de que qualquer sujeito só pode se colocar no discurso como *eu* afeta, questiona e mobiliza a situação de enunciação.

Uma alternativa encontrada por Barthes foi a de desenvolver a noção da primeira pessoa do singular como um *shifter* (da mesma forma que Jakobson, Benveniste e Lacan), como aquele responsável por mascarar o sujeito que fala, de ligar o enunciado à enunciação (como pregava Jakobson), com o intuito de demonstrar como tal pronome tem a função de mascarar o

²⁵ É o que a condensada frase “o dito precisa se dizer” parece querer confirmar e demonstrar como para Lacan, distintamente de Saussure, a fala é mais importante que a língua.

próprio jogo do discurso, uma vez que é um meio astucioso para romper a própria comunicação e ser um escape de interlocução.

Em *O Grão da Voz*, percebemos como Barthes passou a se alimentar mais do sujeito da psicanálise. Faz inúmeras referências ao desejo como única sintaxe reveladora do inconsciente e de como se deve tomar a subjetividade como constituição do sujeito na linguagem. Tal afirmação é verificável, por exemplo, no argumento acerca de o pronome “eu” ser o “pronome do imaginário”, o “ele”, o pronome da distância, e o “você”, um pronome de acusação, de auto-acusação, ou, por fim, de desligador do “escriptador” do sujeito:

Sempre que digo “eu”, posso estar seguro, como agora, aliás, de que estou no imaginário. Eu quis criar uma espécie de tecido de todos esses pronomes para escrever um livro que é, efetivamente, o livro do imaginário, mas de um imaginário que tenta desfazer-se, no sentido em que se desfaz um sentido, de desfiar-se, através das estruturas mentais que já não são apenas as do imaginário, sem que por isso seja a estrutura da verdade. Faz-se uma espécie de vaivém, em um movimento um pouco browniano, entre diferentes dominantes neuróticas.²⁶

O movimento browniano é errático. Trabalha em ziguezague. Se fosse possível aplicá-lo aos pronomes, poderíamos imaginar um envio incessante entre o eu e o mim, o eu ao ele, ao você. Encurralado, o eu continuaria na bruma enganosa do imaginário, e, na fechada divisão –, enunciados se referem aos significados, enunciações, aos sujeitos. Resta-nos,

²⁶ BARTHES. *O grão da voz*, p. 240. Nessa entrevista, concedida à *Magazine Littéraire*, Barthes reafirma o que havia escrito em *RB*. O “eu” como pronome imaginário e o “ele” o da distância, aquele que deixa o leitor ser senhor: *quer como uma espécie de ênfase, como se eu desse tanta importância a mim mesmo que dissesse “ele” falando de mim, quer como uma espécie de mortificação: dizer ele falando de alguém é ausentá-lo, mortificá-lo, fazer dele alguma coisa um pouco morta*”.

então, analisar algumas contribuições sobre esse tema, apartadas da idéia de sujeito como efeito, de autores que não sonharam com o “novo sujeito” barthesiano, nem muito menos acreditaram que a ciência dos significantes era vasta.

O EU É LEGIÃO

Para demonstrar a precariedade de um dos mais tradicionais argumentos da lingüística estrutural, segundo o qual cada enunciado abriga apenas um sujeito, Oswald Ducrot aconselha que se entenda a fala como o dado, e a língua como o construído. Salienta como é impossível compreender o “dizer” e o “dito” sem se levar em conta o sujeito falante e seus atos. Situando as suas pesquisas no âmbito da “pragmática semântica” ou “pragmática lingüística”, o estudioso analisa não mais o que se faz quando se fala, mas aquilo que se considera que a fala, segundo seu próprio enunciado, faz.

Ao elaborar a teoria de presuposição lingüística ou do implícito não-discursivo (radicalmente contrário ao concluído discursivo que se refere a um código), Ducrot contesta a gramática moderna (que para ele encobre tanto o comparativismo como o estruturalismo e a gramática gerativa) no pressuposto acerca da pretensa unicidade do sujeito falante.

A esse propósito, observa como no discurso indireto livre ocorre a expressão de um ponto de vista que pode não ser necessariamente o do autor.

Entretanto, apesar de perceber avanços em alguns estudos que também colocaram em dúvida a crença de que cada enunciado isolado só tem uma única voz, observa que a tradição lingüística recusa-se a trabalhar com certos avanços da teoria literária, como, por exemplo, a questão da polifonia, desenvolvida por Bakhtin, capaz de colocar em suspenso alguns dogmas intocáveis.

É o caso, por exemplo, do estudo de Ann Banfield, que, apesar de romper com a premissa do discurso indireto livre como uma das formas do discurso do sujeito relatado, não consegue introduzir a pluralidade de sujeitos no discurso.²⁷ Para a lingüista, o discurso indireto é a expressão de um ponto de vista, que pode ou não ser da pessoa que é empiricamente o autor do enunciado. Segundo Banfield, para um dado enunciado só pode existir um sujeito da consciência (termo adotado para designar a fonte do ponto de vista). Nos casos em que o sujeito da consciência não é o autor empírico do enunciado, afirma que não há locutor (o ser designado no enunciado como autor e que aparece no texto através das marcas da primeira pessoa), e que ele não deve ser levado em consideração pela descrição lingüística, uma vez que esta deve estar preocupada somente com indicações semânticas contidas no enunciado.

Ducrot acusa Banfield de ela efetuar exclusões quando o sentido de um enunciado comporta, incontestavelmente, a existência de mais de um

²⁷ DUCROT. *O dizer e o dito*, p. 162.

locutor, que seu gesto denuncia “o cuidado em manter a qualquer preço a unicidade do sujeito falante”²⁸ e mais:

Graças a tais exclusões, ela pode formular um princípio segundo o qual, quando há locutor, este é necessariamente também o sujeito da consciência, princípio que não tem outra justificativa, a meu ver senão salvar uma unicidade admitida a priori como um dado de bom sendo: “não se pode, em um enunciado que se apresenta como próprio, exprimir um ponto de vista que não seja próprio”.²⁹

É precisamente nesse ponto que Ducrot evocará Bakhtin de uma maneira rigorosa. Para o lingüista, um texto pode ter mais de um locutor ou vários enunciadore. Antes de passarmos para o diálogo entre as duas teorias, é necessário apontarmos, sucintamente, as dificuldades de aceitarmos uma teoria unicitária em termos lingüísticos. Basicamente, Ducrot visa a desconstruir a premissa de “um enunciado, um sujeito”. Para tanto, demonstra que a expressão “um sujeito” pressupõe, na lingüística, a existência de um único autor do enunciado que é responsável pelo que é dito.

As propriedades desse sujeito seriam: primeiro, ser dotado de toda a atividade psico-fisiológica necessária para a produção do enunciado; segundo, ser o autor a origem dos atos ilocutórios realizados; terceiro, a de ser designado em um enunciado pelas marcas da primeira pessoa (eu, aqui, meu, etc.).

²⁸ DUCROT. *O dizer e o dito*. Deve-se ressaltar que o sentido de um enunciado para Ducrot é a descrição de sua enunciação. E que frase é objeto da gramática, mas não da lingüística.

²⁹ Idem, p.163.

Nesse ponto, indaga: “É tão evidente que as três propriedades de que acabo de falar são, nos outros tipos de discurso, atribuídas a um ser único?”.³⁰

Para Ducrot, o sentido de um enunciado é a descrição de sua enunciação. O enunciado pode conter um ou vários sujeitos. Daí a divisão do sujeito em dois personagens (termo empregado por ele): os enunciadores e os locutores.³¹

Por locutor, Ducrot entende um ser que é apresentado como responsável pelo enunciado, o ser designado por “eu”. A assinatura é importante para entendermos tal divisão, e ela teria duas funções. Primeiramente, a de indicar quem é o locutor, e, em segundo lugar, a de assegurar a identidade entre o locutor indicado no texto e o sujeito empírico. Em resumo, o sujeito falante seria o produtor do enunciado, aquele que depositou um trabalho físico e mental, e se responsabiliza por ele. Já o locutor seria o que assume a responsabilidade do ato da linguagem.³² Para pensarmos em termos literários, Borges seria o sujeito falante, o sujeito empírico, dono de determinada carteira de identidade, título de eleitor, impressões digitais, etc.; enquanto o narrador do conto *Pierre Menard*, aquele que avaliza o gesto do

³⁰ DUCROT, *O dizer e o dito*, p.180. O exemplo que Ducrot oferece é bastante simples. “L., a quem se censurou por ter cometido um erro, retruca: “Ah, eu sou um imbecil; muito bem, você não perde por esperar”. Nota-se que L é o produtor das palavras e é quem é designado pelo pronome eu. Entretanto, a responsabilidade do ato de afirmação realizado no primeiro enunciado não é, certamente, de L.

³¹ O plural serve para os casos em que o enunciado se refere a situações coletivas, e os autores se designam como “nós”.

³² Mais resumidamente: locutor (ser do discurso), ser falante (ser empírico).

autor beletrista e pedante, seria o locutor. A esse propósito, mais um esclarecimento:

Não somente o locutor pode ser diferente do sujeito falante efetivo, mas pode ser que certas enunciações, tal como são descritas no sentido do enunciado, não aparecem como o produto de uma subjetividade individual.³³

É o caso dos enunciados históricos pelos quais, segundo Benveniste, nenhum locutor se responsabiliza. Além de o aspecto inaugural, que torna interessante o trabalho de Ducrot, é que ele não se limita a aplica “os problemas da poética” às questões lingüísticas: ao assinalar a existência de locutores distintos, enunciadores (o fato de muitas vezes aquele que diz *eu* ou o que origina os atos ilocutórios não serem obrigatoriamente os mesmos, os chamados fenômenos de dupla enunciação, a ironia, entre outros elementos que denunciam a polifonia e tocam na “*questão da identidade do sujeito enunciator*”),³⁴ Ducrot obriga à diferenciação entre as vozes, convencendo-nos da impossibilidade de se ter uma fonte única na qual coincidiriam tanto o produtor físico do enunciado, o eu (embreante) e o responsável pelos atos ilocutórios.³⁵

Deve-se ressaltar como a circularidade e a reflexividade dos pronomes eu/tu afetam a situação de enunciação. Esta pode ser entendida,

³³ DUCROT. *O dizer e o dito*, p. 183.

³⁴ MAINGUENEAU. *Elementos de lingüística para o texto literário*. p. 87.

³⁵ Deve-se ressaltar que Ducrot também se preocupou em salientar que no discurso direto há diversos locutores, e, por isso, a polifonia é fraca; já no discurso indireto livre, na ironia ou na negação polêmica, variam os enunciadores, sendo aí encontrada a polifonia forte, pois as vozes dialogam e polemizam entre si.

conforme Maingueneau, como uma dimensão de linguagem privilegiada, um acontecimento realizado por “*um enunciador, um destinatário, um momento e um lugar particulares*”.³⁶

De acordo com Benveniste, a enunciação é o processo de funcionamento individual da língua, no qual quem se coloca como locutor deve ser designado, necessariamente, como eu. Mas sabemos que, fora do contexto, o eu é um lugar vicário, podendo ser ocupado por qualquer falante. Quando Jakobson propôs designar o eu por *shifter* (embreante), tinha o objetivo justamente de salientar que eu é aquele que diz eu num determinado enunciado-ocorrência.

Borges e Pessoa exploraram à exaustão os rituais daquilo que se convencionou denominar instituição literária. Eclipsaram o autor, dramatizaram a questão de “quem fala”, colocaram em evidência o papel do leitor no reconhecimento da autoria – em outras palavras, afetaram drasticamente a situação da enunciação. O “eu” é instável e, no dizer literário, a sua reflexividade afeta a enunciação em suas três dimensões: espacial, temporal e pessoal. Maingueneau afirma que no texto literário encontramos uma “pseudo-enunciação” que constrói as suas cenas narrativas por meio de um jogo de relações existentes dentro do próprio texto:

³⁶ MAINGUENEAU. *Elementos de lingüística para o texto literário*, p. 5.

Um fato tão marcante que basta o estatuto singular do “autor” para demonstrá-lo: ainda que um romance, por exemplo, se pretenda autobiográfico, o eu do narrador está relacionado a uma figura de “narrador”, e não à de um indivíduo que efetivamente escreveu o texto. Esse narrador é um ser puramente textual, cujas características são definidas unicamente pela narrativa. Aqui não se coloca o realismo ingênuo: contrariamente ao que deixa entender um certo imaginário romântico, o texto literário não é uma “mensagem” circulando da alma do autor à do leitor, mas um dispositivo ritualizado, no qual são distribuídos papéis.³⁷

Se compararmos tal excerto, derivado da análise do discurso jansenista, com a teoria literária produzida a partir do início do século XX, não verificamos grandes avanços em relação aos estudos literários. Sabemos que os analistas dos discursos dialogam com Foucault e Althusser e compartilham o postulado de que o estudo da linguagem não pode desvincular-se das suas condições de produção. Entretanto, como veremos, Pessoa e Borges foram além dos “dispositivos ritualizados” e exploraram elementos não verificados, por exemplo, em Dostoiévski.

O que Bakhtin encontra no autor russo é, como sabemos, problemas em relação às vozes textuais. Provocativamente, inicia seu livro afirmando (curiosamente, usando a autoria de outro, Engelgardt) que a crítica, até então, não havia ultrapassado o nível intelectual dos heróis desse escritor. Passa, então, a desenvolver a sua tese: “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes

³⁷ MAINGUENEAU. *Elementos de lingüística para o texto literário*. p. 87.

constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski”³⁸.

Com o termo dialogismo,³⁹ Bakhtin efetua a divisão entre a atividade solipsista do eu e a atividade mental do nós. O individual e o subjetivo sempre têm por trás o social e o objetivo; “apenas o que todos nós falantes sabemos, vemos, amamos, reconhecemos – apenas os pontos em que estamos todos unidos podem se tornar a parte presumida de um enunciado.” Apesar de defender o princípio de que não há posição ideológica fora do personagem, afirma, também, que toda enunciação é um fazer coletivo, social. O romance polifônico obedeceria a um projeto arquitetônico, porque marcaria exatamente a emissão de múltiplas vozes que não são apenas produtos da fala do autor, mas sim sujeitos do seu próprio dizer.

O ponto mais importante para o desenvolvimento da nossa questão é o de que, para o crítico russo, só se pode compreender o dialogismo interacional pelo deslocamento do conceito de sujeito. Este, por sua vez, perde por completo seu papel centralizador e é substituído por vozes sociais que fazem dele não dono de uma história singular, mas um sujeito histórico e, principalmente, ideológico. O dialogismo propiciaria uma luta com a palavra do

³⁸ BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 4.

³⁹ Nota-se que, para Bakhtin, o monologismo reina na cultura ideológica dos tempos modernos. Propõe o conceito de dialogismo como condição constitutiva da linguagem e do discurso. Seria a escrita em que se lê o outro, que considera a linguagem em seus aspectos social e histórico ou, como diz Kristeva (1970): *Bakhtin é um dos primeiros a substituir o recorte estático dos textos por um modelo onde a estrutura literária não é/não está, mas se elabora em relação a uma outra estrutura (...). Cruzamento de superfícies textuais, diálogos de várias escrituras(...), todo texto é absorção e*

outro, influenciando, assim, a formação de uma consciência individual. O plurilinguismo seria um subterfúgio de que se valeria o sujeito na busca de si mesmo.

Barros⁴⁰ demonstra que, a partir dessa contribuição, encontramos, hoje, duas correntes relativas às teorias da enunciação: uma não-subjetivista e uma de enunciação dialógica. A primeira, de linha francesa, não concebe o sujeito como centro do discurso, muito menos aceita a liberdade discursiva individual, afirmando que tal posição só poderia ser entendida antes da invenção freudiana e da crítica marxista. O sujeito, nessa concepção, localiza-se entre o eu e o tu, no espaço criado, entre ambos, no texto. A segunda, entretanto, o sujeito, já descentrado, caminha para uma teoria dialógica da enunciação, incorporando as idéias de Bakhtin sobre a dualidade da enunciação e a heterogeneidade da linguagem.

Eis o modo muito peculiar como Bakhtin cita o trabalho de Ivánov:

Afirmar o “eu” do outro não como objeto mas como outro sujeito, eis princípio da cosmovisão de Dostoiévski. Afirmar o “eu” do outro – o “tu és” – é meta que, segundo Ivánov, deve resolver todos os heróis dostoiévskianos para superar seu solipsismo ético, sua consciência “idealista” desagregada e transformar a outra pessoa, de sombra, em realidade autêntica.⁴¹

transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a noção de intertextualidade.

⁴⁰ BARROS. *Dialogismo, polifonia e enunciação*, p. 3.

⁴¹ BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p.9.

Nessa acepção, o “eu” do outro não é objeto mas sujeito, isto é, a individualidade do outro, sem ser lírica, sem que ocorra fusão nem muito menos redução a uma realidade psíquica objetificada, tem valor existencial como se fosse a da primeira pessoa, passando a combinar-se numa “unidade de ordem superior à da homofonia”.⁴²

O homem de Dostoiévski, recriado por Bakhtin, será lido por Deleuze como uma possibilidade redentora das amarras egóticas psicanalíticas, do fechamento da lingüística sobre si.

Em *Mille plateaux*, Deleuze-Guattari elaboram o conceito de “agenciamento coletivo de enunciação” com o objetivo de combater a teoria dos significantes e demonstrar como a importância da pragmática (apoiaram-se em Ducrot e Labov) do discurso indireto, do estatuto das palavras de ordem na linguagem e das zonas de variação contínua. Fervorosamente, combatem a metáfora, o significante lacaniano e as constantes lingüísticas.

Para tais filósofos, a individualidade não é necessariamente pessoal; e propõem um novo regime de signos apoiados na noção de uma subjetividade polifônica, plural, na tentativa de ampliar a clássica oposição entre sujeito e sociedade:

Eis o que acontece no regime passional ou de subjetivação. Não há mais centro de significância em relação aos círculos ou a uma espiral em expansão, mas um ponto de subjetivação que dá a partida da linha. Não há mais relação significante-significado, mas um sujeito de enunciação que deriva do ponto de subjetivação, e um sujeito de enunciado em uma

⁴² BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p.21.

relação determinável, por sua vez, com o primeiro sujeito. Não há mais processo linear onde o signo se abisma através dos sujeitos.⁴³

Para eles, o sujeito nunca seria condição de linguagem nem causa do enunciado porque não existiria sujeito, apenas agenciamentos coletivos de enunciação, sendo a subjetivação apenas um agenciamento dentre tantos. Acusando Benveniste de efetuar uma “personologia lingüística” próxima da do Cogito, Deleuze-Guattari⁴⁴ criticam a cena estruturalista francesa, defendendo uma desterritorialização absoluta da influência do significante:

Proporemos então operar um descentramento da questão do sujeito para a da subjetividade. O sujeito, tradicionalmente, foi concebido como essência última da individuação, como pura apreensão pré-reflexiva, vazia, do mundo, como foco de sensibilidade, da expressividade, unificador dos estados de consciência. Com a subjetividade, era dada, antes, ênfase à instância fundadora da intencionalidade. Trata-se de tomar a relação entre o sujeito e o objeto pelo meio, e de fazer passar ao primeiro plano a instância que se exprime (ou o Interpretante da tríade de Peirce).⁴⁵

Entendem esses autores que a subjetividade em certos contextos semiológicos ou sociais, se individualizaria, enquanto, em outros, se faria coletiva, sendo o termo coletivo entendido por eles com uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo.

As considerações até aqui desenvolvidas levantaram em conta a aliança entre o sujeito e a linguagem. Vimos, em um primeiro momento, a estreita ligação entre essas instâncias e como a existência da subjetividade,

⁴³ DELEUZE-GUATTARI. *Mil platôs*, p.83.

⁴⁴ A subjetividade moderna deveria lutar para desvencilhar-se das amarras do saber e do poder. Uma nos individualizaria de acordo com as exigências do poder, outra, ao ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida.

em Barthes e Lacan, obedecia à estrutura do *fading*: movimento que demonstra como, apesar de o sujeito se constituir na linguagem, é nela que ele se encontra, e é nela mesma que se perde. Posteriormente, analisamos alguns teóricos que trabalharam a questão do dialogismo e da polifonia, em franca discordância com a matriz saussuriana.

A partir dos conceitos desenvolvidos, iremos, agora, tangenciar um novo paradigma, proposto por Habermas, para a filosofia do sujeito. Apesar das diferentes posições teóricas freqüentadas – Estruturalismo, Pós-Estruturalismo, Formalismo Russo, Psicanálise – e, nesse momento, a Hermenêutica –, o nosso interesse, como assinalado desde o início, foi o de focalizar leituras e buscar alternativas para o problema da subjetividade.

QUEM É EU HOJE?

Toda a Idade Moderna, repete Habermas, gira em torno da liberdade subjetiva. O fundamento legitimador que garante reflexividade e autojustificação para esse tempo encontra-se ancorado no poder do sujeito, que representa a origem de todo o conhecimento. No Estado, a liberdade subjetiva realiza-se através da vontade política; no foro privado, sob a forma de autonomia ética, e, assim, nesse processo, “as esferas nas quais o indivíduo

⁴⁵ GUATTARI. *Caosmose*, p.35.

conduz a vida enquanto *bourgeois, citoyen e homme* vão se apartando e se autonomizando cada vez mais”.⁴⁶

Habermas salienta, entretanto, que o responsável por efetuar a viragem nessa pretensa autoconsciência subjetiva foi Nietzsche. Para o autor de *O nascimento da tragédia*, o homem, um labirinto sem saída, havia perdido o caminho. Era necessário, assim, olhar para trás e perceber a força do mito como o outro da razão, e demonstrar como a cultura grega, até então sinônimo de arte clássica, mesurada, tranqüila e perfeita, não era una; ao contrário, movia-se em dois planos, em duas formas artísticas que ofereciam amplas possibilidades frente à tese histórica da modernidade: o reino apolíneo e o dionisíaco.

A luta antagônica entre Apolo, deus da clareza, da forma e da harmonia, e Dionísio, deus caótico, desmedido, disforme, da noite e da embriaguês, demonstraria como o mundo era formado por uma união discordante entre essas duas forças, e como a idéia de individuação era a causa primordial do mal moderno.

A noção de trágico adquire, aí, fundamental importância para se compreender por que o tema estético adquiriu a condição de um princípio ontológico e por que a ciência situava-se, para Nietzsche, abaixo da ótica da arte e, a arte, abaixo da vida.

⁴⁶ HABERMAS. *O discurso filosófico da modernidade*, p. 89.

É preciso avançar um pouco mais na relação entre a arte e Dionísio para entender como a experiência da arte moderna (não esquecendo que Nietzsche era contemporâneo de Mallarmé e dos simbolistas) “integrou a descrição do dionisíaco enquanto intensificação do subjetivo até ao auto-esquecimento total”.⁴⁷ A produção nietzscheana dessa primeira fase⁴⁸ constrói-se na defesa de Dionísio, que encarna a vontade de viver, o deus por vir, e de Apolo, representante do *principium individuationis*.

Como contra-instância da razão, Nietzsche chega a experiências arcaicas onde predominava uma subjetividade descentrada, livre da moral e do saber, efetuando, dessa forma, uma laceração do princípio da individuação no seio da modernidade.

Para desbancar a falsidade do conceito de homem da ciência, passa a criticar tanto o platonismo quanto o cristianismo, já que, para ele, essas correntes fizeram desaparecer o sentido da palavra vida, do corpo, da sensibilidade e do prazer, e instauraram o reino do ressentimento. A morte de Deus e a crítica aos valores, presentes tanto em seu programa filosófico quanto em temas literários do final do século XIX, fizeram com que o sujeito e a verdade aparecessem como imposturas ligadas às estruturas de poder.

⁴⁷ HABERMAS. *O discurso filosófico da modernidade*, p. 98.

⁴⁸ Adotamos, aqui, a divisão proposta por FINK e por FERRATER MORA., para quem a primeira fase do sistema de pensamento de Nietzsche vai de Leipzig até 1878. É o momento de críticas da cultura, de interpretação dos dramas musicais wagnerianos como obras de arte totais que igualam as tragédias antigas.

Certos poetas-críticos, como Holderlin, Novalis, Shelling, Creuzer, diferiram dessa proposta nietzscheana porque equipararam Dionísio a Cristo, e almejavam um rejuvenescimento do Ocidente (e não uma destituição), com o intuito de alargar a potencialidade do princípio da subjetividade (lembramos da força do Iluminismo e da Reforma); já o filósofo, principalmente depois de abandonar Wagner e Schopenhauer, renuncia a esse caráter emancipatório da modernidade:

A razão centrada no sujeito é confrontada com o absoluto outro da razão. E como contra-instância à razão, Nietzsche invoca as experiências de auto-desocultação, relegadas ao arcaico, de uma subjetividade descentrada, liberta de todos os constrangimentos da cognição e da teleo-atividade de todos os imperativos da utilidade e da moral. Essa “laceração do princípio da individuação” transforma-se em caminho de fuga da modernidade.⁴⁹

Para Habermas, os herdeiros de Nietzsche trilham dois caminhos de fuga. Um, liderado por Bataille, Foucault e Lacan, tentou mostrar a perversão da vontade de poder; outro, trilhado por Heidegger e Derrida, procurou dar continuidade à filosofia do sujeito.⁵⁰

No pensamento de Deleuze, outro teórico da “filosofia da diferença”, ocorre que “o individualismo extremo, consagrado pela lei da autonomia da

⁴⁹ HABERMAS. *O discurso filosófico da modernidade*, p.101.

⁵⁰ O que nos parece estranho nessa divisão é o fato de Habermas colocar Lacan como herdeiro de Nietzsche, uma vez que o embasamento de Lacan apóia-se em Kojève, em sua leitura de Hegel e, principalmente, em uma continuidade na complexificação da imagem do homem realizada primeiramente por Freud. Conforme trabalhado na parte II deste texto, sabemos que Lacan buscou construir uma teoria do sujeito. E como dividir todo um programa de crítica dos valores, da verdade, em duas imagens dialéticas, “esquecimento do ser” e “expulsão da parte maldita”?

vontade, conjuga-se com a idéia do Ser como múltiplo em devir”,⁵¹ afirmando, ao mesmo tempo, o subjetivismo e a ausência do sujeito.

Cada um desses autores expressou idéias diferentes e se ocupou de uma variedade de assuntos. Mas o desmascaramento da razão centrada no sujeito foi um denominador comum no pensamento desses pós-nietzscheanos e recebeu matizes diferenciados, conclui Habermas. Heidegger e Derrida tentaram apartar-se de uma “metafísica da subjetividade”, mas ficaram presos à origem; Foucault segue Heidegger e Derrida na negação auto-referente na medida em que declara que o homem não existe e tenta prosseguir o programa de Nietzsche pela via das ciências históricas; Bataille, por sua vez, aplica a noção de sagrado nas experiências descentrantes nas quais a subjetividade se desapossa de si própria.

Um outro ponto de vista sobre essas derivações do ponto-encruzilhada, que é a obra de Nietzsche para a contemporaneidade, é o de Perry Anderson. Tal crítico indaga se esses teóricos, que foram nomeados em determinado momento da segunda metade do século como estruturalistas ou, pós-maio de 68, de pós-estruturalistas, têm melhores respostas sobre a relação estrutura e sujeito do que o Marxismo.

Seu raciocínio é claro: estrutura e sujeito são categorias interdependentes. Atacar indiscriminadamente o sujeito é abalar a estrutura. Demonstra como Adorno anteviu o triste desenlace do Estruturalismo ao

⁵¹ LOPES. *A legitimação em literatura*, p. 203.

observar que qualquer que fosse a teoria que visasse a negar o poder ilusório do sujeito tenderia a reforçar ainda mais essa ilusão, da mesma forma que uma teoria que superestimasse o poder do sujeito.⁵²

Se alguns desses teóricos se apoiaram ou não em Lévi-Strauss e se aliaram ao seu pensamento selvagem (defender que o objetivo último das ciências humanas não era o de constituir o homem, mas sim dissolvê-lo, levando a cabo o corte entre a relação estrutura e sujeito, “retirando este último de qualquer campo de conhecimento científico”)⁵³, é um fato que a subjetividade literária que tentamos desenhar na obra de Pessoa e Borges não considera a questão do sujeito apenas como uma “mitologia do pensamento civilizado”.

Para Anderson, a exorbitação da linguagem e as derivações subseqüentes do tipo “não há nada fora do texto”, “antes do texto”, nem “pretexto que já não seja texto” geraram sérias conseqüências quando aplicadas a outras áreas distintas das da linguagem, pois a “relação entre *langue e parole* é uma bússola particularmente aberrante para mapear as diversas posições da estrutura e sujeito no mundo exterior à linguagem”:⁵⁴

O estruturalismo no seu apogeu nunca foi mais estridente do que quando anunciou o fim do homem. Foucault cunhou o tom caracteristicamente profético quando declarou em 1966: “O homem está

⁵² Anderson também cita Gillian Rose: “a objetividade da verdade realmente demanda o sujeito. Uma vez destacada do sujeito, ela se torna vítima da pura subjetividade”.

⁵³ ANDERSON. *A crise da crise do Marxismo*, p.44.

⁵⁴ Idem. p. 50.

em processo de deterioração, ao passo que o ser da linguagem continua a brilhar ainda mais luminosamente em nosso horizonte”.⁵⁵

As conseqüências da absolutização da linguagem e da extensão desta “profetização” para outras áreas do conhecimento podem ser resumidas em três pressupostos: primeiro, as estruturas lingüísticas têm um coeficiente baixo de mobilidade histórica (diferente da economia, da política ou da religião); segundo, a *langue* é rígida, enquanto a *parole* é volátil (sabemos que o sujeito é capaz de inventar); e, por último, o sujeito da fala é individual, mas o da estrutura é coletivo.⁵⁶

Vimos, na primeira parte deste capítulo, como Foucault recusou a ontologia exagerada do sujeito desenvolvida pelo Existencialismo e pela Fenomenologia, e a pretensão sartriana de ver “a verdade da humanidade como um todo”. A saída realizada por ele foi a de atentar para o pensamento anterior a Saussure e apoiar-se em Nietzsche para combater a ilusão da verdade e do sentido. O decreto do “fim do homem” teve o objetivo de abandonar qualquer referência a um centro, a uma origem, a um sujeito.

O que Habermas acusa em Foucault é o fato de ele também não ter visto em Kant o contradiscurso filosófico acerca da subjetividade como princípio da modernidade. Como um *Aufklärer*, sabemos que Kant se afastou do pensamento cartesiano segundo o qual o homem foi criado com a faculdade de

⁵⁵ Idem, p. 60.

⁵⁶ Esses posicionamentos nos mostram como ocorreu uma atenuação da noção de verdade e como o Estruturalismo reprimiu os eixos referenciais de Saussure. A língua passou a ser um sistema simples, puro, de significantes flutuantes (lembramos de Lacan e do deslizamento em cadeia), sem nenhuma relação com o referente extralingüístico.

conhecer. Para o filósofo alemão, o sujeito cognoscente produz o real e é o *eu* que aplica as regras do intelecto; o homem é perfectível e todo saber é relativo à estrutura finita deste.

A recomendação de Habermas é, então, a de se fazer o percurso do discurso filosófico em sentido inverso e ir até o ponto de partida da modernidade para, mais uma vez, verificar, nos cruzamentos, as apostas, as escolhas:

A crítica dos seguidores de Nietzsche à exaltação do logos procede destrutivamente. Mostra que o sujeito enquanto ligado ao corpo, falante e agente não é dono da sua casa; daqui se infere que o sujeito que se coloca a si mesmo no conhecimento depende de um acontecer anterior, anônimo e trans-subjetivo – quer seja o destino do ser, o acaso da formação estrutural ou o poder produtor de uma formação discursiva. O logos do sujeito despótico aparece assim como desventura de uma especialização falhada tão transcendente como enganadora. A esperança que provocam tais análises pós-nietzscheanas tem sempre a mesma qualidade de indeterminação expectante. Quando um dia tiver sido arrasada a fortaleza da razão centrada no sujeito, também cairá sobre si mesmo o logos, que manteve durante tanto tempo a interioridade protegida pelo poder, vazia por dentro e agressiva por fora. Terá então de se entregar ao seu outro, seja ele qual for.⁵⁷

No pensamento habermasiano, tudo se passa como se o trabalho de desconstrução só se verificasse no paradigma da consciência de si, no da auto-referência de um sujeito que conhece e age sozinho. Trata-se, para ele, de uma aporia: logos ou razão centrados no sujeito. É nesse momento, então, que Habermas propõe substituir o paradigma do conhecimento dos objetos pelo paradigma da compreensão mútua entre sujeitos capazes de falar e de

⁵⁷ HABERMAS. *O discurso filosófico da modernidade*, p.288.

agir.⁵⁸ Em tal paradigma, os indivíduos, socializados, se reconheceriam através da comunicação. Amparada no mundo vivido, sua teoria admite um lugar para a razão: esta se localizaria nas estruturas da intersubjetividade mediatizada pela linguagem. Diferentemente de Adorno, (que critica a razão por considerá-la centrada no sujeito apenas para manipular o objeto), cria a noção de razão comunicativa, crítica.

Já que o paradigma filosófico da consciência esgotou-se, e não seria mais possível explorar o paradigma do sujeito (que acredita na reflexão de si e coloca-se como ator da liberdade e da consciência, opondo-se, dessa forma, ao mundo dos objetos), conclui Habermas, é necessário partir para uma atitude objetiva na qual o sujeito conhecedor se dirige a si próprio como entidade do mundo exterior. Para ele, o esquema consagrado é falho justamente por conceber o sujeito separado do objeto, mas, ao mesmo tempo, para se realizar, o sujeito deveria referir-se àquilo que não estava nele, a fim de conhecer e de transformar.

⁵⁸ A “teoria do agir comunicacional” desenvolvida por Habermas ajuda-nos a entender a defesa desse novo paradigma proposto. O filósofo ressalta que, pelo fato de a linguagem ser reflexiva, a intercompreensão é subjacente a todos os tipos de ações na linguagem. Para tanto, distingue as ações realizadas numa língua em: 1) ações que se orientam para a intercompreensão; 2) atos de fala que se integram em contextos estratégicos. Resta destacar que chamará de “razão comunicacional” o tecido de ações comunicativas que se alimenta dos recursos do mundo da vida e é o meio através do qual se reproduzem as formas concretas de vida.

Ressalta-se porém que o sujeito, para a Hermenêutica, é um componente fundamental nas interpretações literárias e privilegiado componente das teorias literárias. Ricouer, entretanto, substituiu o sujeito filosófico por “identidade narrativa”. Afirma que a volta do sujeito só é possível por via de uma relação triangular: *ipseidade, alteridade e sociabilidade*. As interpretações hermenêuticas acreditam que o sentido da literatura está em cada texto, e que devem ocupar-se, assim, de uma tripla relação do enunciado: a intencionalidade de um locutor, que vise a efetivar uma relação entre o locutor e o auditor e a apontar para uma relação existente com o mundo.

Os sujeitos constroem o sentido através da linguagem que entre eles circula, enquanto simultaneamente constituídos e constitutivos.

No solo da *Erlebnis*, Habermas não só excede a relação sujeito-objeto ao colocar a intersubjetividade como condição da compreensão das ciências humanas, como também faz a ressalva de que os sujeitos falantes não precisam ser donos ou pastores dos seus sistemas lingüísticos. Da mesma forma que os pronomes pessoais se transformam de acordo com a perspectiva adotada, o sujeito seria capaz de estabelecer uma outra relação consigo próprio, bastante distinto da atitude objetivante que um observador adota em direção ao mundo. Para presentificar, oferecer uma tonalidade singular e pessoal, o “paradigma da compreensão mútua” deve, necessariamente, recorrer à participação e à perspectiva dos participantes.

Podemos perceber que Habermas escapa do embate Hegel *versus* Nietzsche ao sugerir um contradiscurso que não seja “indeterminado” nem “irracionalista” como o de certas análises pós-nietzscheanas. Acusa os franceses de não terem conseguido desvencilhar-se de um paradigma esgotado.

É sabido como essa posição assumida por Habermas é criticada. Vattimo, por exemplo, denuncia justamente essa defesa habermasiana da atualidade do moderno:

(...) a recuperação da esteticidade de Kant por parte de Habermas poderia, aliás, ser citada ainda como sinal do facto de sua defesa do Iluminismo e da modernidade implicar também uma surdez específica relativamente a muitos fenômenos que têm a ver com a cultura “estética” massificada, e que Habermas não “quer” ver e reconhecer no seu alcance.⁵⁹

Seria inviável, para uma investigação que pretende esboçar alternativas teóricas para o problema da subjetividade contemporânea, acompanhar o pensamento habermasiano, uma vez que este segue uma linha complexa dentro da teoria crítica e avança nos estudos da intersubjetividade, na inflexão ontológica da hermenêutica, o que largamente ultrapassaria os nossos objetivos. E além do mais, precavidos em relação ao laço existente entre esse filósofo e certos pressupostos iluministas (o que à primeira vista poderia parecer uma contradição com a obra pessoana e borgeana), tivemos o interesse de apontar e salientar, dentro da sua vasta produção, possibilidades teóricas acerca da subjetividade, como, também, é claro, alinhar algumas críticas à forma como o Estruturalismo, e alguns seguidores de Nietzsche, trataram a questão do sujeito. Parece –nos enriquecedor o *linguistic turn* para os estudos acerca da subjetividade no momento em que impõe a intercompreensão mediada pela linguagem e a relação com o outro comande a emergência consigo.

Sabemos como até hoje nenhum acordo foi feito em torno das noções de sujeito e subjetividade. O semioticista português José Augusto

⁵⁹ VATTIMO. *A sociedade transparente*, p. 71.

Mourão demonstra como as múltiplas e desencontradas teorias correm e deslizam nesse arsenal teórico como se tratassem de lugares vazios:

Com diferentes significados se emprega o termo “sujeito” na lógica, na gramática, nas ciências cognitivas ou na psicologia. Em lógica e na gramática, tem associado um valor estático – de sujeito de julgamento ou de sujeito frásico. Já em Psicologia, nas ciências cognitivas, em epistemologia e em metafísica, associa a si um valor dinâmico. Em semiótica, mais perto da categorização estática do que da dinâmica, não obstante os esforços de Coquet, entre outros, para dinamizar essa disciplina, o inventário de sujeitos é quase interminável, dado que às diferentes maneiras de apreender a significação construída correspondem outros tantos tipos de “sujeito”.⁶⁰

Sua definição sobre o que vem a ser sujeito no texto literário é sintética: “uma instância discursiva e praxeológica”,⁶¹ “um princípio de organização que diz respeito não a um ser vivo, mas a um sujeito dotado de competência modal”. Privilegiando a instância da enunciação, em detrimento da representação e da comunicação, afirma a impossibilidade da existência de qualquer discurso sem sujeito, de qualquer análise de discurso sem reconstrução das condições subjetivas, sem correr o risco, no entanto, de um retorno a uma egologia, uma ideologia individualista do eu monádico, ou a esquemas defendidos pelos estruturalistas imanentistas.

⁶⁰ MOURÃO. *Sujeito, paixão e discurso*, p. 46.

⁶¹ Importa entender esse esquema conceitual dentro do movimento de alteração de paradigmas nas Ciências da Comunicação. O modelo praxeológico opõe-se ao epistemológico: primeiramente, pelo lugar dado à linguagem na comunicação; depois, porque a linguagem tem um papel importante na compreensão que o homem tem de si mesmo e de suas práticas; além disso, há o problema de expressão, que é considerada como encarnada nas ações; e, por fim, o problema da intenção comunicativa, que o modelo praxeológico tematiza fora do esquema dualista e atomista da tradição epistemológica. Conferir Louis Quere. In: *D'un modèle épistémologique de la communication a un modèle praxeologique*.

Um outro autor que também se arrisca nesse debate contemporâneo sobre a necessidade de redefinir o estatuto da subjetividade é F. Jacques.⁶² Filiando-se a Apel, Peirce, Searle, observa que é um fato indiscutível a expansão da problemática da subjetividade dentro do campo filosófico. Se antes esta se debruçava sobre o mundo, a partir da modernidade, passou a estar centrada no *Cogito*. Mas, paralelamente a essa distensão, podemos verificar um gesto contrário, uma limitação, uma vez que a consciência gradualmente percebeu sua finitude radical:

A cultura contemporânea hesita sobre o partido a tomar: restabelecer o sujeito tradicional do humanismo ou destruí-lo uma vez por todas, devolvendo-o a sua insignificância. Sua hesitação só faz levar ao extremo o duplo movimento que já se desenhava na metafísica da subjetividade: expansão e limitação crescentes.⁶³

Para Jacques, os abalos na noção de subjetividade vieram em ondas. Freud, impiedosamente, demonstrou que a subjetividade é dividida, pois aquele que pensa tem algo dentro de si que pensa sem sabê-lo. Posteriormente, Marx, Nietzsche. A consciência aprendeu a duvidar. Nada resta senão aceitar que o meio original e autêntico da nossa compreensão é a comunicação intersubjetiva. Somos a flecha, não o alvo. Temos uma vida cujo fundo inelutável, violento, é a morte, a que cala as palavras.

Para esse filósofo da linguagem, o termo sujeito possui três significados. Podemos entendê-lo como verdadeira instância do discurso

⁶² Dois textos seus se destacam: *Différence et subjectivité* e *De l'intersubjectivité à l'interlocution. Un changement de paradigme?*

⁶³ JACQUES. *Différence et subjectivité*, p. 351.

(contraposto à voz do Ego); um sujeito que fala (que assume o sentido de suas palavras); e o sujeito falante (capaz de assumir o sentido das palavras trocadas em uma conversa). Em resumo: o sujeito que fala não é o do dizer, antes o que apenas se constrói através da interlocução.

Jacques afirma que urge fazermos, simultaneamente, o luto da ambição de o sujeito se fundar sobre si mesmo e o da pretensão inversa, de constituir uma filosofia sem sujeito, própria do Positivismo lógico, da teoria dos sistemas e do Estruturalismo.

Notamos, pelo percurso realizado, que a subjetividade literária em Pessoa e Borges está em consonância com as reflexões de Nietzsche sobre a desconstrução da metafísica da subjetividade. Apesar de ambos os escritores terem sido rigorosos com o filósofo: para Pessoa, Nietzsche era um “alemão europeu” incapaz de compreender a Grécia, dono de um “estilo incoerente”, sendo a contradição consigo próprio “a única coerência fundamental;⁶⁴ Borges, por sua vez, afirma ser Nietzsche o “patético inventor” e “principal divulgador”⁶⁵ do eterno retorno.

Os estatutos do autor e do leitor, conforme conhecemos hoje, estão completamente interligados às desconstruções da definição do sujeito. Não se trata, absolutamente, de apenas um problema de existência filosófica, semiótica ou psicológica. Foucault, ao trabalhar a questão do surgimento das

⁶⁴ PESSOA. *Obra em prosa*, p.542.

⁶⁵ BORGES. *Obras completas*. v. I, p. 435.

ciências humanas, como vimos, incide o seu foco justamente no aparecimento e na morte do homem, nos limites da representação. Analisamos como o “ser da linguagem” barthesiano estava em consonância com um determinado sonho estruturalista e passamos, posteriormente, para uma determinada noção de sujeito (Ducrot, Maingueneau) capaz de abrigar a teoria polifônica de Bakhtin.

Verificamos, dessa forma, como a noção de um sujeito imutável, pleno, seguro de si, racional e que permanentemente idêntico a si mesmo em variados estados não passa de uma ilusão substancialista. Insistimos em afirmar que a curiosidade acerca da subjetividade foi uma constante nos escritos borgeanos e pessoanos, curiosidade que se expandiu para a área da produção e da recepção literárias, sendo que a compreensão da escrita literária, para tais autores, compreende um processo de diálogo entre distintas interfaces subjetivas: o texto, as teorias selecionadas, o leitor e o autor.

A mola da individualidade própria, quebrada desde Whitman, desde Rimbaud, desagregou-se não em um completo esvaziamento do eu, mas, em parte, talvez, no que Bernardo Soares afirma em sua sociologia do desassossego:

Muitos têm definido o homem, e em geral o tem definido em contraste com os animais. Por isso, nas definições do homem, é freqüente o uso da frase “o homem é um animal...” e um adjetivo, ou o “homem é um animal que...” e diz-se o quê. O homem é um animal doente, disse Rousseau, e em parte é verdade. “O homem é um animal racional”, disse a Igreja, e em parte é verdade. “O homem é um animal que usa ferramenta”, diz Carlyle, e em parte é verdade. Mas estas definições, e outras como elas, são sempre imperfeitas e laterais. E a razão é muito simples: não é fácil distinguir os homens dos animais. As vidas humanas decorrem na mesma íntima inconsciência dos animais. As mesmas leis

profundas, que regem de fora os instintos dos animais, regem, também de fora, a inteligência do homem, que parece não ser mais um instinto em formação, tão inconsciente como todo instinto, menos perfeito porque ainda não formado.⁶⁶

Muitos têm definido o homem, e sempre com parte de verdade. A pergunta *Qui est moi aujourd'hui?*, feita por Claude Morali, é refeita por Blanchot, tempos depois, alguns anos após a morte de Foucault, e publicada no belo livro *Foucault como imagino*. Curiosamente, Blanchot afirma que tal pergunta, feita naquela altura, não deixaria Foucault indiferente, já que a interrogação acerca da constituição do homem como sujeito jamais foi posta de lado pelo arqueólogo do subjetivismo que ele foi.

O que chamamos de subjetividade literária parece então estar preso justamente à dúvida sobre o paradoxo ou enigma que coloca, desde Antígona, Verônica, Hamlet, Quixote, Bovary, Brás Cubas, Ulrich, Karamazov e tantos outros rostos que deram corporeidade literária à natureza inquietante do homem, ou melhor, à pergunta: quem é o eu, hoje?

Não só oferecendo a possibilidade de uma imagem de uma época, mas principalmente, como veremos nos próximos capítulos, inventando interfaces subjetivas, Pessoa e Borges discutiram o problema da subjetividade, e utilizaram-se das potencialidades teóricas do seu tempo e de toda uma tradição filosófica para colocar o estatuto do sujeito autônomo sob suspeita. Verificamos tal procedimento pelas tantas incursões psicológicas (e, na mesma

⁶⁶ PESSOA. *Livro do desassossego*, p.217.

proporção, à impossibilidade de se alcançar um retrato final destas), pelas remissões a Nietzsche e as recusas em aceitar as explicações de Freud. Consonantemente, ambos se ergueram contra os clichês do Humanismo e os estereótipos que estabelecem um liame entre liberdade e vontade, consciência e intenção, bem e mal, direitos e deveres, exatamente como os dois pensadores germânicos.

Ao nos perguntarmos qual é a *visageité*⁶⁷ do sujeito na produção de Pessoa e Borges, percebemos que só é possível falarmos da subjetividade com o auxílio de determinadas posturas enunciativas. E o recorte é ainda mais preciso: em determinado texto, em determinada obra, já que a literatura jamais se deixa ler por um olhar enciclopédico que deseja desnudar, por completo, o objeto. Por mais que saibamos que a ficção permite o dispositivo de *mise en abîme*, de encaixe, de infinito, a subjetividade em Borges e Pessoa releva esta estrutura e potencializa o pronome *eu*, que não coincide com a auto-performação e fundação do texto cartesiano, nem com um solipsismo rudimentar, muito menos com as representações convencionais do sujeito dividido.

⁶⁷ Decidimos deixar o termo em francês, uma vez que a tradução por “rostidade” parecer bastante forçada. Utilizamos tal conceito para apontar a figurabilidade de fluxos responsáveis por uma forma condensadora, ou seja, como os regimes criam uma incidência, uma reterritorialização em que uma figura vale por tantas outras. Deve-se pensar na noção de multiplicidade, já que Deleuze-Guattari combatiam, nessa altura, “o muro branco do significante” e o “buraco negro” da subjetividade”, impasses que fizeram do rosto um meio privilegiado de significância. Nas sociedades primitivas, os homens preferiram os corpos, as vozes. Já nós, reforçamos a “cristianização”, cada vez mais ordenam-se normalidades nas formações sociais, na vida, pelo rosto: “É porque o muro branco do significante, o buraco negro da subjetividade, a máquina de rosto são impasses, a medida de nossas submissões, de nossas sujeições; mas nascemos dentro deles, e é aí que devemos nos debater”. DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs*, v.3, p. 59.

Apesar de haver um movimento incessante de reenvio das suas produções para um interior abissal ou, ao contrário, para um invólucro exterior àquele que fala, o que subsiste através de todas as formas não é o rosto, nem uma só expressão de significância, um nome próprio, um corpo, uma memória, uma consciência. Passam-se, sim, através disso tudo, formas históricas, práticas sociais,⁶⁸ modos de escrever e de ler que transcendem uma inflexão única, fixa, particular.

A compreensão de como se deu a inflação da autoria pelo jogo heteronímico ou pelo processo do duplo, ou pela inventiva visão de leitor, não pode ser apartada de um mecanismo que se originou com o questionamento da subjetividade centrada na razão. Poderíamos nos perguntar por que o rosto é, cada vez mais, um meio privilegiado de expressão da significância, uma vez que notamos como a subjetividade foi, na produção desses autores, progressivamente elasticizada, seja para que o leitor também adquirisse uma forma que nunca teve, seja para que o conceito de autoria se revigorasse.

É, também, o que indaga Guimarães: “como partir de uma individuação, que faz do rosto um índice da subjetividade, consciência ou paixão (lugar de ressonância de um real mental ou sentido) para alcançar o instante em que o rosto torna-se uma paisagem que extravasa o contorno da

⁶⁸ Consultar, a esse propósito, a definição de Richard Johnson, sobre “o que é, afinal, Estudos Culturais?”. Defende, nesse texto, o princípio de que os Estudos Culturais dizem respeito às formas históricas da consciência ou da subjetividade, p. 25.

individuação pessoal, transformando em pura expressão do afeto (impessoal mas singular, indivisível e sem partes)?”.⁶⁹

Talvez resida aí, nas diferentes velocidades criativas – e afetivas –, a causa da oscilação do rosto nos escritos de Borges e Pessoa. Entre a singularidade e a coletividade, imagens em fluxo perpassam: “tu, que és um e ao mesmo tempo muitos homens”,⁷⁰ “sozinho, multidões me cercam”.⁷¹ John Vicent Moon, Shakespeare ou Borges. Vicente Guedes, Anon ou Pessoa.

O rosto é uma organização forte, é inumano, é porta-voz, é política, é mapa, é Cristo, pois “os rostos escolhem os sujeitos”.⁷² Perseguindo um pouco mais esse conceito, podemos observar que tanto Borges quanto Pessoa deixaram o rosto individual virar paisagem. Através da arte, que é instrumento, dinamitaram o impasse da individualidade e criaram pontos de fuga, com diferentes velocidades, não cristalizadas. A análise de diferentes sensações transformou-se em procedimento literário que imprime rostos diferenciados para cada escrita.

Nos mesmos gritos de apoio à modernidade, na subjetividade mais dilacerada, na de Álvaro de Campos em “eu, que amo a civilização moderna, eu, que beijo com a alma as máquinas”, encontramos também o soluço “Mary, eu sou infeliz...Freddie, eu sou infeliz...”. Às vezes, indiferenciado, “perco-me

⁶⁹ GUIMARÃES. *O rosto do Outro*, p. 6.

⁷⁰ BORGES. *O ouro dos tigres*, p.520.

⁷¹ PESSOA. *Livro do desassossego*, p.56.

⁷² DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs*, v. 3, p.48.

todo de mim, já não vos pertença, sou vós”, noutras vezes, monádico “o que fui de suposto a mim mesmo”. Tudo o que se passava dentro, era como se passasse fora. É o que Borges, já no crepúsculo, escreve: “Meus livros (que não sabem que eu existo) / São tão parte de mim como este rosto”.⁷³ Eis a literatura e a vida, indistintamente, vida e literatura.

⁷³ BORGES. *Obras completas*. v. III, p. 123.

DA AUTORIA

No dia em que Kafka operou a transformação do *Ich* em *Er*, do eu em ele, diz Blanchot,¹ descobriu a literatura. Antes, fora necessário perceber que a narrativa ficcional coloca, no interior mesmo de quem a constrói, um intervalo – também ele criado –, sem o qual é impossível qualquer forma de expressão. Não bastaria, dessa forma, *performar* o eu, esvaziá-lo ou inflá-lo. Somente quando o eu se converte e é substituído por um inseto, castelo, muralha – pois se trata é de uma metamorfose – é que a linguagem consegue realizar-se. Foi assim, completa o crítico, que Kafka conseguiu suspeitar que, também nós, ao lê-lo, entreveríamos o que vem a ser literatura.

Um outro tipo de inspiração – mais similar a uma ascese, a um certo sentimento religioso – é visível na célebre carta de Pessoa sobre a gênese dos heterônimos, do dia 8 de março de 1914, na qual escreve para o amigo Adolfo Casais Monteiro o surgimento espontâneo do mestre Alberto Caeiro; e, ainda, naquilo que adveio em decorrência do grave acidente sofrido por Borges, que se fere na cabeça, na noite de Natal de 1938, logo após a morte de seu pai. Após essas experiências, ambos os autores passaram a suspeitar das suas respectivas “faculdades mentais”, já que tais fatos assinalaram uma radical modificação em suas “faculdades criativas”. Borges cria um conto que marcará indelevelmente a história da literatura, “Pierre Menard, autor de Quixote”; Pessoa, “O guardador de rebanhos”, e, com ele, “a necessidade orgânica e constante da despersonalização”.

¹ BLANCHOT. A parte do fogo, p. 27.

Apesar dessa feição quase metafísica – que talvez pudesse chamar de transe, alumbramento, epifania e até mesmo *insight* –, há algo demasiadamente racional na descrição do dia triunfal, na confecção da heteronímia, algo excessivamente cerebral no uso dos artifícios da autoria, na construção de uma poética da leitura. Sabemos que essas experiências apenas se intensificaram após as datas citadas, pois Borges, antes do acidente, já havia publicado *História Universal da Infâmia*, trabalho apócrifo, e Pessoa, em 1905, já havia afirmado: *This is my fundamental character of mind* ao criar Charles Robert Anon e David Merrick, dois heterônimos com os quais assinou contos.

Se, inicialmente, podemos relacionar esse jogo de dissimulações a um projeto de auto-reflexividade, cuja prática remonta a uma tradição estética do final do século XVIII, com o Romantismo, estendendo-se ao longo do século XX, torna-se, porém, necessário observar que os exercícios de despersonalização empreendidos por tais autores não podem ser explicados apenas como partes integrantes do monumental processo intitulado modernidade, cuja principal atitude intelectual frente ao peso da tradição seria a razão crítica.

Sem dúvida, Borges e Pessoa utilizaram, *ad nauseam*, os conceitos inseridos no seio da tradição literária – autoria, identidade, nome próprio, influência –, mas traçaram, nesse intervalo de transformação do eu em ele, um desenho singular. Se hoje admitimos que esses exercícios foram incorporados

e parecem ser perenes e eternos na literatura (pois *aparentemente* acabaram por proporcionar uma continuidade a certa tradição que eles mesmos tentaram romper), é preciso convir que provocaram, no interior dessa ação, um estranhamento, um movimento tão fecundo e mobilizador no seio dessa mesma tradição que se torna necessário averiguar a força inventiva desse gesto se quisermos traçar demonstrar a sua singularidade.

A experiência que ambos efetuaram não pode ser associada somente ao pensamento romântico, nem exclusivamente aos sofisticados métodos de multiplicidade vanguardista operacionalizados no início do século XX, vinculados ao interesse pelas construções mentais capazes de transformar a obra de arte em espaço de debate sobre si mesma. Sabemos do agudo interesse que ambos os escritores nutriram pela crítica e como nela se engolfaram em seus trabalhos ficcionais, nas reflexões ensaísticas, nas dissertações sobre outros autores e obras que os tocaram, textos que hoje são importantes marcas culturais de um tempo.

O que há nas experiências heteronímicas e apócrifas de Pessoa e Borges, contudo, que as torna distintas da *poetical experience* de Wordsworth, de Coleridge (ele próprio, o amigo com quem dialogava e a quem dirigia os seus próprios textos), de Kierkegaard (que empregava o pensamento e seu contrário, a fama e o anonimato), de Valéry Larbaud (e seu heterônimo poeta), de Paul Valéry (na criação de M. Teste) ? Ou do duplo em Rilke, em

Apollinaire, em Artaud? E até mesmo da paradigmática divisão do eu em Rimbaud (cisão já assinalada em Nerval como “eu sou o outro”)?

Além disso, seria preciso perguntar, a partir desse recorte ocidental (uma vez que no Oriente, há mais de 2000 anos, a divisão e a ilusão do eu individual já eram trabalhadas), como se deu a desagregação em Pessoa e Borges e quais foram as técnicas utilizadas. Não basta afirmar que, ao efetuarem o jogo especular de autodestruição – por meio da falta, obter o excesso –, lançaram-se à despersonalização para se pessoalizarem, tornando-se, assim, similares a um Samuel Cramer baudelaireano ou a um Super-homem nietzschiano. Também não se trata de uma reivindicação de continuidade ao projeto da “universalidade progressiva” ou “intuição estética” proposta pelos alemães de Iena, que em fins do século XVIII, reunidos em torno da *Athenaeum*, inauguraram um modelo poético que tinha como base de construção a contradição decorrente da auto-reflexão. A galeria de autores que sentem e pensam diferentemente do autor empírico, as bibliografias falsas, os textos com um agudo senso de erudição ou destituídos de um saber sistematizado em nome de um paganismo, o fervoroso cultivo da idéia do eu como uma multiplicidade de alternativas formam, na obra desses autores, um conjunto que se configura como forças auto-reflexivas que guiam as suas escritas e se constituem como o ponto mais importante de suas obsessões.

Já podemos interromper essa listagem para reiterarmos um dos pontos fundamentais no desenvolvimento das nossas reflexões: a presença de

uma egologia negativa, de um eu dilacerado, duplicado, pode funcionar como forte ontologia. De outra forma: paradoxalmente, dispersar a autoria é uma forma de unificá-la. A subjetividade literária em Pessoa e Borges perseverou e garantiu a sua representação graças justamente a um criativo ataque às consagradas noções de autoria e de leitura. A partir do momento em que provocaram um deslocamento na desgastada noção de sujeito – pois sabemos que o homem estava cansado do homem – práticas como a heteronímia e o plágio, por exemplo, foram capazes de minar idéias edificantes e triunfais sobre o valor supremo conferido às individualidades modernas, e criar novas formas de subjetivação. É como se a dramatização de uma interioridade que se perfila em um processo contínuo de transformações e de estratégias (às vezes, em tom libertário, outras tantas, aprisionante) tivesse como principal objetivo desvencilhar-se do eu pessoal, da relação entre autoria e propriedade.

No febril panorama da década de 60, em que H. R. Jauss propunha a constituição de um novo paradigma literário assentado na recepção, dois textos, hoje clássicos na teoria da literatura, apontaram para outra direção, ao endossarem o coro da morte do homem, de Deus: “A morte do autor”, de Roland Barthes, e “O que é um autor?”, de Michel Foucault, respectivamente de 1968 e 1969. Para Barthes, desde que um fato seja contado para fins intransitivos e não para agir diretamente sobre o real, produz-se um desligamento e a voz perde a sua origem. Logo, o autor entra na sua própria morte para a escritura começar a existir. Sabemos quanto esse conhecido texto foi responsável por inúmeras asserções do tipo: o autor nunca é mais “do que

aquele que escreve, assim como “eu”, outra coisa não é senão aquele que diz “eu”; a linguagem conhece apenas “um sujeito” e nunca uma “pessoa”, logo esse sujeito não teria lugar fora da enunciação; e o célebre epitáfio “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”.

Cabe observarmos que, na visão de Foucault, a instância autoral recebe um tratamento mais histórico, tendo como interesse específico demarcar uma diferenciação conceitual entre a figura do autor e a do escritor, e, de um modo mais delicado, sugerir a configuração de uma “função autor”. Ambos reconhecem, no entanto, que a noção de autor constitui um momento de forte individuação na história humana. Porém, diante da pergunta de Beckett, tida como um dos princípios éticos da escrita desse tempo – (“Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala?”) –, Foucault observa que se deve perscrutar os espaços vazios e localizar o espaço deixado por esse desaparecimento. Para ele:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar².

Para Foucault, alguns discursos são providos da função autor, outros não. Trata-se de objetos de apropriação, de formas de propriedade.

² FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 57.

Tanto que, foi com a possibilidade de transgressão intrínseca ao ato de se escrever que, no final do século XVIII e início do XIX, o conceito de autoria revestiu-se da idéia de posse. Sabemos como o nome próprio e nome do autor não são apenas um índice, mas também uma descrição. Situados, diz Foucault, “entre os pólos da descrição e da designação”, não são isomórficos e não funcionam da mesma maneira, visto que o nome de autor não funciona como a maioria dos nomes próprios, porque não é apenas um elemento a mais no discurso, é – lhe assegurada uma função classificativa, já que serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso.

São certos signos que reenviam o texto para a figura do autor. Como, por exemplo, o fato de um texto possuir um narrador que se autofigura como narrador, ou, no caso da heteronímia, que faz com que os nomes de autores façam parte de uma ficção autoral. A noção da autoria é, aí, uma inscrição permanente, uma interação mútua num ato comunicacional, sendo, dessa maneira, impossível desvincular a questão da autoria da leitura, pois posicionar-se como leitor é fazer referência a algo, é relacionar-se a outro, a outro texto.

Se pensarmos com Eco nas estratégias textuais que envolvem o binômio produção/leitura, poderemos deduzir que, da mesma forma que o leitor modelo surge como uma possibilidade interpretativa formulada pelo autor empírico, aparecerá, também, como uma hipótese interpretativa formulada pelo leitor empírico; ou, em outros termos, o pacto de leitura proposto por Wayne

Booth³ já havia sido confirmado anteriormente pelo esforço borgeano em ressaltar o papel do leitor. E o próprio Foucault, na palestra citada, se coloca como leitor (uma vez que estava sendo atacado por ter utilizado, em *Les mots e les choses*, o pensamento de autores consagrados de forma indevida), admitindo: “falei de Buffon, de Cuvier, de Ricardo etc., e deixei esses nomes funcionarem numa ambigüidade muito constrangedora”.⁴

Justamente nessa “ambigüidade constrangedora” é que Borges e Pessoa transitaram e desenvolveram as suas produções. Transformaram a intransponível intuição cartesiana em categorias que manifestam, ora uma dissociação entre uma identidade pessoal e uma identidade artística, ora uma fusão entre o tema da subjetividade e da autoria, pois aquilo que se cria já pertence a outro, o que era do outro, na verdade, é de si mesmo. O que pertence a uma tradição secular transforma-se em produto pessoal. Segundo Kovadloff⁵, trata-se de dinamitar a ilusão de correspondência entre criador e criatura, a fim de sustentar a tese contrária. Constroem, desta forma, um abismo calcado na noção de autoria e identidade pessoal.

No terreno crítico, a tese da morte do autor, a transformação da autoria em mero pronome, a intensa adesão aos termos intertextualidade,

³ Conhecido como um dos estudiosos não aristotélicos de Chicago, Wayne Booth, em sua influente obra *The rhetoric of fiction* (1961), efetua uma diferenciação conceitual e terminológica entre “autor real”, “narrador” e “autor implícito”. Para ele, o “autor real” seria o sujeito empírico e histórico; já o autor implícito, uma espécie de segundo eu que o autor cria enquanto constrói a obra. Em 1977, ao comentar que um dos substitutos propostos para o banido autor é “o texto que fala por si mesmo”, relembra que “obviously one of the childish ploys of *la nouvelle critique*” é que sem autor, não existem texto, nem autor. In: *For the authors* (1977).

⁴ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 5.

literariedade, além de demonstrarem um radical deslocamento na unidade, na autonomia e na racionalidade do conceito de autor moderno, também apontam para o fato de que, nesse combate, autoria e burguesia quase se tornaram palavras sinônimas. Certa corrente da teoria da literatura aliou-se fervorosamente ao combate porque, na verdade, o autor representava o sujeito autônomo, racional. E com isso algumas confusões ocorreram: a autoria atacada era aquela ligada a uma noção de escrita vinculada apenas à representação. A concepção de literatura como “comunicação” e como “expressão” foi tomada como sinônimas, e, ao reforçar o lugar do leitor, reforçou, também, o pólo de ataque, o emissor.

Para Helena Buescu, um dos processos responsáveis por fazer da questão do autor um dos pontos mais controversos dos estudos literários é a clássica substituição por contigüidade, a que toma o autor pela obra. O não reconhecimento do transporte efetuado levaria ao impedimento de se perceber o recurso de linguagem empregado, o que decorreria de uma utilização identificatória e da coincidência entre o conceito de autor (função de atividade textual) e o de escritor/ pessoa (sujeito empírico), o que explicaria as inúmeras recorrências à biografia. Tal problema, de natureza pragmática e retórica, deve ser entendido como uma “relação estabelecida entre a obra, a sua produção e a experiência de leitura que as conforma”.⁶

⁵ KOVADLOFF. *Borges et Pessoa: les intimes coïncidences*.

⁶ BUESCU. *Em busca do autor perdido*, p. 11.

A indiferenciação que ocorre – o autor é o burguês – ajuda a endossar o coro de várias correntes que, mesmo possuindo programas diferenciados, como o Formalismo Russo, o *New Criticism* e o Estruturalismo, acusam a tese de intencionalidade (o sentido da obra está intimamente ligado à intenção do autor), afirmando como é prejudicial a inserção deste na análise do texto, e como o autor é totalmente dispensável à significação do texto.

Compagnon⁷ desenvolve esse assunto demonstrando como podemos observar três vias no que concerne ao tema da autoria: a antiga, defendida por Rabelais, que acredita que o sentido está ligado à intenção do autor, recebendo o endosso da filologia, do Positivismo e do historicismo; a segunda, representada pelas correntes teóricas assinaladas anteriormente, que combatiam fervorosamente a intenção e o autor (e este só teria importância contingencial, sendo necessário eliminá-lo para assegurar a independência dos estudos literários em relação à psicologia e à História), posição tomada por Proust na famosa carta a Sainte-Beuve; e, por fim, a terceira, que aponta o leitor como critério de significação, tendo Borges como o autor que faz com que a significação literária saia do binarismo explicação *versus* interpretação.

Percebemos, hoje, como a dessacralização do autor coincide com a emergência do pós-estruturalismo e do desconstrutivismo e como a defesa de uma liberdade do texto, as idéias de auto-suficiência da língua e de exclusão do referente apoiavam-se exatamente em um desejo de emancipação em

⁷ Cf. COMPAGNON. *O demônio da teoria*.

relação a um cânone. O que Compagnon ressalta, de forma lúcida, é que o extremismo – o texto ou o autor – é uma falsa alternativa, uma vez que “interpretar uma obra supõe que ela responda a uma intenção, seja o produto de uma instância humana”.⁸

Intenção não é premeditação, ressalta Frye, Gadamer, Ricoeur, e até mesmo Warren e Wellek afirmaram que não existe uma equação lógica entre o sentido de uma obra e a intenção do autor, e defendem amplamente a possibilidade de um diálogo interpretativo entre o passado e o presente. As teses antiintencionistas foram importantes porque ajudaram a conter interpretações excessivas ligadas à biografia e à Sociologia. Mesmo que a morte do autor tenha camuflado um problema central, que é o valor da intenção:

Toda interpretação é uma assertiva sobre uma intenção. Se a intenção do autor é negada, uma outra intenção toma seu lugar, como no Dom Quixote de Pierre Menard. Extrair uma obra de seu contexto literário e histórico, e dar-lhe uma outra intenção (um outro autor: o leitor) é fazer dela uma outra obra, e não mais a obra que interpretamos.⁹

Percebemos, pela passagem, que não se trata de uma morte e de uma possível ressurreição do autor, mas da intenção (e aí verificamos, mais uma vez, o fôlego inventivo borgeano) como um ato atrelado à questão da identidade. Seja a de Cervantes, a de Pierre Menard ou a nossa quando lemos o conto. Impossível anular a subjetividade intrínseca à autoria ou distinguir a intenção do autor do sentido das palavras, pois “compreender, interpretar um

⁸ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p.95.

texto é sempre, inevitavelmente, com a identidade, produzir a diferença, com o mesmo, produzir o outro: descobrimos diferenças sob um fundo de repetições”.¹⁰

Ler, reler e comparar são atos inseparáveis. Sabemos, por Pierre Menard, como uma obra é capaz de construir o leitor. “A história, mãe da verdade”, lida no século XVII, bem antes dos massacres do século XX, asseguraria ao leitor a certeza da legitimidade de uma escrita hegemônica. Borges e Pessoa, que leram os românticos e sentiram com os vanguardistas, como veremos agora, acreditaram, todo o tempo, que “pensar, analisar, inventar (...) não são atos anômalos, são a normal respiração da inteligência”.¹¹

IRONIA ROMÂNTICA E HUMOR SURREALISTA

Comparando-a a uma estrela de três pontas, em cujos vértices se alojam as palavras amor, liberdade e poesia, Octavio Paz analisa a história das sucessivas rupturas da poesia para afirmar que o Surrealismo foi a última das revoluções a brilhar dentro da cena literária moderna. Afirmando que, após

⁹ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 95.

¹⁰ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p.68. Interessante observar como o crítico francês defenderá como método de base de interpretação, de fundamento da disciplina Teoria da Literatura, um método antigo, o das “passagens paralelas”. Poderíamos resumi-lo da seguinte maneira: sempre que nos deparamos com uma passagem difícil, complexa e obscura, procuramos outro texto para esclarecê-la. Na mesma do filólogo do século XVII, Georg Friedrich Meier, um dos primeiros a formalizar a função hermenêutica, afirma que “as passagens paralelas são discursos ou partes do discurso que têm uma semelhança com o texto”. A sátira e a ironia seriam provas da intenção do autor e, tais como a alegoria, deveriam ser retomadas em outro lugar. Tal método apela para a intenção do autor não como projeto, premeditação ou intenção prévia, mas como estrutura, sistema e intenção em ato.

¹¹ BORGES. Pierre Menard, autor de Quixote. In: *Obras completas*, p.497, v. I.

esse movimento, tudo foi apenas combinação e recriação, o crítico demonstra como tal corrente é herdeira do romantismo e dos gnósticos do século IV, e defende o princípio de que a maior força do Surrealismo se deve aos esforços dos seus integrantes diante da destruição sistemática do eu, na tentativa de pôr fim no duelo entre o sujeito e o objeto.¹²

A tese de Breton “toda a história da poesia moderna é a das liberdades que os poetas tomaram com a idéia do eu sou” é utilizada pelo crítico mexicano para entrelaçar, indissociavelmente, as noções de autoria e de subjetividade e, principalmente, para sublinhar uma surda concordância entre poetas, de diferentes línguas, tempos e culturas, que tentaram, de maneira sistemática, abalar o *eu* e dispersá-lo através das estratégias do duplo ou da multiplicação, como Blake, Schiller, Shlegel, Kafka, Artaud, Apollinaire, Péret e alguns outros.

Keats já havia pressentido, de forma bem diferente daquela do agrupamento citado, que o exercício poético requeria uma renúncia à identidade pessoal:

Quanto ao caráter poético, penso nessa espécie de homem à qual pertença: não tem eu, é todas as coisas e não é nada. Não tem caráter...Rejubila tanto com o lado sombrio das coisas quanto com o lado brilhante. E, em última instância, o poeta é o que existe de menos poético, porque não tem identidade. Preenche-se continuamente em outros corpos que não o dele, sol, lua, mar. Os homens, as mulheres, que são criaturas de impulsão, são poéticos, têm um atributo imutável. O

¹² PAZ. *Estrella de tres puntas* – André Breton y el Surrealismo.

poeta não tem atributo, não tem identidade. De todas as criaturas de Deus, ele é o menos poético.¹³

Ao lamentar a falta de poesia no ser poeta – ser que, para ele, era uma espécie de espaço vicário, passível de ser ocupado por todos e por qualquer coisa –, Keats não vê que, justamente na “falta de identidade”, na “perda do ser” é que reside a possibilidade de se abrir e de converter-se em um ponto de interseção do subjetivo e do objetivo. Ignora, também, a liberdade de efetuar-se um deslizamento entre um eu costumeiro e um outro, como aquela realizada pelo narrador borgeano de “A forma e a espada”: eu sou os outros, qualquer homem é todos, Shakespeare é, de alguma maneira, o miserável Vincent Moon.¹⁴

Podemos ficar tentados a concordar com Paz (e não nos deixarmos influenciar pela lamúria de Keats), segundo quem os surrealistas foram os últimos românticos. Primeiro porque acreditaram na arte como poesia, na poesia como vida, na possibilidade, inclusive, de transformar homens em poemas viventes. Depois, porque a criação poética tornou-se lugar de uma produção coletiva, o poema passado de mão em mão, pela escrita automática, e na pretensão de dar voz a tudo, e de conferir ao sono uma dimensão existencial e estética. Mais ainda: pela crença de que, através do ditado do pensamento, tocariam onde dorme o não sabido. Daí que a diferença entre o fora e o dentro, entre o que é o eu e o que é o mundo acabaria por ser

¹³ KEATS *apud* BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 180.

¹⁴ BORGES. *Obras completas*, v. I, p.550.

dissolvida, uma vez que não havia lugar para o solipsismo, nem para a realidade, já que a razão seria uma forma de imaginar.

Seria necessário perguntar se Paz, ao observar a falência desse método experimental (admitindo, desde o início do seu ensaio, que ele lhe parecia irrealizável, pois a identidade do ser é individual e a palavra é social), não reforça, em demasia, o caráter revolucionário desse método que desejava reconquistar o ser através da poesia coletiva e, a partir daí, criar um homem novo.

Verificamos um endosso de Paz às seguintes indagações surrealistas: se as línguas, os mitos e as culturas são coletivos, por que não abrir mão da voz individual e lançar-se numa experiência em que o eu já não está dentro, e pode ser de outro e estar do lado de fora? Por que lapidar imagens, se elas são gratuitas e inexplicáveis nos sonhos de qualquer pessoa?

O que passa um pouco despercebido no texto paziano é como tais gestos revolucionários foram transformados em processos pedagógicos. A arte, quando reduzida à unidade metodológica do projeto coletivo, perde a capacidade de desconcertar, de ser antiarte. Ora, o Surrealismo, nascido do Dadaísmo, que via a guerra como conseqüência lógica do processo científico, e a necessidade de negar toda a história passada, qualquer projeto futuro ou modelo de valor, é um exemplo de como o jogo tem liberdade, mas tem, também, as suas próprias técnicas. Ainda que não tenha ocorrido uma junção entre tais movimentos, a estética de ambos tem em comum o fato de o valor

estético ser um ato mental, numa articulação propositalmente diferente da realidade. Ou seja, Duchamp não é Mutt. Mutt é um nome qualquer. O valor artístico do mictório só existe a partir de um juízo formulado por alguém que o olha em um contexto desambientando. Nesse sentido, apesar de o Surrealismo ter sido o momento alto da *École de Paris*, a poética do inconsciente e a adesão ao Marxismo parecem-nos mais subversivas e menos revolucionária, uma vez que os seus ataques visavam muito mais ao “bom senso” e ao “decoro” burgueses, conforme aponta Argan,¹⁵ do que propriamente no abalo da estrutura da subjetividade. Outro ponto: caso fosse uma revolução, por que poetas, como Borges e Pessoa, tiveram que prosseguir com a mesma tarefa, a de abalar o eu?

Mesmo alertados do perigo existente nas leituras que desejam criar um estado estático sobre os tempos borbulhantes que compreendem as duas guerras do século XX, talvez seja necessário efetuar uma breve digressão na vinculação de Pessoa e Borges com as vanguardas, para demonstrar como ambos os escritores se alimentaram dos *ismos*, seja no humor (principalmente do *non sense*) seja no furor combativo, antes de traçarem um caminho diferenciado, rompendo, formalmente, com as manifestações artísticas do início do século.

As fermentações culturais desse tempo são paradoxais e causam embaraço em qualquer historiador que tentar traçar uma exposição sintética

¹⁵ ARGAN. *Arte moderna*.

dos movimentos vanguardistas. Mesclam-se “demasia de imitação” com “demasia de originalidade”,¹⁶ como afirma Bosi. Itinerários antinômicos – incorporação do outro, busca da própria identidade – apontam, muitas vezes, caminhos de mão-dupla que impedem a definição de uma rota precisa. Nos casos específicos do Sensacionismo (como também do Paulismo, do Interseccionismo) e do Ultraísmo, essa consideração torna-se ainda mais verdadeira à medida que observamos como Pessoa e Borges foram contraditórios em relação a uma filiação: o desejo de renovação atrelava-se, todo o tempo, a uma sarcástica crítica à utilização das “hélices, dos aviões, dos automóveis, e dos ventiladores”.

O fato é que Pessoa e Borges foram, no início do século, líderes vanguardistas. Silenciosos, quase taciturnos, não se utilizaram amplamente da “tirania do papel” (frase utilizada por Borges para ironizar a mania dos manifestos), mas se valeram do agrupamento para se lançarem como escritores.

Ao regressar da Europa em 1921, Borges chega com a bandeira do Ultraísmo,¹⁷ mesmo que, anos depois, tenha tentado desvencilhar-se da sua

¹⁶ BOSI. A parábola das vanguardas Latino-Americanas, IN: *Vanguardas Latino-Americanas*, p. 20.

¹⁷ Ver a esse propósito o livro de SARLO, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Borges escreve em *Nosotros*, em dezembro de 1921; a respeito do Ultraísmo, afirmando que é uma das tantas respostas à interrogação sobre “em que rumo aproar a lírica” e que foi um movimento apadrinhado pelo Rafael Cansino-Asséns. Podemos afirmar que foi um catalizador da vanguarda argentina, disposto a romper com a literatura local dominada pela estética simbolista-decadentista de Darío, Lugones e Carriego. Pode ser resumido, segundo Borges, pelos seguintes princípios que se seguem:

1- Redução da lírica ao seu elemento primordial: a metáfora;

ligação com o movimento repetindo várias vezes a frase de Nestor Ibarra como se fosse sua: “Borges dejó de ser poeta ultraísta com el primer poema ultraísta que escribí”. O movimento sedimenta-se em 1924, tempo em que Borges tenta afastar-se das influências européias, assumindo a direção da revista *Proa*. Interessante é lembrar que nesse mesmo ano surge *Martín Fierro*, este, sim, o movimento de maior envergadura ideológica, possuindo o fôlego irreverente das dezenas de manifestos da época, todos esses possuindo, nas palavras de Sarlo, o espírito do novo e uma relação com o núcleo estético e ideológico que o legitima: tradição, nacionalidade, dimensão social, e beleza como instância autônoma.¹⁸

Pessoa, junto a um célebre grupo de artistas, tenta romper com o movimento saudosista, a Renascença Portuguesa. Em termos de teorização, foi muito mais sofisticado que Borges, ao trabalhar a idéia de que o interseccionismo deriva do sensacionismo e, enfim, ao redigir, cuidadosamente, suas diretrizes. Na *Orpheu*, divisor de águas similar a *Martín Fierro*, lutou pelos valores estéticos da Modernidade, e desses anos, iniciados em 1914, temos, como exemplo, testemunhos poéticos como “Chuva Oblíqua”.

Borges e Pessoa, atuando como poetas de vanguarda, radicalizaram a fragmentação ao encenar um eu fracionado, interseccionado e, portanto,

-
- 2- Supressão das frases de recheio, dos nexos e dos adjetivos inúteis;
 - 3- Abolição dos trabalhos ornamentais, do confessionalismo, da circunstancialização, das prédicas e da nebulosidade rebuscada;
 - 4- Síntese de duas ou mais imagens em uma, ampliando, desse modo, a sua faculdade de sugestão.

¹⁸ SARLO. *Uma modernidad periférica* – Buenos Aires 1920 y 1930, p. 95.

irônico. Arthur Nestrovski mostra que acima de todas as diferenças existentes entre os períodos que marcam a história da consciência a partir de Kant, é o gesto de autocancelamento e de suspensão da linguagem que se repete continuamente como se não fosse possível imaginar outra forma de expressão senão a ironia:

Numa cultura tão tardia, o peso da linguagem parece cada vez maior e todo o poeta luta, sem esperança, para conciliar sua experiência da linguagem com a existência empírica. A luta é sem esperança porque, no mesmo movimento que cancela a mistificação do homem comum, o escritor só alcança, afinal, o conhecimento desta mistificação. A linguagem irônica divide o sujeito em homem autêntico e um outro homem, cuja existência só se dá pela linguagem – uma linguagem, porém, que reconhece a sua própria inautenticidade.¹⁹

O que está sendo colocado em causa é como, desde o aparecimento da literatura (pensando no sentido moderno de tal termo), a relação sujeito e objeto foi estruturada sem limite exterior, e só a partir da *Crítica da Faculdade de Julgar* a questão do gosto foi colocada como princípio do literário. Sem pretensão alguma de nos aventurarmos no ramo da estética, podemos destacar, apenas para marcarmos a posição romântica a respeito da subjetividade autoral, que a passagem efetuada entre o belo na arte para uma reflexão sobre o estado afetivo da arte não se resumiu ao subjetivo e ao intersubjetivo. A Idade Moderna afirmou a subjetividade e, com isso, fez do gosto uma relação privilegiada com os entes razão pela qual se verifica um estreitamento do tema estético com o ontológico.

¹⁹ NESTROVSKI. *Ironias da modernidade*, p. 11.

Sabemos como nos românticos o conceito de ironia deixou de ser compreendido como um recurso retórico, para ser utilizado como artifício literário que “permite ao poeta distanciar-se criticamente da obra e ao mesmo tempo nesta introduzir o seu ato de distanciamento, possibilitando, desta forma, não apenas a disjunção entre sujeito poético e sujeito empírico, como também a relação dialógica entre exame crítico e criação poética”,²⁰ em permanente exercício de presentificação e ausência. A educação estética, na seqüência do racionalismo das Luzes e da filosofia kantiana, previa exatamente um estudado e reflexivo distanciamento para que a arte tomasse o lugar da filosofia.

Para tanto, tornou-se necessário erigir uma mitologia, na tentativa de substituir o poder unificador da religião. Shelling constrói um sistema – filosófico – para chegar a essa conclusão. Diferentemente, Schlegel recomenda ao filósofo que se dispa de todo ornamento bélico para partilhar com Homero a morada no tempo da nova poesia. Percebemos que justamente na intuição estética é que os românticos acreditavam estar a resolução do problema de se trazer à consciência o eu, em um produto por ele mesmo gerado.

Schlegel denomina de beleza lógica um juízo reflexivo que tem por objeto o próprio refletir – portanto a reflexão estética sobre a própria obra, sobre o próprio sujeito. Por isso, “a ironia define o sujeito cindido pela consciência de sua própria cisão”.²¹

²⁰ MACIEL. Vôo Transverso, p.20.

²¹ MACIEL. Vôo Transverso, p. 20.

Radicalmente diferente do racionalismo iluminista, a nova concepção do *eu* tornou-se uma estética, uma *weltanschauung*, a diretriz fundamental do romantismo. Elaborada sobretudo por Fichte e sofrendo, posteriormente, outras interpretações, tal concepção consistia na crença de que o eu constitui a realidade primordial e absoluta, tal como a consciência de si representa o princípio absoluto de todo o saber. Ou seja, o eu afirma-se a si próprio e, dessa forma, é absoluto, porque a sua própria essência consiste em afirmar, todo o tempo, como ele próprio sendo. Assim, não necessita de um objeto para se realizar, distintamente da filosofia kantiana dos objetos exteriores. É um eu puro, absoluto, infinito, só se opondo a um não-eu. Daí que dependa da consciência, que é, em última instância, o que obriga o eu a limitar-se e refletir-se.

A filosofia idealista germânica cria, então, essa natureza dupla e, paradoxalmente, única para se conceber o eu, já que este é, simultaneamente, agente e produto da ação.²² Mas o que os românticos não leram na filosofia de Fichte foi que o eu deve ser concebido em inteira e total abstração da individualidade. Ora, justamente nessa consideração é que reside a assertiva contra a coincidência entre o eu puro e o eu individual.

A ideologia do Romantismo, como sabemos, identificou o eu puro com o eu individual. Assim, o artista é o gênio que, em uma atividade infinita, aspira à busca do absoluto – enfim, um eu autônomo que cria as obras (do

²² Fichte utiliza o vocábulo *Tathandlung* (intraduzível para o português) para caracterizar essa natureza dupla e única do eu.

nada, como prefere Schlegel), como Deus criou o mundo. Já a ironia romântica, para Deleuze, seria a responsável por determinar uma das mudanças mais profundas na forma da subjetividade já que se funda na unidade sintética finita da pessoa, e não mais na analítica do indivíduo:

Segue-se daí uma profunda transformação tanto do universal da Idéia como da forma da subjetividade e do modelo da linguagem enquanto função do possível. A posição da pessoa como classe ilimitada e, no entanto, de um só membro (Eu), tal é a ironia romântica. E não há dúvida de que já há elementos precursores no cogito cartesiano e sobretudo na pessoa leibniziana; mas estes elementos permanecem subordinados às exigências da individuação, enquanto que eles se liberam e se exprimem por si mesmos no romantismo após Kant, invertendo a subordinação.²³

Diferentemente da ironia clássica, que age de forma a assegurar a coextensividade do ser e do indivíduo no mundo das representações, a romântica se distinguiria radicalmente por não possuir o universal da Idéia, nem o modelo de linguagem racional, meios para se comunicar com Deus e com os indivíduos por ele criados. Ao trabalhar com uma tríplice operação conjugada (realidade, necessidade e possibilidade), a ironia socrática formaria um conjunto dialético, na tentativa de responder quem é o indivíduo.

Se o Romantismo e o Surrealismo dividem pressupostos basilares, uma diferença radical os separa: o eu do poeta romântico cresceu em proporção direta ao estreitamento do mundo, conforme aponta Paz. Já os surrealistas subjetivaram o objeto e expandiram a noção da poesia através da socialização, quebrando, assim, com o egotismo.

²³ DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 141.

Um dos críticos que também enxergou a contribuição dos surrealistas em relação à autoria e demonstrou como esta problematizou a noção de inspiração romântica foi Blanchot. Restituiu o valor do movimento vanguardista ao afirmar que, ao contrário do que significava, a escrita automática não era um método de facilidade, mas de uma exigência extrema. “A razão vigia-nos e o espírito crítico retém-nos”, diz Blanchot, e a escrita automática oferece justamente a oportunidade de nos colocarmos à margem dessas potências costumeiras:

Parece existir a possibilidade de ser, simultaneamente, aquele que dispõe das palavras cotidianas – com mais ou menos talento, mais ou menos recursos – e aquele que toca o momento da linguagem em que esta não está disponível ou em que o que se aborda é essa fala neutra, indistinta, que é o ser da fala, a fala ociosa da qual nada pode ser feito. E porque o escritor acredita ser um e outro – o homem que dispõe das palavras e esse lugar onde o indisponível que é a fala escapa a toda divisão, é o puro indeterminado – produz-se nele a ilusão de que pode dispor do indisponível e, nessa fala original, tudo dizer e dar voz e fala a tudo.²⁴

O que Blanchot sublinha é que a escrita automática surge quando a inspiração se torna problema. Sabemos que a ironia é um exercício reflexivo que diz respeito a uma intencionalidade autoral, e, muitas vezes, encerra a sua prática nos limites do indivíduo ou da pessoa. Por isso é ameaçada por um “íntimo inimigo”, que é o pensamento trágico, com “o qual a ironia mantém as mais ambivalentes relações”.²⁵ Já o humor, distintamente, não ambiciona as profundezas, é o exercício do senso e do não senso, é a arte das superfícies e das dobras, não correndo, portanto, esse perigo.

²⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.182.

²⁵ DELEUZE. *Lógica do sentido*. p. 142.

Nota-se que, diferentemente dos românticos, o comprometimento de Pessoa e Borges não está vinculado a um sistema metafísico cristão, a uma busca de unidade, totalidade, verdade, mas obedece a outros procedimentos, pois esses autores já se encontravam diante de um sujeito poético cindido, relativizado e descentrado, e de uma linguagem poética inquestionavelmente autônoma²⁶. Um bom exemplo dessa mudança é o fragmento seguinte, pertencente ao *Livro do Desassossego*:

Quando, como uma noite de tempestade a que o dia se segue, o christianismo passou de sobre as almas, viu-se o estrago que, invisivelmente, havia causado; a ruína, que causara, só se viu quando elle passara já. Julgaram uns que era por sua falta que essa ruina viera; mas fora pela sua ida que a ruina se mostrara, não que se causara. Ficou, neste mundo de almas, a ruina visível, a desgraça patente, sem a treva que a cobrisse do seu carinho falso./ As almas viram-se, taes quæ eram./ Começou, então, nas almas recentes aquella doença a que se chamou romantismo, aquelle christianismo sem illusões, sem mythos, que é a própria secura da sua essencia doentia. O mal todo do romantismo é a confusão entre o que nos é preciso e o que desejamos. Todos nós/ precisamos/ das cousas indispensáveis à vida, à sua conservação e aos seu continuamento; todos nós desejamos uma vida mais perfeita, uma felicidade completa, a realidade dos nossos sonhos e (...)²⁷

Posteriormente, conclui que “o mal do romantismo é este: é querer a lua como se houvesse maneira de a obter”, ou:

²⁶ Apesar de estarmos focalizando o Romantismo e o Surrealismo, é necessário ressaltar que, desde Baudelaire e posteriormente, no Simbolismo francês, a conjunção crítica se consuma e inicia-se o culto acentuado pela linguagem, que assume a condição de sujeito. Logo, a subjetividade se desloca para o poema dando a impressão que este se faz e se diz simultaneamente. É precisamente porque não mais se exprime uma pessoa, e o que fala na poesia é ninguém - é a linguagem - que, sob o nome de metalinguagem, o século XX irá cristalizar a teorização do descentramento do eu poético e a idéia da literatura como representação e signos de reconhecimento de um exterior.

²⁷ PESSOA. *Livro do desassossego*, p. 190. Curioso notar como Pessoa observa a paradoxal necessidade moderna de se estabelecer novos critérios para a arte, uma nova legitimação desvinculada da ordem clássica. Porém, diz o poeta, o romantismo acabou por constituir-se como um novo “jesuitismo” (termo do autor).

chamamos românticos por igual, aos grandes que faliram e aos pequenos que se revelaram. Mas não há semelhança senão na sentimentalidade evidente; mas em uns a sentimentalidade mostra a impossibilidade do uso activo da inteligência; em outros mostra a ausência da própria inteligência.

Borges, ao interrogar, em suas ficções, (principalmente ao usar o duplo e os textos apócrifos), o modo de ser do homem e sua relação com o outro, uma relação tautológica para ele, demonstra não só que o homem é um desconhecido de si mesmo, mas, principalmente, um lugar de reduplicação empírico-transcendental, já que este não pode configurar-se na transparência imediata do *Cogito* nem muito menos na consciência de si. Para ele, a relação direta que desde Descartes ficou estabelecida entre o pensar e o existir ainda estava apoiada na linguagem clássica, porque notamos, em tal aforismo (*Cogito ergo sum*), a tentativa de representação do ser. Decorre daí a insistência em afirmar que todos os homens são um só homem, e que a identidade pessoal nunca irá assegurar uma pessoa ser alguém, princípios que defende nos célebres contos “Borges e eu” e “O Imortal”.

O que torna mais inquietante a questão de procedimentos e técnicas para explicar a autoria é o fato de muitos comentadores, ao trabalharem com o tema da subjetividade autoral em Pessoa e em Borges, utilizarem a noção tradicional das máscaras, em detrimento do distanciamento proporcionado pela ironia romântica.

Em uma conferência em Harvard, em 1981, Eduardo Lourenço assinalou a importância das máscaras na obra de Pessoa, comparando-a com a de Sören Kierkegaard. Demonstrou que, apesar de ambos comungarem uma “paixão pseudonímica”, a utilização das máscaras é bastante diferente nos dois autores. Primeiramente porque os pseudônimos do teólogo-poeta – cujos nomes mais conhecidos são os de Victor Eremita, Constantim Constantius, Johanes de Silentio, Vigilius Haufnientesis e Nicolaus Notabene – surgiram com o intuito de criar escritores empíricos com visões de mundo diferenciadas, o que o poeta denominou de “estádios no caminho da vida”. Já na heteronímia, apesar de notarmos a vontade de se encenarem diferentes concepções de vida, as máscaras aparecem em função de escritas diferenciadas.

O texto-máscara visaria a demonstrar, segundo Lourenço, que o eu é ontologicamente plural, daí a necessidade de diversificação. Entretanto é possível desenharmos um trajeto distinto nessa apresentação: em Kierkegaard, o eu aparece como consciência de si, é inflado e superior, enquanto em Pessoa o eu se finda numa dissolução especular. Dessa forma, Alberto Caeiro seria o eu sem ausência de si, por isso o mestre dentro do teatro “drama em gente”.

A pseudonímia seria, assim, nesses autores, não apenas duas versões distintas de uma visão idealista do eu (pois, apesar de dessemelhantes, a utilização da máscara denuncia a impossibilidade de se possuir um rosto), como também uma marca visível do romantismo que ambos combateram. Como diz Lourenço:

A profunda diferença entre a heteronímia de Kierkegaard e de Pessoa é que a primeira, no final de contas, embora tendo uma relação profunda com a complexidade bizarra do personagem e o problema da Verdade que exige para ser escutada pelos homens uma marcha sinuosa ou

mascarada, é de ordem psicológica e apologética, embora alcance, pela sua grandeza, dimensão ontológica. Tal não é o caso de heteronímia de Pessoa. De raiz é ela ontológica, manifestando uma dificuldade de adequamento a traduzir. Em Kierkegaard é a ofuscante presença da Verdade embora sob a forma de Abismo e de quase Absurdo que corta as pontes da comunicação humana comum e obriga os “espíões de Deus” aos passos mais estranhos e extravagantes para restabelecer a existência humana na luz do Absoluto. Em Pessoa, as pontes da comunicação humana já foram cortadas mais fundo ainda e não se sabe por quem. De ordem abolida, suspensa ou perseguida o único que parece testemunhá-la é justamente a comunicação impossível com os outros e conosco mesmos.²⁸

Monegal também encontra na obra borgeana a utilização de três máscaras. A primeira, a de leitor e tradutor; a segunda, de 1922 a 1929, a de ensaísta e poeta cantor de Buenos Aires, e a terceira, a mais bem-sucedida e definitiva, a do narrador que obedece a uma invisível progressão, chegando à narrativa ao descobrir o gosto pela clandestinidade e pelo artifício, sendo, apenas aí, que operará a transformação: “a partir daí Georgie será Borges, a sua máscara real”.²⁹

Como veremos no tópico seguinte, Borges elege a questão do duplo como um dos pontos essenciais para expressar a perplexidade em relação à identidade humana. O duplo faz parte das suas manias de imagens. Através dele, não só é possível destituir a figura do autor como inventor, como também criar uma identidade bipartida entre o autor e o narrador. A identidade que surge, por exemplo, em “25 de agosto de 1983”, no conhecido “Borges e eu” e em “O outro”, é mais sofisticada que a encontrada na invenção romântica, e se apresenta ora obscurecida, ora ressaltada em sua solidão ímpar. É quando

²⁸ LOURENÇO. *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*, p. 140.

alcança o que Otto Rank³⁰ assinala a respeito de Poe, Stevenson e Hoffman – algo além da sombra, algo próximo daquilo que se convencionou chamar de “personalidade”.

Ainda em relação à dramatização, bastante conhecido é o trabalho de José Augusto Seabra,³¹ que considera Pessoa um poeta essencialmente dramático. Na esteira de Barthes, Kristeva, Compagnon e Genette, lêem a obra pessoana como um dos maiores exemplos de “transtextualidade”, “metatextualidade”, “intertextualidade”, “paratextualidade” e “arquitextualidade”. Alerta para o fato de que a “poesia drama em gente” é uma pista falsa e que muitos leitores irão procurar características dos heterônimos na personalidade do autor e não na linguagem poética e propõe a existência de dois dramas sobrepostos na obra pessoana: um poemodrama (drama em poemas) e um poetodrama (drama em poetas). Observa que o “drama” a que se refere não é o dos “gêneros literários”, mas aquele que se apóia no diálogo das linguagens poéticas no interior das obras dos heterônimos, nas vozes críticas, enfim, em um debate estético. Para o crítico, o “drama em gente” traduz-se num “drama em poetas”, na própria morte do clássico poeta dramático que está na origem da metamorfose pessoana de se transformar em poeta dramático escrevendo poesia lírica. Mas o que hoje podemos deduzir acerca dessa reflexão é que

²⁹ RODRÍGUEZ-MONEGAL. *Borges por Borges*, p.27.

³⁰ RANK. *O duplo*.

³¹ SEABRA. São dois os livros de sua autoria acerca desse mesmo assunto: *Fernando Pessoa ou o poetodrama e O Heterotexto Pessoaano*.

Seabra, apesar de afirmar que o texto é um tecido, é polifônico e dialógico, acaba por realizar um trabalho binário, pois, durante toda a sua análise, trabalha contrapondo pólos antagônicos, como objeto *versus* sujeito, significante *versus* significado, heterônimos *versus* ortônimo, etc.

Para completar essa busca em relação à dramatização, Octavio Paz, no livro exclusivamente dedicado a Pessoa, ao apontar para o caráter intraduzível do sobrenome do poeta português para outras línguas, diz que o segredo da questão heteronímica reside em seu nome: “Pessoa quer dizer personagem e vem de persona, máscara dos actores romanos. Máscara, personagem de ficção, ninguém: Pessoa”.³² Apesar de afirmar que “os poetas não têm biografia, a sua obra é sua biografia”, traça uma narrativa dos escassos acontecimentos da vida de Pessoa e, como tantos outros críticos, encontra, na célebre carta de 8 de março de 1814, dirigida ao colega da *Presença*, Adolfo Casais Monteiro, elementos explicativos para a criação do poeta, isto é, confirma “o dia triunfal” como surto criativo.

Podemos observar que, se tais críticos citados tinham a difícil missão de retirarem da obra pessoana e borgeana o cariz biográfico em que as suas obras pareciam estar mergulhadas – a morte do pai, a irresolução do complexo de Édipo, a homossexualidade, a África, a Suíça, o inglês, a cegueira –, donde todo o esforço de ressaltarem uma leitura apoiada em bases

³² PAZ. *Fernando Pessoa – o desconhecido de si mesmo*, p.7.

estruturais, muitas vezes não procuram verificar as continuidades e descontinuidades da dissimulação e do humor, dentro da tradição moderna.

Outros comentadores, ao se utilizarem dos arranjos biográficos, colocam o “caso pessoano e borgeano” na ordem do fenômeno e não como uma paixão pela subjetividade que se reveste de um grito do eu ameaçado pela impossibilidade de uma individuação coesa e única. Por isso, afirma outro célebre especialista, Antônio Tabucchi: “Pessoa é, sem dúvida, a *heteronímia*: falar simplesmente de artifício literário seria arrogância e presunção”.³³

Pessoa e Borges não lançaram um movimento de retorno à consagrada idéia de autoria porque tal movimento pressupõe esquecimento, o que não aconteceu. Mas mesclaram o humor com a ironia em quase todas as suas criações. Em Borges, por exemplo, a ironia é utilizada não só para criticar formas estéticas, como em *O Aleph*, conto em que parodia o estilo pomposo do escritor Daneri, como também em todo o irrealismo classificatório de espécies de animais, países, raças, narrativas em que o *non sense* se junta com traços românticos, como em a “Flor de Coleridge”, e na premissa de que ninguém é alguém. O humor, presente no uso indistinto de citações verdadeiras mescladas às falsas, o engano em relação aos grandes conceitos, a vacilação não só do sentido, como também da noção de história e de realidade.

³³ TABUCCHI. *Pessoana mínima*, p.32.

A literatura retoma constantemente os mesmos tópicos, embora com novas formas, parece dizer Pessoa ao empreender um absurdo diálogo entre Caeiro e Campos, Reis e Campos, Pessoa e Soares, ou até mesmo escrever cartas para Ophélia, namorada do ortônimo, como se não fosse outro, ou redigir uma autopsicografia com terminologia médica.

O humor surrealista e a ironia romântica encontram-se, assim, disseminados nas obras de ambos os escritores, talvez em parte porque pertencem à constelação imaginada por Paz, a dos poetas críticos, os lúcidos. Mas, paradoxalmente, prosseguiram e confiaram no caráter “inesgotável do murmúrio”, conforme disse Breton em *O primeiro manifesto*, na tentativa de se anularem, na ambição de ser ninguém. Nesse gesto, foram tão inocentes quanto os surrealistas e tão ingênuos quanto os sentimentais. Mesmo utilizando técnicas diferenciadas e tendo, na contemporaneidade, as suas rupturas quase que completamente absorvidas, o duplo e a heteronímia dialogaram com o humor surrealista e concertaram com a ironia romântica.

O EU NA PRATELEIRA

Não nos surpreende que o escritor contemporâneo que mais tenha trabalhado com o tema da memória inicie a sua autobiografia com seu par complementar, o vazio do esquecimento: “no puedo precisar si mis primeros recuerdos...”.³⁴ Se, aparentemente, essa fala, ditada por Borges, em inglês, nos

³⁴ BORGES. *Autobiografía*, p. 13. Todas as referências utilizadas neste texto pertencem à edição argentina, publicada pela *El Ateneo*, em 1999.

primeiros meses de 1970, deseja ser fiel à linhagem de textos memorialísticos que tentam (de antemão, cientes da falência), fazer coincidir os marcos da origem pessoal com os da escrita, também estampa, de forma saturada, o esgarçamento desse gesto.

E no buraco desse tecido irrompe um triste retrato. Borges, já resignado a ser Borges, ornamentado por suas próprias criações, é convidado por uma das maiores revistas do mundo, a americana *The New Yorker*, a se identificar. O tempo em que se situa é o que ele mesmo intitulou, nesse ensaio autobiográfico, de “anos de plenitude”, os da fama, que veio aos poucos, como a cegueira. Desde o início desse ensaio, Borges sabe que o tempo que se mede nas biografias é o das vidas humanas, com as suas prosaicas datas, sendo difícil, nessa empreitada, recorrer a Berkeley e sua recusa da noção de identidade, ou mesmo ao sonho platônico de unidade.

Assim, na contramão de quase cinqüenta anos de utilização do artifício temporal, da plasticidade do passado e do futuro, do infinito, da defesa da vida vivida como sinônimo dos livros lidos, da obra como rachadura, como vacilação, miscelânea e contradição, nessa autobiografia, Borges tenta ditar, palavra por palavra, em uma direção seqüencial e diacrônica, acontecimentos alinhavados, contradizendo, em certa medida, a idéia da eternidade, tão cara para ele e tantas vezes trabalhada em suas ficções.³⁵

³⁵ Como, por exemplo, nos contos “O imortal”, “O fim” e em “O Sul”.

Ao ditar a sua vida, Borges, inevitavelmente, se depara com questões relativas ao gênero biográfico, que menosprezava, e mais ainda com o fracasso da biografia que havia escrito anteriormente, sobre Evaristo Carriego. A propósito desse livro, Monegal³⁶ afirma que Borges programou a disposição dessa narrativa em um esboço prévio e que o seguiu rigidamente. Decidiu que escreveria a vida do poeta em três momentos. No primeiro discorreria sobre Palermo, bairro comum entre a família Borges e o poeta; no segundo trataria da vida monótona de Carriego, que, nas palavras de Borges, seguiu a mesma evolução do tango: alegre, audaz e valente no princípio, tornando-se sentimental no final;³⁷ e, por último, tentaria realizar uma análise irônica sobre a sua produção poética. Dessa mesma época, em 1936 e 1937, há também outra empreitada, esta, sim, mais inventiva, que são as biografias sintéticas que escreveu, sob encomenda, para a revista *El Hogar*, para a seção “Livros e Autores Estrangeiros”. Com algumas imagens visuais e escassas linhas, Borges narrava uma aventura intelectual e artística de uma grande soma de escritores, na tentativa de resumir trajetórias em uma fórmula precisa: a vida inteira de um homem em um só momento revelador e extraordinário.

³⁶ RODRÍGUEZ-MONEGAL. *Jorge Luis Borges-ficcionario*, p. 26.

³⁷ BORGES. *Ibidem*, p.85. Na *Autobiografía*, Borges comenta que utilizou o prêmio ganho com *El idioma de los argentinos*, no concurso municipal, para escrever a biografia de Carriego. Diz que, quanto mais escrevia sobre a vida do poeta, menos importava a vida do herói. No início tratava-se de apenas uma simples biografia, mas cada vez mais se interessou pela velha Buenos Aires. Segundo ele, logo os leitores descobriram que apenas o título honrava o poeta responsável por exaltar o valor estético do subúrbio, da figura do poeta como gente humilde e, ao mesmo tempo, descobridora. Ressalta que a preferência por Carriego no final dos anos 20 serviu para separar-se ideologicamente da vanguarda e expressar a sua discordância em relação à figura de Leopoldo Lugones como vate nacional. A esse propósito, consultar *Borges, una enciclopedia* (BALDERSTON, Daniel; GALLO, Gastón e HELFT, Nicolas, p.77).

Já a sua autobiografia é dividida em cinco partes: família e infância, Europa, Buenos Aires, maturidade, e os já citados anos de plenitude. Na edição argentina de 1999, há imagens. A primeira é uma fotografia do autor, lado a lado com Norman Thomas di Giovanni, o responsável pelas notas. Este, com um livro na mão, tem os olhos no livro. Borges, com as mãos apoiadas na bengala, olha para os olhos do seu tradutor. Em folhas intercaladas, inúmeros manuscritos. Por eles, ficamos interados da morosidade do trabalho – por exemplo, do intervalo do dia 25 de junho a primeiro de julho, em que produziram apenas uma página (a explicação que se segue é a de que Borges havia rompido o seu primeiro casamento, fato completamente excluído do corpo do texto). Depois, provas e provas do *The New Yorker*. As principais siglas inscritas correspondem ao CKG (*checking department*), corretores que deveriam verificar a veracidade dos fatos; WS (William Shawn), diretor da revista, que poderia aceitar ou recusar as modificações sugeridas pelo departamento; em seguida, algumas intervenções de di Giovanni e, por fim, QA (*query author*), o pedido de reformulação de um determinado trecho ou aceite.

Esse conhecido ritual editorial, entretanto, tem algumas peculiaridades. Sabemos que o processo de criação em Borges, além de guardar uma história íntima questiona os limites da interpretação do prototexto, do *l'avant-texte*, como também os da publicação final, revista pelo autor. Sabe-se que a análise da composição da obra, o que se escreveu antes de determinada palavra ou metáfora, as alterações, os planos, os croquis, os percalços entre a escrita e a inspiração, desde dos românticos alemães são

questionamentos relativos ao campo literário. No Romantismo, pensava-se em um fora da linguagem e as investigações não ultrapassavam o jogo entre o dentro e o fora da consciência autoral. As causas da escrita – principalmente aqueles concernentes à unidade autoral – só foram problematizadas, como vimos anteriormente, com os simbolistas e no final da década de 1960 e início de 1970, quando o prestígio consignado à autoria, precisamente o valor do testemunho autoral, deixou de ser a base, o alicerce da interpretação, e a crítica literária acostumou-se, segundo Philippe Willermart, a “trabalhar apenas com as categorias resultantes da narratologia do texto”.³⁸ Tanto a morte do autor pregada pelos estruturalistas quanto os avanços da Crítica Genética, auxiliaram dessa forma, no dismantelamento e no esvaziamento da personalidade:

³⁸ WILLEMART. *Universo da criação literária*, p. 16.

O autor não é mais o escrevente que transcreve um texto inspirado, nem o que se entrega à escritura esquecendo do que é constituído, nem simplesmente o sujeito da enunciação ou o sujeito do enunciado, mas, a cada leitura, retoma-se inteiramente, desdobra-se e enxerga o texto como um objeto, visto de fora, ao qual aplica um olhar crítico.³⁹

Se, para a Crítica Genética, a cada retomada do texto ocorre uma consistência nova, e o escritor oscila entre o olhar que relê e a mão que escreve, nessa autobiografia borgeana o olhar e a mão que escreve não são os do autor. No lugar de uma interioridade fechada, observamos um encontro de forças plurais, suprapessoais, que provocam um dispersamento de rastros. O que Borges parece ressaltar é que dispõe de uma memória e de uma tradição lingüística capazes de invocar e inscrever palavras que vão além de uma identidade privada, do que decorre a impossibilidade de sistematizar uma vida, de ver o texto final apenas como uma escolha consciente, racional e planejada segundo a visão interiorizada do autor.

O distanciamento, tantas vezes utilizado por Borges para explicar a necessidade do autor colocar-se sempre como espectador e nunca como vítima, é mais uma vez o principal recurso desse rapsodo que utiliza o nome próprio para confundir. Da palavra *persona*, subtrai justamente o sentido de “soar atrás”. Di Giovanni, co-autor nessa empreitada, tradutor e escriba, é apenas mais um dos seus duplos, como tantas vezes o fora sua mãe, María Esther Vásquez, Bioy Casares, alguns dos nomes da variada galeria de assinaturas que estruturam o universo ficcional borgeano e que são

³⁹ WILLEMART. *Universo da criação literária*, p. 68.

responsáveis por marcar uma cumplicidade pactual entre colaboração e criação e por questionar as fronteiras da autoria:

Diluem-se os limites da propriedade autoral, a partir do endosso de um programa literário elaborado com a ajuda de múltiplos protagonistas, iniciado no círculo familiar e prosseguindo no círculo de amigos. A invenção literária se mescla à simbiose familiar e social, tomando-se difícil delimitar as fronteiras discursivas segundo critérios de ordem causalista e excludente.⁴⁰

É perceptível, nessa fala de Souza, a importância e a força dos rituais escriturísticos e, principalmente, como a máscara simbólica da autoria, imposta socialmente, é modelada, singularmente, por Borges. Este, ao pluralizar os sujeitos da escrita, os corretores, os editores, ao assumir as influências, cambiar as fontes, eleger heróis literários, demonstra que a literatura, além de ser um sonho guiado, passível de transcender os seus limites, é capaz de desalojar o papel fundador do ato de criação. Ao trazer rasuras, observações, alterações de expressões e palavras, a auto-reflexividade do texto é contaminada pela mitologia do autor, que, ao construir sua persona segundo o processo de duplicação, simultaneamente demonstra que a criação do artista se opera justamente aí.

A sua autobiografia é mais uma autobibliografia do que propriamente o testemunho de uma vida subjetiva. Aos leitores desejosos do romance de uma vida, Borges oferece uma narrativa de livros lidos, a história de uma longínqua preparação para o destino último de se tornar escritor. Revela que Whitman foi, por muito tempo o único poeta, Schopenhauer, o único filósofo e que durante os primeiros anos, imitou fervorosamente Wordsworth e os simbolistas, mesmo não ignorando que o espanhol seria o seu final inevitável. Nesse sentido, o ensaio autobiográfico deseja mais ser um aval para garantir que o eu que conta a história se assemelha à imagem do escritor sul-americano inventivo, culto, poliglota e cego, do que propriamente resgatar as

⁴⁰ SOUZA. *O século de Borges*, p. 55.

lembranças do passado no presente. Os signos invocados pelo memorialista não se lançam ao devir, ao fluxo, ao escoar do tempo. A intimidade que se espera encontrar, as confissões ainda não reveladas, os vestígios, quase nada aparece além dos eventos, fatos e comentários anteriormente salvaguardados nas poesias ou nos contos.

Apesar de, em sua glosa, repetir que ser sul-americano é ter sangue fenício, ibero, celta, romano, vândalo, mouro, às vezes judeu e nunca basco – em suma, é de modo amplo ser europeu – Borges enumera os seus signos da memória a partir do rio da Prata, segue pelo centro de Buenos Aires, depois pelo norte, passa, tomado de ternura, pela casa da infância, próxima do jardim zoológico e dos plátanos.

Ao tentar inventar uma tradição cultural para esse lugar excêntrico que é o seu país, tenta operar, mesmo que o enunciado já esteja contaminado de ironia pelo jovem escritor nacionalista, uma ação estética e ideológica que compreende a década de 20 e 30. Posteriormente, em seus contos heteróclitos, percebemos que Borges não se instala em um só porto: a sua literatura é de conflito, bifronte, uma vez que nela ocorre uma mescla entre a nostalgia de uma literatura europeia – que um latino-americano jamais viverá como verdadeiramente sua – e a local, mais próxima do século XIX, da literatura gauchesca, das guerras civis que precederam a organização do estado nacional, das brigas entre índios e brancos fundindo-se com a saga familiar.

Sarlo observa que tanto o cosmopolitismo, quanto a opção pela margem são estratégias borgeanas, e justamente nessa mescla, na tensão e no conflito é que residem as qualidades da sua escrita:

Posicionado nos limites (entre gêneros literários, entre línguas, entre culturas), Borges é o escritor de “las orillas”, um marginal no centro, um cosmopolita nas margens; alguém que confia na potência do procedimento e na vontade da forma, as dúvidas nunca enclausuradas na dimensão filosófica e moral de nossas vidas; alguém que, paradoxalmente, constrói a sua originalidade na afirmação da data, da cópia, da reescritura de textos alheios, porque pensa, a partir de um princípio, na fundação da escritura a partir da leitura, e desconfia a partir de um princípio da possibilidade de representação literária do real.⁴¹

Apesar de não assumir completamente a “sede de história”, intenção primeira que, segundo Nietzsche, move as biografias, Borges, porém, não escapa do drama da genealogia, um dos pontos mais notórios da escrita biográfica. Romanceia a vida das fronteiras, o encontro, na cidade de Paraná, entre Fanny Haslan e o coronel Francisco Borges:

Borges, montado a cavalo à frente do seu regimento, comandava as tropas que defendiam a cidade. Fanny Haslam o viu desde a varanda da sua casa; e nessa mesma noite organizaram um baile para celebrar a chegada das tropas governamentais de relevo. Fanny e o coronel se conheceram, bailaram, se enamoraram e com o tempo se casaram.⁴²

Mesmo inundando a sua fala, o tom épico não viriliza a sua dicção: as balas estrangeiras que foram utilizadas pela primeira vez na Argentina, durante uma das guerras civis, e que mataram o seu avô paterno, o coronel Borges, são da mesma marca da sua máquina de escrever, a responsável por tê-lo lançado para além da região portenha: a Remington.

Tal como no conto “Ruínas Circulares”, Borges mostra, em sua *Autobiografia*, que ao cabo de algumas décadas havia conseguido assemelhar-se à imagem sonhada. Se nesse conto observamos a dissimulação de uma história de paternidade (a descoberta de um homem de que é apenas um simulacro inventado por outro homem) e a possibilidade de uma análise calcada no desejo paterno de o filho se tornar escritor, Borges, na *Autobiografia*, coloca Jorge Guilhermino Borges como o responsável não apenas por introduzi-lo aos paradoxos de Zenon, como também por tê-lo arremessado ao labirinto das letras. Conta-nos que seu pai escreveu uma novela, publicada em Mallorca, em 1921, sobre a história de Entre Rios, intitulada *El caudillo*, e, que, antes de morrer, pediu que a reescrevesse de maneira menos afetada, retirando todas as passagens grandiloqüentes. Realizou, também, traduções, escreveu um livro de histórias orientais e ainda nessa pequena produção, o drama de um pai desiludido pelo filho, *Hacia la nada*. Logo após esse dado, Borges diz:

Na minha infância, quando lhe sobreveio a cegueira, consideravam de maneira tácita que eu cumpriria o destino literário que as circunstâncias haviam negado ao meu pai. Era algo que se dava por certo (e essas convicções são mais importantes que as coisas que meramente se dizem). Esperava-se que eu fosse escritor.⁴³

Nesse ponto, Borges revela uma outra faceta de sua persona. Dissolvendo a diferença entre o plagiário – aquele que só se serve do outro –

⁴¹ SARLO. *Borges, um escritor em las orillas*, p.18.

⁴² BORGES. *Autobiografia*, p.16.

⁴³ BORGES. *Autobiografia*, p.29.

daquele que verdadeiramente cria, Borges leva às últimas conseqüências a fala paterna de que são os filhos que educam os pais, e não o contrário. Diferentemente do copista, do imitador, do ladrão de palavras, Borges não espera que as fulgurâncias venham de fora ou do interior abissal da criação individual. Ele se torna livro: assume e utiliza, estrategicamente, do fato de ser filho de pai escritor e de mãe leitora e tradutora, irmão de uma artista e leitora, bisneto de um doutor em Letras, cunhado de escritor, ligado a inúmeros agregados e amigos dados à literatura, editor de revistas, tradutor e, sobretudo, de tentar efetuar o que a literatura realista não conseguiu: fazer da terminologia literária, ficção.

Letra, obra, catálogo, enumeração, glosa, referência, versão, compilação, datas, símbolos, enigma, índice, Borges demonstra a impossibilidade de se conceber uma obra só de fora ou de dentro, livro ou vida. Nesse aspecto, ele é um plagiário, por não esconder que:

Escrever o que sou e o que penso é escrever um livro interminável, feito de todos os livros lidos. Para o plagiário, a questão é munir-se de uma voz para ele que ele só pode só contrafazer. Ele só pode escrever como, sobre, com, por ou no interior de escritos existentes. Escrever a voz na voz do outro, como o pequeno tenta impor a seu passo o do adulto, surpreso e quase certo de nunca conseguir e, assim, começando a ser. A ser um pouco, à distância e por procuração.⁴⁴

Borges difere-se, contudo, do escritor que deseja ser o outro porque ele, Borges, tem memória demais. Radicalmente diferente, desse aspecto, da descrição do que vem a ser o “retrato de uma máscara” desenhado por

⁴⁴ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 152.

Schneider – que coloca o plagiário como uma criança que se apodera de tesouros e restos alheios –, Borges não se enquadra nem na gama de escritores “verdadeiros” que escutam as palavras das profundidades, nem na dos miméticos, aqueles que as copiam para ser o fora, ser o outro. Borges escreve em cima dos textos escritos por outros, e lê os seus livros como se pertencessem a outro, porque acredita na literatura como impessoalidade e sabe que, no cipoal de vozes alheias em que mergulha sem temor, deixando tantas vezes a influência chegar às vias de fato, reside o inovador e o insólito, o lugar das palavras, como também o lugar da leitura.

O duplo possui dois caminhos: o da morte e o da memória. Borges, ao optar pelo segundo, reafirma o pacto consigo mesmo, ou, como diz Deleuze, “o afeto de si por si”,⁴⁵ uma vez que o duplo que constrói em sua ficção não pode ser visto simplesmente como projeção do interior, mas como uma interiorização do lado de fora. As reversões efetuadas por Borges em relação ao escritor que se transformou, que vê, conversa, que lança nos Estados Unidos uma biografia e que, entretanto, é de uma estranheza inquietante, um não ele, demonstram que a relação consigo se tornou mais forte que a relação com os outros. Daí compreender a operação do duplo, da cópia em sua obra como “o lado de dentro do pensamento”, a “invaginação de

⁴⁵ DELEUZE. *Foucault*, p. 108.

um tecido embrionário”, “um navio que é prega do mar”,⁴⁶ como um eu que se vê como o duplo do outro, e não um outro que é o seu duplo:

A luta por uma subjetividade moderna passa por uma resistência às duas formas atuais de sujeição, uma que consiste em nos individualizar de acordo com as exigências do poder, outra que consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas. A luta pela subjetividade se apresenta então como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose.⁴⁷

O que Deleuze identifica como uma resistência empreendida por Foucault, aplica-se perfeitamente a Borges, uma vez que também este realiza, no plano da ficção, uma metamorfose, ao colocar o impensado no seio do pensamento, defendendo, assim, o insólito como uma nova forma de subjetivação. Por acreditar que o lado de fora não tem um limite rígido, é uma matéria móvel, cambiante, animada por pregas e dobras que constituem em um lado de dentro, Borges se posiciona como outro.

A *Autobiografia*, entendida como uma dobra do lado de dentro, mostra o tempo tomado como uma forma de subjetivação, apenas como um outro nome da memória. Nela encontramos o paradoxo da autoria. Já canonizado, Borges reserva o último capítulo para nomear os principais tradutores, críticos e amigos que o auxiliaram no processo de reconhecimento mundial. Totaliza-se na constituição de uma imagem que é para ser apresentada ao leitor e, ao mesmo tempo, contrapõe-se a ela: “já planejei secretamente escrever, com pseudônimo, uma grande crítica contra mim

⁴⁶ DELEUZE. *Foucault*, p. 104.

⁴⁷ IBIDEM, p.113.

mesmo”, ou ainda, “suponho que já escrevi os meus melhores livros. Isso me dá uma certa satisfação e tranqüilidade. Sem dúvida, creio que não escrevi tudo”.⁴⁸

Dividindo-se entre autor, narrador, crítico e personagem, duplo que serve para multiplicá-lo e, ao mesmo tempo, para desvanecer a totalização, vemos e lemos Borges como literatura. O texto nada mais é do que uma forma de leitura, uma vez que o espaço da vida é o da leitura e a memória é o que se guarda nas estantes, nas bibliotecas. Daí colocar o eu na prateleira. Virar livro, dobra, prega, um eu capaz de ser refigurado, a cada leitura, como uma teoria de conjuntos, em um número infinito de combinações.

Pierre Menard torna-se, assim, mais um método do que um personagem de uma época ao demonstrar como o leitor autoriza os textos, reescreve a obra, e é o duplo inseparável, e não antagônico, do autor. Tal qual o autor, o leitor é ficção. O livro vira diálogo uma vez que os pares de produção e recepção são complementários. Quem lê consome textos, da mesma forma que o biografado sabe que não vende um dentro.

Uma determinada vez, Borges afirmou que os mais literários escritores preferem o diário porque salvaguardam o evento, evitando, assim, o extremo da literatura, que é a ausência de tempo. A eternidade seria nada mais que um pobre artifício que nos livraria da sucessividade. Borges escreveu por quase oitenta anos. Leu alguns anos a mais. Descobriu, muito cedo, o silêncio

⁴⁸ BORGES. *Autobiografia*, p. 153.

e a morte guardados em cada página de cada livro lido. Também acreditou na literatura como paradigma de um século por vir. Contra o individualismo crescente, a idéia de liberdade concebida como autonomia ou da valorização do homem somente como sujeito, criou uma subjetividade da ordem das coexistências e mostrou que esse perfil soberano era somente mais um dos estereótipos da modernidade. Para não esquecer, guardou, bem perto de si, a certeza de que o homem é um bibliotecário imperfeito, procurado, nunca está em casa, e que o labirinto é uma bela imagem para representar o fato de que está perdido.

A HETERONÍMIA SOMOS NÓS

“Só me conheço como symphonia”, diz Bernardo Soares no fragmento 27 do *Livro do desassossego*. Uma orquestra disforme composta de cordas e harpas, timbales e tambores, uma variedade de instrumentos não mais guiados e submetidos ao apelo da harmonia, e sim constituída por sons dissonantes que se libertaram das atuações solistas, dos ritmos individuais ligados à melodia e ao acorde. Para se conhecer esta sinfonia pessoana, música dionisíaca e noturna, deve-se inicialmente imaginar o avesso de uma orquestra clássica, com seu ideal apolíneo de clareza, de medida, de conjunto, de unidade e unissonância. O movimento fragmentário da sua música, da sua escrita, sempre teve como mote o timbre, os sons em devir, os sons do acaso,

ruídos desmedidos e desfigurados, fluxos sonoros para sempre exilados das fontes costumeiras da representação.

Essa configuração imagética fornecida por Bernardo Soares (também o avesso da ária composta por Walt Whitman) torna-se oportuna para refletirmos acerca da questão da heteronímia, como também acerca de alguns trabalhos críticos que, ao longo de décadas, teorizam e buscam o conhecimento desse *eu* que se encena no texto pessoano como uma espécie de legião. Sabemos em que medida somos herdeiros – termo aqui utilizado não no sentido de legado e de tradição, como o entende Eliot, e sim no sentido borgeano de invenção dos seus predecessores – das concepções formuladas pelo Estruturalismo, o pelo Formalismo Russo, pelo Desconstrutivismo, entre outros, e como esses foram decisivos e fecundos para o desenvolvimento de um pensamento crítico que persegue a necessidade de um distanciamento do espontâneo, do imediato, e uma posterior seleção e sistematização teórica, tarefa por excelência do leitor comparativista, que deve ir além do prazer do texto. Porém, é surpreendente a anacronia que embasa uma grande parcela da produção crítica contemporânea que trabalha a escritura pessoana através de uma obscura prática hermenêutica, de uma forma marcadamente impressionista, às vezes ainda impregnada de uma apologia romântica, que acaba por duplicar a técnica escritural do autor ao designar a sua produção literária como “enigmática”, “paradoxal”, “labiríntica”, “oculta”, “misteriosa”, “infinita”, “inapreensível”, “indizível”, “incapturável”, etc.

Nesse vasto aglomerado, é possível, a grosso modo, detectarmos duas grandes posições no tratamento da heteronímia: uma primeira corrente apóia-se naquilo em que acredita ser a “obra-vida” do autor, procurando, incessantemente, encontrar mais uma personalidade literária na imensa *coterie* pessoana. Esses estudos, guiados por uma visão mistificadora – o mito compreendido, aqui, conforme Certeau,⁴⁹, como o discurso fragmentário que se alicerça sobre as práticas heterogêneas de uma sociedade e que as articula simbolicamente – produzem uma visão estanque, um não-lugar de acontecimentos. Outra vertente, em parte filiada aos denominados estudos culturalistas, num gesto largo, insistem em trabalhar o texto de forma totalitária, como se fosse possível uma reunião de vozes: agrupam e selecionam o texto pessoano segundo categorias tais como a identidade, o coletivo, a nação, o cânone, o tempo, a língua, a história, o livro. Encerram as leituras em si mesmas por meio de uma operação totalizante e globalizante, contradizendo o que vem a ser, essencialmente, um gesto de leitura diferenciador, gesto criativo de composição de possibilidades de quem nunca proclamou o todo condensado, mas sempre “*fragmentos, fragmentos, fragmentos*”.

Ao analisarmos essas duas vertentes de pesquisa, percebemos que em ambas a questão da heteronímia é isolada e tratada como se fosse apenas uma particularidade do “caso pessoano” e, muitas vezes, desvinculada da falência da instância substancialista do sujeito cartesiano e das emergências heteróclitas modernas do eu.

⁴⁹ CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p. 224.

E mais ainda: essas leituras centralizam-se na questão da individualidade e a heteronímia é tratada segundo uma hierarquia, uma espécie de arborescência. Assim sendo, perpetua-se uma imagem ortodoxa do pensamento ocidental que procura resolver a questão da multiplicidade por uma imposição de eixos de significância ou, eixos de subjetivação. Hierárquicos, esses modos de interpelação ao texto pessoano impõem, muitas vezes, uma forma transcendencialista de leitura, ou então, segundo Lyotard a propósito da acessibilidade da comunicação contemporânea, permanecem subjugados aos modernos dispositivos culturais, pois, influenciados pelas novas tecnologias, *“fornecem modelos culturais que não são inicialmente enraizados no contexto local, mas que se formam tendo em vista a maior difusão na superfície do globo”*.⁵⁰

Reduzem e bloqueiam, assim, por meio de uma pasteurização crítica, a ocorrência de devires ao se esquecerem de que *“em Pessoa, uma sensação sobre o plano não ocupa um lugar sem estendê-lo, distendê-lo pela Terra inteira, e liberar todas as sensações que ela contém: abrir ou fender, igualar o infinito.”*⁵¹

Caeiro, Reis, Anon, Barão de Teive e tantas outras personalidades literárias, desde sempre exercícios de despersonalização, acabam sempre sendo reduzidas ao Um. Pessoa, nome que funciona como um centro

⁵⁰ LYOTARD, *O inumano*, p. 70.

⁵¹ DELEUZE, G, GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*, p. 70.

organizador, força centrípeta, capaz de neutralizar o pluralismo com o auxílio de modelos unários, com seus sistemas de sedentarização colados em um princípio último de individuação, de apreensão pré-reflexiva, de foco unificador da sensibilidade consciente.

Na direção contrária a tais concepções, seria pertinente reivindicarmos a constituição de um discurso capaz de tratar a questão heteronímica como um procedimento descentralizador da subjetividade, como criação de uma enunciação coletiva, polifônica, que abrigaria internamente uma lógica de multiplicidades autoconsistentes, um sistema aberto. Esse sistema não seria regido por uma unidade perdida, ou fôlego totalizador – resquício saudosista ou sebastianista –, mas, em sua potencialidade, por uma força de devires que se comporiam com outras novas forças, desvinculadas da tradição agostiniana do *speculum*, do exame da consciência, próximas daquilo que nos sugere Bernardo Soares: “cada um de nós é vários, é muitos, é uma prolixidade de si mesmos”.

A heteronímia tem sido vista, de uma forma patologizante, ora como “uma questão de personalidade”, ora como uma vaga e difusa “questão de linguagem”. Em vez de nos debatermos nesse binarismo estéril, seria interessante estudarmos esse tipo de linguagem e os procedimentos que fazem com que a heteronímia habite uma região fronteira entre o corpo e o verbo (tal como a definição estoica do acontecimento). Afinal, Fernando Pessoa foi fundador, segundo a tese de Marin, de um novo tipo de

discursividade ao realizar a configuração de um conceito de subjetividade que ainda estava por vir: “*Logo elle, eu agora. Sim, um momento fui outro: vi, vivi, em outrem, essa alegria humilde e humana de existir como animal em mangas de camisa*”.⁵²

Deleuze e Guattari demonstram que, nesse sentido, Pessoa foi capaz de realizar um *point-pli*, uma dobra na arte e no pensamento, desenvolvendo uma nova concepção da percepção metafísica, psicológica e estética que, tal como Leibniz, utilizou a noção de força como constante de todo o movimento, relacionando-a ao sentido, e concebendo o sujeito como uma espécie de mônada sobre o modelo de uma consciência produtora ela mesma de multiplicidade de suas representações. Poderíamos, assim, afirmar, junto com esses pensadores, que Pessoa estabeleceu, na ficção moderna, o princípio de que “*a singularidade é testemunha do paradoxo da diferença, do ser uno e múltiplo ao mesmo tempo*”⁵³ e concebeu a idéia de autoria como apenas uma espécie de invólucro dentro de sua invenção maior, a heteronímia:

Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. O personagem conceitual é o devir ou o sujeito de uma filosofia, que vale para o filósofo, de tal modo que Cusa ou mesmo Decartes deveriam assinar “O idiota”, como Nietzsche assinou “O Anticristo” ou “Dioniso” crucificado.(...) Os atos de fala na vida comum remetem a tipos psicossociais, que testemunham de fato uma terceira pessoa subjacente: eu decreto a mobilização enquanto presidente da república, eu te falo enquanto pai..Igualmente o dêictico filosófico é um acto de fala em terceira pessoa, em que é sempre personagem conceitual que diz Eu: eu penso enquanto idiota, eu quero enquanto Zaratustra, eu danço

⁵² PESSOA. *Livro do desassossego*, p. 164.

⁵³ ZOURABICHVILI. *Deleuze, une philosophie de l'événement*, p. 103.

enquanto Dioniso, eu aspiro enquanto Amante. Na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo-o, mas faz-se o movimento pensando-o, por intermédio de um personagem conceitual. Assim os personagens conceituais são verdadeiros agentes da enunciação. Quem é eu?, é sempre uma terceira pessoa.⁵⁴

E é justamente essa terceira pessoa no infinitivo ou uma quarta pessoa no singular, as únicas possibilidades de existência proclamada por Pessoa a partir da invenção heteronímica:

⁵⁴ DELEUZE, G, GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*, p. 86.

Importa ressaltar que, debruçando-se sobre a diferença entre forma e matéria e indagando até que ponto um indivíduo é diferente do outro, já que todos podem ser resumidos como pertencentes à uma classe, a filosofia antiga, questionou até que ponto o ser é unívoco. Sabemos que esta problemática passou sem grandes polemizações em Platão pois, para ele, os homens são apenas cópias ou sombras da idéia do Homem. O princípio de individuação tornou-se conhecido através das especulações aristotélicas, através de proposições em que se demonstrava como a entidade singular mesma constituía o seu próprio princípio de individuação. Através da noção da forma (o que faz com que uma coisa seja o que é) e da matéria (o que permanece como um típico dado humano, por exemplo, o fato de o homem ser um animal racional, uma espécie de propriedade que se reconhece em toda a humanidade), Aristóteles demonstra que a forma é de fato o ser, mas não o fato de ser. É assim que Aristóteles passará a conceber, posteriormente, a alma como a forma individual, sendo o princípio de individuação mais *material* em classe de seres que possuíssem menos individualidade que outros, e mais *formal* no caso inverso. Será, contudo, Jean Duns Scot, conhecido como “Doutor Sutil” por ter efetuado, no século XIII, uma revolução no campo filosófico, que irá assinalar como esta *quantitas* da matéria não pode constituir uma individuação suficiente porque a quantidade, em se tratando de seres humanos, é insuficiente. Para ele, o *principium individuationis* não é pura essência e nem um dos elementos constitutivos desta; é um princípio positivo, inerente à essência, sendo uma modalidade da substância. O vocábulo *-ecceidade-* seria o responsável pelo princípio de individuação, seria o que faz com que uma entidade seja dada como individual, mas nem particular nem universal, nem uma nem múltipla. Ou seja, seria acrescentando, em se tratando da humanidade, por exemplo, uma *ultima realitas*, uma “ultimidade” da própria forma. Segundo o crítico Gilson: *não se trata aqui de individuação em virtude da forma, mas individuação da forma.*

Entre a *ecceidade* e a substância não há distinção real, e sim unicamente formal. Mas essa diferenciação formal não é como a dos nominalistas, que afirmava ser apenas uma criação do espírito, nem mesmo radicado na natureza da coisa mesma e suas distinções totais; por *ecceidade*, devemos compreender a particularização ou individuação da essência, e não da forma mesma da coisa, pois esta subsiste fora do múltiplo.

Percebe-se, assim, por esses exemplos filosóficos, que Duns Scot levou adiante a empreitada da teologia negativa, denunciando, radicalmente, os neoplatonistas, que a sua filosofia – que, como veremos adiante serviu de base para a construção teórica sobre a subjetividade em alguns pós-estruturalistas- estava ligada à univocidade da distinção formal, uma teologia caracterizada por um mecanismo lógico pelo qual se pode manter tanto as diferenças entre atributos quanto uma comunicabilidade entre eles; ou seja, os atributos são formalmente diferentes mas ontologicamente idênticos.

A grammática definido o uso, faz divisões legítimas e falsas. Divide, por exemplo, os verbos em transitivos e intransitivos; porém o homem de saber dizer tem muitas vezes que converter um verbo transitivo em intransitivo para photographar o que sente, e não para, como o commum dos animaes homens, o ver às escuras. Se quiser dizer que existo, direi “Sou”. Se quiser dizer que existo como alma separada, direi “Sou eu”. Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se crear, como hei de empregar o verbo ‘ser’ senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triumphalmente, antigrammaticalmente supremo, direi “Sou-me”. Terei dito uma philosophia em duas palavras pequenas.

A inversão gramatical e a transformação do verbo da existência em duas palavras – *sou-me* – não conseguem, porém, destruir ou sequer diminuir a impossibilidade de se conceber como uno, de se compreender como puro interior, do corpo para dentro. Após alguns fragmentos, esse mesmo verbo é adulterado por um outra conversão bem mais próxima ao pensamento heteronímico, próxima da individualidade que se constitui em vizinhança, em relação às efetuações do tempo e do espaço: *entre-sou*,⁵⁵ Marca-se aí a subjetividade múltipla que se desdobra pelo imaginário e pela emergência do acontecimento, movimento infinito e infinitivo, que por isso pode esquivar-se do presente, ser acrônico, cindi-lo em uma temporalidade tempestiva, linhas divergentes ilimitadas de passado e futuro:

Neste mesmo momento, em que escrevo, num intervallo legitimo do trabalho hoje escasso, estas poucas palavras de impressão, sou o que as escreve attentamente, sou o que está contente de não ter nesta hora de trabalhar, sou o que está vendo o céu lá fora, invisível de aqui, sou o que está pensando isto tudo, sou o que sente o corpo contente e as mãos ainda vagamente frias. E todo este mundo meu de gente entre si alheia projecta, como uma multidão diversa mas compacta, uma sombra única – este corpo quieto e escrevente com que reclino, de pé, contra a

⁵⁵ PESSOA. *Livro do desassossego*, p.66.

secretária alta do Borges onde vim buscar o meu mata-borrão, que lhe emprestara.⁵⁶

A individuação por acontecimentos torna-se, assim, no *Livro do Desassossego*, um dos pontos mais importantes da criação pessoana, por ser capaz de demonstrar a estrutura de um eu não mais configurado como ato de singularidade, e sim como enunciação coletiva, criação feita de intersecções, de cruzamentos, de capturas de idéias, de imagens e sugestões em domínios heterogêneos.

Como Nietzsche, Pessoa arremessou-nos ilusoriamente para dentro de nós mesmos porque sabia que “*não podemos viver no oceano agitado do puro devir; precisamos de falsear a realidade; o devir é para nós o que é inconcebível, aquilo que dá vertigem ao espírito e o arrasta num turbilhão em que o assalta a vertigem anunciadora do mundo*”.⁵⁷ E foi, então, neste duplo movimento, do abissal interior para o exterior imediato, ou para o território de uma invenção estética que ultrapassa as perspectivas totalizantes e ontológicas, que percebemos como o *Livro do Desassossego* se constitui mais como vontade de poder do que de representação.

Tal texto rompe com a representação ao demonstrar que não há síntese possível entre o nascer e o morrer, e a opção de escrever o fundo amorfo da vida durante quase trinta anos visou muito mais a testemunhar que a literatura é mais transubjetividade e impessoalidade, do que individuação.

⁵⁶ PESSOA. *Livro do desassossego*, p. 24.

⁵⁷ FINK. *A filosofia de Nietzsche*, p. 176.

Pessoa, Vicente Guedes, Antônio Mora ou Bernardo Soares, qualquer um desses nomes serviria para apontar não a vida de um só homem, e sim a de todos nós, e para nos lembrarem de que não sabemos quem foi Shakespeare ou quem escreveu a *Odisséia*.

Livro trágico este, o do desassossego, pois suspende tudo que encobre a inquietude: a casa, o trabalho, os amigos, a cidade, as quatro estações, o amor. Trágico porque, subtraindo isso, faz transbordar a velha angústia e desnuda a consciência da inexistência de semi-deuses, ou a impossibilidade de invocações das Musas. Resta, somente, então, o caráter vil, mesquinho e parasita da existência humana, que, em alguns momentos, ainda é capaz de encontrar um nova expressão de um mundo possível, *ecceidades*, articulações de fluxos e afetos, e até, quem sabe, de compor uma sinfonia.

DO ORDINÁRIO

E tudo quanto faço, tudo quanto sinto,
tudo quanto vivo, não será mais que um
transeunte a menos na quotidianidade de
ruas de uma cidade qualquer.

Fernando Pessoa

(E pensar
que enquanto brinco com duvidosas
imagens,
a cidade que canto persiste
num lugar predestinado do mundo,
com sua topografia precisa,
povoada como um sonho,
com hospitais e quartéis
e lentas alamedas
e homens de lábios podres
que sentem frio nos dentes)

Jorge Luis Borges

UMA COMUNIDADE ORDINÁRIA

No início do século, um narrador, não mais camponês sedentário, nem marinheiro mercante, anunciou que, desde tempos nômades, verifica-se, na literatura, uma supervalorização da cidade, em detrimento do homem que a habita. Questões como: Que cidade é esta? De onde vem esse rumor? E essa multidão? Qual é a umidade hoje? Que relação há entre a cidade e as pessoas? são indagações que, reiteradamente, vêm sendo repetidas dentro da ficção e visam, muitas vezes, a escamotear o silêncio de um texto e cegar para a leitura de “pontos mais importantes”:

Mas numa coisa complexa como a cidade em que nos encontramos, sempre gostaríamos de saber exatamente que cidade é. Isso nos distrai de pontos mais importantes. Portanto, não dê valor maior ao nome da cidade. Como todas as cidades grandes, era feita de irregularidade, mudança, avanço, passo desigual, choque de coisas e acontecimentos e, no meio disso tudo, pontos de silêncio, sem fundo; era feita de caminhos e descaminhos, de um grande pulsar rítmico e do eterno desencontro e dissonância de todos os ritmos, como uma bolha fervente pousada num recipiente feita da substância duradoura das casas, leis, ordens e tradições históricas.¹

A cidade descrita nesse excerto, de *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, é Viena, a capital do Império Austro-Húngaro, uma bolha fervente pousada em um recipiente que está prestes a ruir. O mundo dissonante dessa sociedade envelhecida, à beira de um colapso, é percebido através dos passos dos moradores, já que as cidades, como diz o narrador, se reconhecem pelo andar, como as pessoas. É assim que temos, em menos de uma dezena de parágrafos, a imagem de uma cidade e o aviso sobre a impossibilidade de uma

legibilidade direta acerca dos seus signos – e uma cena do cotidiano composta por dois descendentes afortunados que andam calmamente até se depararem com o corpo de um homem atropelado por um caminhão. Como em uma colméia ao redor desse corpo estendido no chão, enxameia uma multidão. O título do capítulo: “Do qual singularmente nada se depreende”.

Poderíamos, assim, nos perguntar quais seriam os pontos de silêncio que provocam a inapreensão da leitura da cidade, como também de certas singularidades que a habitam. Segundo Michel Serres, a cidade encenada nesse romance, além de ser “uma potência, uma máquina de fogo pronta para produzir, uma mistura de ordem e desordem, um eterno desequilíbrio de ritmos, uma cidade-líquida em ebulição”,² é, também, o momento inaugural de uma reflexão teórica realizada por alguém que não fala sobre a cidade nem tenta lê-la, pois quem narra se encontra dentro de um caldeirão cheio de água. Tal dado acarretaria, em um primeiro momento, a perda do ponto de vista de quem está falando e, em um segundo, e mais importante, a desestabilização de leituras que se apóiam, para descrever o homem e a cidade, no objeto clássico da filosofia, o sólido por excelência, o cristal.

Não mais calculada, nem transparente, nem muito menos passível de controle, a cidade encenada em *O Homem sem Qualidades* é aleatória, um turbilhão do acaso, que atesta, segundo Jean Lyotard, o surgimento de um

¹ MUSIL. *O homem sem qualidades*, p. 9.

“apocalipse radioso”. Pertencente à geração de Wittgenstein, Freud e Hoffmannsthal, Musil questiona a lógica metafísica ocidental e o conceito tradicional do eu ao testemunhar a aparição de um determinado personagem que em nada se assemelha aos personagens da aurora da modernidade, aqueles que tinham um estreito laço identificatório com a cidade.

O nascimento desse personagem pode ser localizado na própria caracterização de Ulrich, o protagonista do romance, cujo traço principal é a derrição do singular, da concepção do sujeito como portador físico das propriedades avalizadas pela ontologia substancial. No título do romance já encontramos a ambigüidade e o questionamento da presença e da ausência das qualidades do homem, pois *eigenschaft*,³ termo latino traduzido para a língua alemã pelo místico Eckhart, significa propriedade, atributo, particularidade. A falta de propriedades, de atributos essenciais e permanentes, de dispositivos psicológicos desse homem seria responsável pelo decesso do sujeito, agora não mais portador de qualidades interiores.

Segundo Walter, amigo do protagonista, Ulrich é um homem sem qualidades porque possui uma gama de propriedades, cuja aplicação, entretanto, desconhece, ou seja, as propriedades já não pertencem

² SERRES. *Hermes V: la passage du nord-ouest*, p.54.

³ WAHRIG. *Deutsches Wörterbuch*. München: Mosaik Verlag, 1980.
Observar que *Eigenschaftswort* é um adjetivo cuja raiz *eigen* significa o que é particular a um homem ou a uma coisa, inerente (como particularidade); estranho (*wunderlich*), especial, notável, inerente, particular, singular; meticulosamente exato, especialmente cuidadoso.

internamente a ele, nem muito menos estão no exterior oferecendo-se para serem conquistadas:

(...) não se pode adivinhar nenhuma profissão pela aparência dele, mas por outro lado também não parece um homem sem profissão. Pense um pouco em como ele é: sempre sabe o que deve fazer; sabe olhar nos olhos de uma mulher, sabe refletir bastante sobre qualquer coisa a qualquer momento; sabe lutar boxe. É talentoso, cheio de vontade, despreconceituoso, corajoso, resistente, destemido, prudente. Não quero examinar isso em detalhes, acho que ele tem todas essas qualidades. Mas também não as tem! Elas fizeram dele aquilo que é, e determinaram seu caminho, mas não lhe pertencem. Quando fica zangado, alguma coisa nele ri. Quando está triste, ruma alguma coisa. Quando algo o comove, ele o rejeita. Qualquer má ação lhe parecerá boa em algum aspecto. É um possível contexto que vai determinar o que ele pensa de um assunto. Para ele, nada é sólido. Tudo é mutável, parte de um todo, de incontáveis todos, que provavelmente fazem parte de um supertodo, mas que ele absolutamente não conhece.⁴

Utilizando essa mesma passagem, Maurice Blanchot, ao analisar o título desse romance – *Der Mann ohne Eigenschaften* – propõe traduzi-lo por “O homem sem particularidades” justamente para reafirmar que o homem em questão não tem nem qualidades nem substâncias que lhes sejam próprias. É o homem qualquer que não se deixa cristalizar num caráter ou congelar-se numa personalidade estável, porque é privado de si. Esse ponto de vista é também compartilhado por Michel de Certeau, que demonstra como, nos primórdios da Modernidade, esse homem já existia sob a insígnia do “comum”, “qualquer”, “todo mundo”, “ninguém”. Murmúrio das sociedades, caminhante inumerável, ele vem de longe, mas algumas escritas conseguem capturar, distintamente das ciências racionalizantes, traços desse homem ordinário.

⁴ MUSIL. *O homem sem qualidades*, p.48.

Sociólogos e antropólogos destacam detalhes metonímicos da sua constituição, selecionando-os, aleatoriamente, nas praças, nas ruas, bem como nos movimentos de resistência; até hoje a mídia também o faz, oferecendo o microfone dadivoso para a sua legitimação como se oferecesse um “*locus de enunciação*” não virtual. Mas é possível observar uma modificação na história do homem ordinário, segundo de Certeau, quando:

o trivial não é mais o outro (encarregado de reconhecer a isenção do seu diretor de cena); é a experiência produtora do texto, em outras palavras, muda-se o enfoque da cultura quando o homem ordinário se torna narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e espaço anônimo de seu desenvolvimento.⁵

O homem ordinário, pesadelo ontológico ou sonho filosófico humanista, não se apresenta em escritas que têm como ambição serem fiéis representações do mundo e da cultura. Muda-se o enfoque, assinala Certeau, quando o homem ordinário vira narrador ou demarca o seu lugar em um determinado discurso. Nesse sentido, poderíamos refletir sobre a razão por que a cidade virou, em muitas narrativas que apresentam o ordinário, maquinaria e herói ao mesmo tempo, mas também – no caso específico dos escritores que analisamos, Borges e Pessoa – um *topos* que visa não ao resgate da memória, das inscrições, dos desenhos humanos, ou da identificação entre o homem e a cidade, mas à criação de uma subjetividade localizada embaixo, onde cessa a vertigem da potência humana da conquista do espaço, e inicia a horizontalidade cega das coisas reles do chão.

⁵ CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p.60.

Talvez pudéssemos demonstrar, tanto no *Livro do desassossego*, de Bernardo Soares, como também em alguns contos de Borges, principalmente em *A história universal da infâmia*, como o laço desse homem ordinário com a cidade oscila entre a presença de traços locais e as marcas de qualquer metrópole, de qualquer lugar, a cidade feita o *habitat* das existências comuns, do anonimato, da mediocridade. Há, reiteradamente, tanto em Borges quanto em Pessoa, a experiência de criação de personagens que carecem de virtudes, são infames ou demasiadamente medíocres, não possuindo, assim, qualquer característica que lhes seja singular, particular. Entretanto andam; trafegam entre “todo mundo” e “ninguém”. Ao mesmo tempo em que esses autores parecem dar prosseguimento a uma linhagem modernista – que é a de tomarem a cidade como um objeto privilegiado de observação e de composição ficcional e testemunharem, por meio da angústia, do sofrimento e da abulia, a solidão imposta pela vivência citadina –, também se distanciam dessa matriz inspiradora ao imprimirem no texto um olhar já demasiadamente derrotado, crepuscular e monótono, olhar anônimo do homem ordinário, espécie distinta do homem da multidão de Poe ou do *flâneur* baudelariano.

Em *Paris do Segundo Império*,⁶ Walter Benjamin sublinha a necessidade de voltar sempre a Poe para explicar o homem da multidão, e a Baudelaire para explicar o laço entre a literatura e a cidade, e por que esta se tornou o labirinto moderno, a morada do coletivo. Para o filósofo, a alegoria

⁶ BENJAMIN. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*.

ressurge em Baudelaire com propósitos específicos: além de abrir passagens entre o signo e o nome secreto, entre a história e o mito, a alegoria demonstraria a morte de um certo sujeito clássico em decorrência do capitalismo moderno.

Demarca-se, assim, uma diferença radical entre o homem que “assume feições de um lobisomem inquieto a vagar na selva social” (o homem da multidão de Poe) e a figura do poeta errante que vai à feira não mais para olhar, mas para oferecer-se como mercadoria (o melancólico *flâneur* de Baudelaire). Benjamim demonstra que, na Paris do Segundo Império, já não cabe um personagem como Fausto, de Goethe, que, recém-dissociado da fé, celebra entusiasticamente a ruptura com a autoridade da tradição, acreditando que tudo pode saber com a ciência, o conhecimento, os fundamentos. O herói moderno que Benjamin encontra em Baudelaire também não se assemelha aos céticos heróis de Dostoiévski, que, ao aclamarem a morte de Deus, desistem das explicações últimas, já que vêem o saber e a verdade como imposturas a serviço de algum tipo de poder.

O herói baudelairiano, segundo Benjamin, não é movido nem pelas certezas nem pelas memórias do subsolo, mas, afetado pela racionalidade tecnocientífica, encontra na cidade uma espécie de palco trágico marcado pela ruína, pelo vazio, pela caducidade e pela morte, conseqüências da consciência da perda do natural. Entretanto, mesmo surpreso com o fato de o poeta ter virado mercadoria (com a mudança da passagem do valor cultural ao valor de

exposição), Benjamin acredita que o dândi é o último brilho heróico em tempos de decadência.

A relação do homem ordinário com a cidade está presente tanto em Pessoa como em Borges. Porém percebe-se, nesses autores, que os personagens não possuem parentesco nem com o dândi, nem com o herói decadente baudelairiano, nem pode ser descrito em termos parodísticos como os já consagrados anti-heróis, ou heróis sem nenhum caráter. A especificidade dos traços desse homem está no fato de ele não estar inserido nem na massa indistinta da multidão nem, muito menos, nas paragens do extra-ordinário, na figura do herói. Tanto Pessoa quanto Borges, ao elaborarem esse homem comum, afastam-no dos clichês habituais, como podemos verificar, por exemplo, no *criollismo* apresentado por Borges, que não constitui resgate do saber popular ou tentativa de oferecer cor local em seus escritos, mas uma nova estética, a das *orillas*, que desde o início já traz a desconfiança no utopismo rural de alguns escritores argentinos. Ou seja, Martín Fierro era um desertor para Borges, que lhe imprime um deslocamento e uma força de criação diferente do *compadrito*. O homem ordinário borgeano vive é nas margens da cidade, lugar freqüentado pelos *cuchilleros*. E não há escárnio, nem zombaria, nem caricatura no projeto pessoano de escrever o desassossego humano sob o ponto de vista de um miserável ajudante de guarda-livros, do mesmo modo que em Borges, quando coloca peões lendo Guiraldes, ou na vasta galeria de rostos da história anônima, vil e universal da infâmia.

Há uma fratura na crença modernista de que a cidade funciona como um espelhamento do eu ficcional. Tal identificação, assinalada por alguns críticos que vêem em Pessoa a reincarnação do *spleen*,⁷ negligencia o fato de que a fisionomia da cidade faz parte do projeto pessoano de construir um semi-heterônimo (como afirma na célebre carta a Adolfo Casais Monteiro) desprovido de raciocínio e afetividade, cujo objetivo é escrever uma sociologia do desassossego, restos desconexos, fragmentos impuros do ponto de vista de um humilde empregado da cidade de Lisboa. Mas a história universal sobre o ordinário, escrita por Borges, ou o diário íntimo marcado pela falta de acontecimentos escrito por Pessoa não encontram trânsito fácil em meio à crítica filosófica contemporânea. Percebe-se que há uma radical distância entre a teorização desse personagem ordinário e a sua emergência na ficção.

Em Blanchot, por exemplo, em *Le livre a venir*, encontramos a defesa de uma certa singularidade ordinária presente no referido texto de Musil, que representaria, segundo o crítico, toda sociedade moderna cujos fatos particulares estão sempre a perder-se na impessoalidade das grandes massas coletivas. O protagonista é um homem sem particularidades porque vive num mundo de possibilidades, não mais de acontecimentos, onde nada há mais para ser contado. Logo, as peripécias vivenciadas pelo clássico herói são completamente desconstruídas, e nada se pode esperar em termos de ação, movimento e suspense. Para o crítico, esse livro marca o princípio de uma nova moral e o surgimento de um homem novo:

⁷ Cf. LUTAUD, Christian. *Baudelaire, Pessoa: spleen, cité, modernité*, p.19-30.

O homem sem particularidades não é, pois, uma hipótese pouco a pouco encarnada. É antes o contrário: uma presença viva que se torna um pensamento, uma realidade que se torna utopia, um ser particular que descobre progressivamente a sua particularidade, que é carecer de particularidade, e tenta assumir essa ausência, elevando-a a uma busca que o transforma num ser novo, talvez o homem do futuro, o homem teórico, que deixa finalmente de ser para ser automaticamente o que é: um ser possível, mas aberto a todos os possíveis.⁸

O que torna estranho tal afirmação é que, se, anteriormente, Blanchot havia afirmado que *O homem sem particularidades* representa o homem cuja casa de Usher foi demolida – aquela que abrigava as ilusões humanas antes da Guerra –, Ulrich, como representante do homem da primeira metade do século, seria aquele que, necessariamente, tem de viver com os critérios de exatidão e impessoalidade da modernidade, mas que, também, só teria uma existência possível em um tempo por vir. Em outras palavras: esse homem existe, a ficção demonstrou a sua existência, ele é o homem moderno; entretanto é apenas possibilidade, uma ausência, uma espécie de utopia, um pensamento, que, num futuro, pode vir a ser encarnado na figura do “teórico”.

Gilles Deleuze parece compartilhar essa mesma opinião. Analisando *Bartleby*, de Melville, diz:

Todo o século XIX será atravessado por essa busca do homem sem nome, regicida e parricida, Ulisses dos tempos modernos (“sou Ninguém”): o homem esmagado e mecanizado das grandes metrópoles, mas de onde se espera, talvez, que saia o Homem do futuro ou de um mundo novo.⁹

⁸ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 150.

⁹ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 86.

Bartleby, outro homem sem qualidades, seria, segundo Deleuze, um homem sem referências, sem posses, nem propriedades. Liso demais para possuir qualquer caracterização, não teria passado, muito menos futuro. Seria um homem instantâneo. Da sua agramatical frase “I prefer not to” dever-se-ia ler o avesso: “I am not particular”. Assim, Melville, escritor visionário que antecipou Wall Street e criou a impessoalidade ordinária de Bartleby, homem de puro presente, também seria responsável por arremessar a teorização do homem ordinário para o futuro. Este pertenceria, nas palavras do filósofo contemporâneo Giorgio Aganbem, à uma comunidade que vem. Tal agrupamento seria formado pelo ser *qualquer*, matema de uma singularidade pura. Utilizando-se de uma enunciação escolástica – *quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum* –, Aganbem demonstra como o adjetivo *quodlibet* é o termo que condiciona o significado de todos os outros. Entretanto se, na tradução tradicional, este pode ser entendido como “qualquer um, indiferentemente”, o pensador italiano propõe exatamente o contrário ao inverter a frase latina para “o ser que, seja como for, não é indiferente”. Para Aganbem, o ser que vem é o ser qualquer, mas na palavra *quodlibet* encontramos o sufixo *libet*, que significa vontade, desejo, o que demonstra que o ser qual-*quer*, não sendo passivo, nem, muito menos, indiferente.

A comunidade que vem seria constituída por um ser *tal qual é*, diz Agaben, como certos personagens ordinários de Walser, e não uma singularidade na indiferença em relação a uma propriedade comum, já que o inteligível não seria encarado como universal nem como um indivíduo

separado, ou incluído dentro de uma série, e sim “a singularidade enquanto singularidade qualquer”, libertando, desta forma, a escolha entre o indivíduo e o universal. Essa comunidade seria formada de singularidades quaisquer que não estariam presas à identidade individual, mas a uma ética e uma política regidas por homens comuns:

Qualquer é a figura da singularidade pura. A singularidade qualquer não tem identidade, não é determinada relativamente a um conceito, mas tampouco é simplesmente indeterminada; ela é determinada apenas através da sua relação com uma idéia, isto é, com a totalidade das suas possibilidades.¹⁰

Podemos observar que De Certeau, Blanchot, Deleuze e Agaben, ao tratarem do tema, utilizam-se de determinadas ficções para comprovar a existência do homem sem particularidades. Mas os quatro teóricos aprisionaram-no a uma existência futura. Se a massa é da ordem do incapturável, e o ordinário é indizível – segundo Michel de Certeau para quem certas obras de Freud e Michelet foram responsáveis por conjugar o discurso do homem ordinário ao da massa e ao do povo – e se somente na generalização os campos científicos instituídos garantem a legibilidade, talvez pudéssemos afirmar com Wittgenstein (filósofo que mais se debruçou sobre a questão da linguagem ordinária e que tentou tirá-la do uso estritamente filosófico e devolvê-la ao *everyday use*), que a filosofia não pode exprimir tudo. No célebre aforismo que resume o *Tractatus Logico-Philosophicus* – “o que é de todo exprimível é exprimível claramente; e aquilo de que não se pode falar

¹⁰ AGABEN. *A comunidade que vem*, p. 53.

guarda-se em silêncio”¹¹ – é provável que resida uma das possibilidades de leitura sobre a questão, ou seja, nenhum discurso pode sair da realidade da linguagem e colocar-se à distância para observar e dizer, de fora, o seu sentido. Para Wittgenstein, tudo o que extrapola a competência lingüística já estaria no ramo da metafísica ou da ética, só sendo possível dizer o que se pode dizer, razão pela qual o mundo consistiria em fatos que, *stricto sensu*, não podem ser definidos. A esse respeito, Bertrand Russell completa:

O Sr. Wittgenstein argumenta que tudo o que é propriamente filosófico pertence ao que só pode ser mostrado, ao que é comum entre o facto e a sua imagem lógica. Daqui resulta que nada de correcto pode ser dito em Filosofia. Toda a proposição filosófica é falha da Gramática, e o melhor que se pode esperar alcançar com discussões filosóficas, é conduzir as pessoas a ver que a discussão filosófica é um erro. (...) O objecto da Filosofia é a elucidação lógica dos pensamentos. A Filosofia não é uma teoria mas uma atividade.¹²

Wittgenstein promove uma virada na Filosofia ao criar um novo método filosófico acessível à vida ordinária. Os exemplos das suas investigações passam a ser sobre martelos, maçãs, alicates, parafusos e, distintamente de Kant, que, ao investigar as condições *a priori* dos limites do conhecimento humano, chega a um aparato conceitual universal e eterno da mente humana, Wittgenstein traça o limite do sentido pelas regras do emprego da gramática da nossa linguagem ordinária. Ou seja, se, em Kant, a divisão entre o cognoscível e o incognoscível faria uma espécie de barreira que

¹¹ Segundo Wittgenstein, os problemas da Filosofia residem numa compreensão equivocada da lógica da linguagem. No prólogo de *Tractatus*, ele tenta resumir o conteúdo de sua exposição teórica pela frase citada, p. 27.

¹² RUSSELL. Introdução ao *Tractatus*, p. 6.

impediria um “além”, a proposta wittgensteiniana já é a de ignorar a “coisa em si” e não se perguntar sobre ela, que já representaria uma ilusão transcendental. Segundo Werner Spaniol,¹³ não podemos dizer que conhecemos a “coisa em si”, pois tal indagação já seria sem sentido por estar fora dos jogos da linguagem. Toda a linguagem estaria reduzida aos jogos de linguagem, a uma espécie de habilidade que não necessitaria de um sujeito consciente, porque essa atividade estaria ao alcance de todos, principalmente do homem comum. O que é pensável e importante filosoficamente é o que tem sentido, e isso pode ser mostrado pelas regras convencionais da linguagem.

A existência, no presente, desse homem ordinário faria parte, então, do que pode ser mostrado mas não pode ser dito. Para Agaben, Blanchot, De Certeau e Deleuze seria uma questão ética, mas, para Wittgenstein, estaria fora dos jogos da linguagem colocar a existência de tal homem num tempo futuro, pois seria uma ilusão transcendental. Assim, no corpo anônimo atropelado pela máquina, na primeira cena descrita em *O homem sem qualidades* – texto que parece consagrar na ficção a ausência das qualidades e das particularidades desse homem ordinário que tentamos desenhar – encontramos a denúncia de que a literatura, diferentemente do saber científico, não lida com o homem comum como uma figura de um universal abstrato. Em Pessoa e em Borges, encontramos o que muitas vezes escapa da Doxa, pois ambos tentam mostrar, ao buscar o limiar das sintaxes vigentes, como o texto

¹³ SPANIOL. *Filosofia e método no segundo Wittgenstein*.

literário estrutura a experiência do real. Às vezes a literatura chega cedo demais. E tanto que, já no início de *O homem sem qualidades*, encontramos, no chão, um corpo morto, anônimo, uma singularidade que nada pode falar, e tampouco nada pode ser dito sobre ela. A cidade que se embaralhou com o corpo logo voltou a ser um líquido em ebulição. A literatura pode chegar demasiadamente cedo, tão cedo que, no final do texto inacabado de Musil, encontramos a diferença entre os homens e os anjos.

RUAS DO DESASSOSSEGO

Sobre sete colinas, que são outros tantos pontos de observação de onde se podem desfrutar magníficos panoramas, espalha-se a vasta, irregular e multicolorida massa de casas que constitui Lisboa. Para o viajante que chega por mar, Lisboa, vista assim de longe, ergue-se como uma bela visão de sonho, sobressaindo contra o azul vivo do céu, que o sol anima. E as cúpulas, os monumentos, o velho castelo elevam-se acima da massa das casas como arautos distantes deste delicioso lugar, desta abençoada região.¹⁴

O trecho acima abre um guia da cidade de Lisboa, escrito por Pessoa nas primeiras décadas do século, encontrado em 1987, junto a muitos dos seus inéditos. Bilíngüe, com o título em inglês *What the tourist should see*, esse texto foi construído como um convite para o estrangeiro andar pela cidade acompanhado pelo olhar do poeta. Inserido dentro de uma pretensão maior de Pessoa, a de organizar um vasto número de publicações sobre Portugal e a cultura portuguesa, tinha o propósito de lutar contra o que denominou de

¹⁴ PESSOA. *O que o turista deve ver*, p. 33.

“descategorização européia” ou “descategorização civilizacional”.¹⁵ Esse guia faria parte, assim, de um grande conjunto de textos intitulado *All about Portugal*, que também contaria de semanários, resenhas críticas, postais, tudo publicado por uma firma intitulada “Cosmopolis”, cujo propósito era fortalecer as características locais, a língua portuguesa, para constituir, enfim, a “civilização universal moderna”.

A cidade na obra de Pessoa, contudo, poucas vezes assemelha-se a esse espaço magnífico anunciado por esse texto. De maneira multifacetada, Lisboa é, na maioria das vezes, palco sustentador do teatro “drama-em-gente”, espécie de cenário das “ficções de interlúdio”, com diferentes descrições poéticas realizadas por um observador que deseja sentir a cidade de todas as maneiras. É assim que Lisboa serve como projeção visionária e sebastianista do ortônimo, de capital moderna, sensacionista e cosmopolita para Campos; de fuga e de espaço de evasão bucólica para Caeiro; de asilo da loucura de Antônio Mora e, principalmente, de lar, ou melhor, de um lugar onde não se sente¹⁶ para Bernardo Soares. No caso específico de Soares, o deslocamento em direção às ruas da Cidade Baixa visa muito mais à simulação de uma construção ficcional sobre a cidade, do que propriamente a um exercício de leitura. A pretensão desse ajudante de escritório é ambiciosa: ele não pretende assumir o lugar resignado, paciente, coletivo e anônimo de um intérprete de

¹⁵ Conferir prefácio da edição *O que o turista deve ver*, p. 6, como, também, *Pessoa inédito*, da autoria de Teresa Rita Lopes.

¹⁶ PESSOA. *Livro do desassossego*, v. I, p. 69.

símbolos. Almeja é a construção de uma narrativa que, apenas aparentemente, apresenta-se como uma produção diarística movida pelo acaso, realizada por um deambulador miserável que, graças à solidão, tenta, em seus caminhos, buscar material para o seu escritos. Entretanto a cidade configurada no *Livro do desassossego* (até mesmo antes do grito amoroso no fragmento 59 “*Oh, Lisboa, meu lar!*”) vai adquirindo, progressivamente, características de lar à medida que passa a ser, também, terreno do não sensível, ou melhor, artifício, papel branco, material forjado para a inscrição de um projeto maior e mais importante – o desejo do ortônimo de escrever um livro sob o ponto de vista de um homem ordinário.

E é esse desejo que move a geografia fornecida por Soares. Apesar de o *Livro do desassossego* ser utilizado por inúmeros ensaios críticos¹⁷ como exemplar de uma típica experiência moderna, ou seja, a clareza iluminista pombalina e os traçados regulares e amplos das ruas, vistos pelo olhar do andarilho, e o texto como resultado justamente dessa combinação entre letra e imagem, tal relação perde esta dimensão privilegiada ao atentamos para o fato de que o principal objetivo dessa escrita talvez seja a de demonstrar o desassossego subjetivo de um homem. A insônia, a fome, o tédio, a abulia, a melancolia são alguns dos traços mais recorrentes diante da necessidade de matar as coisas, a cidade, o lar, o outro, para advirem as palavras abafadas,

¹⁷ Dentre muitos ensaios, conferir: *Le spleen du poète – autour de Fernando Pessoa.*, principalmente o artigo “Baudelaire, Pessoa: spleen, cité, modernité”.

palavras construídas em torno de um vazio de vida. Como um poema em linha reta, Bernardo Soares caminha:

E, se o escritório 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 alivia a vida sem aliviar de viver, que é tão monótona com 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.¹⁸

Na mesma rua, casa e trabalho, vida e arte, casa e cidade. Rua da Prata, dos Douradores, dos Fanqueiros, do Arsenal, da Alfândega – não são linhas direcionais que apontam para um determinado caminho cartográfico, pois o andar transformou o caminho em escrita: “não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha, ante o que é a essência das cousas”¹⁹. Tudo é lar porque todos os caminhos desembocam no projeto do Livro – tanto em Musil quanto em Pessoa inacabados –, única matéria sensível que não pretende demonstrar como a literatura é representação do mundo e serve para a criação de personagens destituídos de consistência homérica:

A personagem individual e imponente, que os românticos figuravam em si mesmos, varias vezes, em sonho, a tentei viver, e, tantas vezes, quantas a tentei viver, me encontrei a rir alto, da minha idéia de viver-a. O homem fatal, afinal, existe nos sonhos propios de todos os homens vulgares, e o romantismo não é senão o virar do avesso do dominio quotidiano de nós mesmos.²⁰

¹⁸ PESSOA. *Livro do desassossego*, v. I, p. 66.

¹⁹ PESSOA. *Op. Cit.*, p. 70.

²⁰ IDEM, p. 42.

Os fragmentos vão construindo, porém, pacientemente, uma sociologia do ordinário, páginas que vão avançando complexa e tortuosamente, com o objetivo de anunciar a chegada de um sentimento de inquietação diante da impossibilidade de celebração do apogeu civilizatório e da subversão da concisão e da impessoalidade da ciência. Bernardo Soares poderia chamar-se Vicente Guedes, Barão de Teive, ou até mesmo Álvaro de Campos (heterônimo a que mais se assemelha), nomes próprios tornados exageradamente comuns frente à encenação da vida desse homem ordinário. Ao observar outros homens ordinários, agrupamento que se sente inserido, diz: “uma só coisa me maravilha mais do que a estupidez com que a maioria dos homens vive a sua vida: é a inteligência que há nessa estupidez”.²¹ Atentando para a monotonia da estupidez, Bernardo Soares olha em volta e vê, num restaurante barato que frequenta, a figura do cozinheiro. Indaga-se: Que vidas são as destes homens? Há quarenta anos este vive numa cozinha. Dorme poucas horas. Armazena lentamente economias lentas. Nunca foi a um teatro, em nenhum dia foi ao Coliseu: “Casou não sei como nem porquê, tem quatro filhos e uma filha, e o seu sorriso, ao debruçar-se de lá do balcão em direcção a onde eu estou, exprime uma grande, uma solene, uma felicidade contente.”²² Olha então para o garçom. A mesma vida do cozinheiro. A diferença são quatro ou cinco metros que o separam da localização da cozinha. Diz:

Revejo, com um pasmo assustado, o panorama d'estas vidas, e descubro, ao ir ter horror, pena, revolta d'ellas, que quem não tem nem horror,

²¹ PESSOA. *Livro do desassossego*, p.62.

²² IDEM, p.61.

nem pena nem revolta, são os mesmos que vivem estas vidas. É o erro central da imaginação literária: supor que os outros são como nós e que devem sentir como nós./ Mas, felizmente para a humanidade, cada homem é só quem é, sendo dado ao gênio, apenas, o ser mais alguns outros.²³

Os propósitos da apresentação desse homem ordinário, entretanto, não parecem estar ligados ao nada existencialista e nem ao nada beckettiano. Mas seria sustentável uma posição teórica, ao falar de Bernardo Soares, alicerçada em termos de “subtração” e de “escavação” em relação ao autor? Robert Bréchon, por exemplo, afirma:

Bernardo Soares não é um verdadeiro heterônimo. Não é uma personalidade tão diferente de Pessoa, “ele mesmo”, como Caetano de Campos, Reis e Campos. O paradoxo, aliás, reside no facto de este homem cuja pena exala palavras geniais ser um medíocre. É um homem sem qualidades, a quem a vida parece ter limado as asperezas ou apagado os contornos: personagem não apenas sem máscara, mas sem rosto, diferente da personalidade “verdadeira” de Pessoa, não por transposição ou inversão, como Caetano, nem por adição ou multiplicação, como Campos, mas por subtração, escavamento; como se tudo o que há no homem normal de convenção, de ilusão, de amor-próprio, nele tivesse sido retirado pelo ácido da consciência crítica. Soares não é um outro diferente de Pessoa, e também não é Pessoa; ele é o nada que Pessoa descobre em si quando pára de fingir.²⁴

Encontramos nesse excerto, primeiramente, a questão de a produção pessoana, no *Livro do desassossego*, ser ou não ser produto de fingimento: Bernardo Soares é ou não é Pessoa? É heterônimo ou não? Fiel à noção de personalidade, logo, à autoria como exercício de *persona*, o crítico francês alude a uma falta de inventividade desse texto por este se apresentar colado ao que Pessoa seria. Para demonstrar tal fala, cria um modelo autoral

²³ PESSOA. *Livro do desassossego*, p.61.

²⁴ BRÉCHON. *Estranho estrangeiro*, p. 514.

comparativo que tem como critérios diferenciais postulados matemáticos: adição, subtração e multiplicação. Assim, cai em contradição, e o modelo não se sustenta ao afirmar que o medíocre guardador de livros é capaz de ser genial. Em outras palavras: Bernardo Soares é, então, Pessoa, subtraído o fingimento. Subtraindo-se as qualidades do autor, restaria o semi-heterônimo.

Se quisermos abandonar as concepções que se apóiam em critérios desse tipo, teríamos que conceber um Soares tão inapreensível quanto qualquer outra criação pessoana, ou melhor, até mesmo quanto qualquer herói individual. Trata-se de aceitar o fato de que Pessoa ficcionalizou a autoria e, nesse sentido, a sua produção textual teria que ser analisada em conjunto, pois há no *Livro do desassossego* uma essência de oficina em que toda a *coterie* pessoana encontra-se presente. Eis uma das razões por que Pessoa designou tal texto como livro de resto, de rascunho, de intervalo.

Apesar de todas essas considerações, é preciso ressaltar que Pessoa operou – como vimos no capítulo “Da autoria” – um descentramento da questão do sujeito individual para o da subjetividade. Sendo assim, não se justifica analisar Bernardo Soares por meio de medidas numéricas que reafirmam gestos de análise mitificadores aprisionados à noção de autoria como sustentáculo das propriedades inventivas, mas de reivindicar uma leitura que se apóie numa concepção de autoria como uma criação inventiva de identidades, descentralizadas, em uma experimentação múltipla, uma desterritorialização autoral movida pelo desassossego. Pois, para a existência

humana – eis o que Pessoa parece assinalar com a invenção heteronímica –, para dar forma ao desassossego humano, basta qualquer lugar, qualquer rua, qualquer cidade.

BENARES: A IMAGINADA URBE

Borges conseguiu inventar Buenos Aires quando desistiu de cantá-la. Passados alguns anos, quando as ruas deixaram de ser promessas de escrita capazes de proporcionar uma segura filiação a uma tradição literária nacional, quando ele passou a escrever sobre pátios sombrios, a transfigurar a luz da tarde, a alterar nomes de praças, deformando alusões locais e comentários folclóricos, e resolveu contar em prosa, porque agora as montanhas é que convergiam para o moderno Maomé, é que Buenos Aires foi densamente apresentada como um topos capaz de refletir todo o Ocidente e também o pampa, os *criollos* e os europeus, Macedônio e Arlt, o local e o nacional. Somente quando o sonho foi transformado em pesadelo, o mito em ficção, ou melhor, quando a poesia foi vencida pela prosa é que Borges descreveu “o sabor, a essência dos bairros extremos de Buenos Aires”.²⁵

Foi necessária, antes, uma mudança no cerne da sua escrita. Ao chegar à cidade, após sete anos de ausência, ainda desconhecendo que o esquecimento era condição necessária para o seu pensamento, parte em

²⁵ BORGES. *Discussão*, p. 292.

direção a Palermo, à Recoleta, à praça San Martín, e não encontra, aí, os signos do passado. Decide andar, escrever e obedecer ao imperativo modernista e, herança do século XIX, de cantar a cidade. As ruas tinham crescido, o progresso deixava rastros. A urbe havia adquirido uma velocidade que em nada se assemelhava à de seu tempo de partida. Mas ele não se perde e não se deixa à deriva. Em sua mala havia trazido os fundamentos ultraístas, e orienta-se, lucidamente, na geografia da cidade americana. Necessita fazer de Buenos Aires as suas entranhas e o seu enigma. Mas até que ponto o objeto resiste? De quem é, afinal, a identidade que se referencia nos poemas, a do poeta ou a do nacional? Qual o percurso que se desenha entre os primeiros livros, como, por exemplo, *Fervor de Buenos Aires*, *Lua defronte*, *Caderno San Martín*, *Evaristo Carriego*, e os últimos, como *Los Conjurados* e *Elogio de la sombra*? Em que momento Buenos Aires se transforma em uma cidade geométrica?

O fato é que, em seus primeiros versos da década de 20, Buenos Aires é descrita como uma cidade plana e cheia de luz. Em versos alexandrinos, dísticos silogísticos e, em alguns momentos, em salmos contaminados de Whitman, a fisionomia da capital encenada em *Fervor de Buenos Aires*, publicado em 1923, parte de imagens artificiais e coladas à convenção modernista. Artifício, palavra tão cara a Borges, não estava, ainda nesse tempo, associada à condição, por excelência, de se fazer literatura, e sim a uma crença em um projeto literário convencional: o do caminhante solitário que quer descobrir a cidade – logo, metonimicamente, a nação.

Conta-nos Borges, posteriormente, que, um dia, ele e alguns companheiros resolveram criar dois grupos literários antagônicos – Florida e Boedo – nos moldes dos cenáculos literários parisienses, para gerar uma certa publicidade e difundir a literatura argentina da década de 1920. Borges, que já escrevia sobre as entranhas de Buenos Aires, sobre as *orillas*, os *compadritos*, *cuchilleros*, pergunta aos colegas quais eram os significados das palavras “Florida” e “Boedo” e qual diferença havia entre elas. Respondem que Florida, a via central mais importante de Buenos Aires, representava o centro, logo, o que havia de mais novo e moderno; já Boedo era o setor vinculado ao proletariado, aos arredores, e tinha suas preocupações voltadas para os aspectos sociais. Após essa informação, Borges pede para que o coloquem no grupo do Boedo, mais concorde com a sua produção poética daquele momento. Ao saber que seu nome já estava incluído no grupo Florida, Borges assente, sem qualquer oposição, e faz o seguinte comentário: “Bem, afinal, que importância tem a topografia?”.

Esse caso representa, de maneira exemplar, a posição de Borges frente à cidade e, mais ainda, o papel, exercido pela literatura de fundadora de um discurso representativo da nacionalidade. Dentro do Borges da primeira fase, habitualmente rotulado de nacionalista por ter investigado certas tradições *criollas* e tentado confeccionar uma ideologia *gauchesca*, já estava o Borges do atlas, do universo e da geografia imaginária. Centro ou periferia, Boedo ou Florida, não importava, já que a cidade escrita por ele já se delineava, desde a década de 20, como um *topos* que abrigaria as montanhas do mundo.

É assim que podemos dividir *Fervor de Buenos Aires* em, basicamente, cinco temáticas: a cidade e aspectos nacionais, o tempo, a morte, a literatura e o amor. Tal divisão é importante para atentarmos no fato de que, desde essa publicação, já existe o universal atrelado ao local. As referências explícitas à cidade, ao seu nome, ou a algum local público estão em “As ruas”, “La Recoleta”, “A praça San Martín”, “O truco”, “Arrabalde”, “Amanhecer” e “Benares”. Já alusões a aspectos nacionais, datas, hábitos e costumes encontram-se em “O Sul”, “Um pátio”, “Inscrição sepulcral”, “Rosas”, “Açougue”, “Jardim”, “A noite de São João”. Nesses poemas, a saída metalingüística é bastante utilizada. Já no primeiro, “As ruas”, os dois versos finais clamam: “Oxalá nos versos que traço / estejam essas bandeiras”. Ou seja, as bandeiras representam as ruas portenhas, que, por sua vez, seriam representativas da pátria e constituídas de almas singulares. Nos outros poemas, a recorrência de temas metafísicos.

Na célebre aula “O escritor argentino e a tradição”, proferida no Colegio Libre de Estudios Superiores, em 1953, Borges salienta alguns pontos que considera imprescindíveis para a análise da ligação do escritor com a nação. Inicia dizendo-se cético em relação ao problema da tradição, que, acredita, é um pseudoproblema, uma aparência, um simulacro. Tenta, assim, fornecer uma solução “quase instintiva” para a questão, pois considera que a tradição argentina já existe na poesia gauchesca. Essa proposta de Lugones viria afirmar que *Martín Fierro* seria a origem, o livro clássico, localizado no topo do cânone argentino. Borges ressalta, nesse ponto, que há um erro grave

em acreditar que a poesia gauchesca e a poesia dos gaúchos são a mesma coisa. Analisando o trabalho crítico de Ricardo Rojas em *Historia de la Literatura Argentina*, Borges observa que ele defende a existência de um elo associativo entre a espontânea e popular poesia dos gaúchos e a poesia de Hidalgo, Ascabusi, Estanislao del Campo e José Hernández, o que faz com todos estejam filiados a uma mesma corrente crítica. Ora, para Borges, há diferença tanto no léxico quanto nos propósitos dos poetas. Os do campo fazem versos com temas gerais como “*os sofrimentos do amor e da ausência, a dor do amor*”, enquanto, os poetas gauchescos cultivam uma linguagem deliberadamente popular, nem um pouco autêntica, traço não reconhecível nos poetas populares.

O grande equívoco ressaltado por Borges, contudo, é o da preocupação dessa literatura em registrar os traços diferenciais argentinos, a cor local, para diferenciá-la das outras literaturas – o que acaba reforçando o caráter artificial do gênero. Borges faz uma referência a um texto de Gibbon, segundo qual a inexistência de camelos no Alcorão não faz dele um exemplar menos nativo. Assim, não seria a presença de terraços, nem de pudores e reticências que faria a poesia mais gauchesca, mais argentina.

A segunda contradição apontada por Borges refere-se à limitação do exercício poético a temas locais e à impossibilidade conseqüente de se falar do universal. Segundo o autor, há, também, os que defendem uma ligação argentina com a tradição espanhola. Como uma sucessiva luta de

desmembramento, de desligamento e refúgio dessa influência. Ora, Borges mostra que esse é um problema de recepção, pois é possível apreciar uma obra escrita em espanhol sem se remeter, necessariamente, à história colonial.

A terceira opinião, que talvez seja a mais surpreendente de todas, diz que houve uma solução de continuidade entre a Europa e os argentinos, que estariam como nos primeiros dias de criação, desamparados e órfãos, e que buscar temas europeus seria um erro, uma ilusão. Era preciso, portanto, conscientizar-se da solidão e da singularidade de ser argentino. Finaliza o seu raciocínio afirmando: “Creio que a nossa tradição é toda a cultura ocidental, e creio que temos direito a essa tradição, maior que o que podem ter habitantes de qualquer outra nação ocidental”.²⁶

É em 1935, porém, antes de ter chegado à teorização exposta na referida aula, que Borges criou o que chamou de “exercícios de prosa narrativa”, um cruzamento entre o popular e o erudito, o nacional e o global, em um livro que, provavelmente, é o projeto mais vanguardista de toda a sua obra.

Segundo Beatriz Sarlo:

Trabalhando com materiais de segunda mão, traduções européias de relatos orientais, falsificações, artigos de enciclopédia, vidas de bandidos, episódios insignificantes de histórias maiores, Borges vai marcando a propriedade desses territórios marginais nas grandes tradições.²⁷

²⁶ BORGES. *Discussão*, p. 294.

²⁷ SARLO. *Borges, un escritor en las orillas*, p.115.

Borges recompilou artigos que havia publicado no jornal *Crítica*, entre 1933 e 1934, em um popular jornal de Buenos Aires onde havia trabalhado, e havia escrito narrativas policiais e de aventuras, sustentadas por um tênue fio entre o ordinário e o extra-ordinário. Não mais leitor dos signos da cidade, e sim leitor de textos escritos por outros, Borges inventa uma estética original que, a partir de então, será marca do seu estilo pessoal. Em *História Universal da Infâmia*, Borges transforma o fôlego heróico em tirania, em traição, em farsa. Brincando com a excepcionalização do banal, do menor, esse texto assinala o seu primeiro conto sobre os *cuchilleros*. Mas, como salienta Emir Monegal, até a espada, símbolo tradicional dos heróis da luta da independência e das guerras civis, reaparece no “Homem da esquina rosada” transformada em faca, em punhal, representando aspectos “menos nobres da coragem: a bravura assassina do *compadrito*, do trapaceiro, do valentão”.²⁸

Qual cisne tenebroso e singular, Borges efetua, nesses textos, o que virá constituir a sua estética: a literatura como produto de uma escritura de leitura, e não de invenção. Nessas narrativas publicadas no jornal, acompanhadas de coloridos desenhos sangrentos, Borges descortina, para além de Boedo e Florida, para além da idéia nacionalista dos *criollos* e dos *gauchos*, uma comunidade ordinária, menor e marginal, e universal:

²⁸ RODRÍGUEZ-MONEGAL. *Borges por Borges*, p. 87.

Mais acima, na altura do Arkansas e do Ohio, também se alongam as terras baixas. Habita-as uma estirpe amarelenta de homens esqueléticos, propensos à febre, que olham com avidez as pedras e o ferro, porque entre eles não há outra coisa senão madeira e água turva.²⁹

Esses homens esqueléticos, dos quais muitos tinham nome “mas podiam prescindir dos sobrenomes” são, na grande maioria, cópias, colações de leituras de Stevenson, Chesterton, como também da biografia de Carriego e de alguns filmes de Von Sternberg. Além de ter se desprendido da questão de ser ou não nacionalista, pois colocou a tradição argentina colada a toda a tradição ocidental, Borges revela, nessa obra, a crença de que é possível fazer literatura por meio de um imbricado jogo intertextual. Além de demonstrar que bastam duas ou três linhas para compor a vida inteira de um homem:

Uns cem heróis vagamente diferentes das fotografias que estarão desbotando nos prontuários, uns cem heróis saturados de fumaça de tabaco e de álcool, uns cem heróis de palheta com faixa colorida, uns cem heróis afetados, este mais do que aquele, por doenças vergonhosas, cáries, males das vias respiratórias ou dos rins, uns cem heróis tão insignificantes ou esplêndidos quanto os de Tróia ou de Junín deram-se a esse denegrido feito de armas, à sombra dos arcos do *Elevated*.³⁰

A tarefa de Borges é reverter Billy the Kid, o herói, no furtivo homem comum, Bill Harrigan. Transformar a soberba, a valentia dos homens, em corpos mortos cercados de moscas ou acompanhados pela figura solitária de um gato. A origem do corajoso Billy é rasurada e recebe a larvar caracterização: “pariu um fatigado ventre irlandês, mas que se criou entre negros. Nesse caos de catinga e carapinhas, gozou do primado que concedem

²⁹ BORGES. *História universal da infâmia*, p.320.

³⁰ BORGES, Op. Cit, p. 341.

as sardas e uma melena vermelha”³¹ Ao colocar, lado a lado, homens atrozes, impostores, piratas, assassinos, incivis, e traços essencialmente nacionais como a *milonga*, o *tango*, o duelo de *compadritos*, Borges rompe com a fronteira, com a celebração da topografia, e faz do patrimônio argentino o universo, ou, da fama, pura infâmia, como diz Davi Arrigucci:

Assim, Borges estava lendo as propostas do meio literário argentino num sentido diverso, inesperado ali. Ao reivindicar, ironicamente, o universo contra a afirmação nacionalista do traço diferencial, reordenava a direção para o entendimento do problema, como se estivesse reagrupando dados singulares e fragmentários do contexto em constelações novas de sentido. Ele praticava, deste modo, uma leitura inventiva da questão. E é nesse sentido que ele lê, efetivamente, a tradição local, renovando-a e superando-a.³²

Fundem-se, assim, em *História Universal da Infâmia*, personagens anônimos movidos por um heróico sentimento, e personagens heróicos movidos por sentimentos pouco humanos. Porém o que mais se destaca é o projeto estético de colocar em primeiro plano homens de diferentes épocas, de diferentes sítios, que, carentes de virtudes, agrupam-se em uma comunidade de homens sem qualidade, integrada por Bartleby, Ulrich, Bernardo Soares, e tantas centenas:

Este é o final da história dos quarenta e sete homens leais – salvo que não tem fim, porque os outros homens que não somos leais talvez, mas nunca perderemos de toda a esperança de sê-lo, continuaremos a honrá-lo com palavras.³³

³¹ BORGES. *História universal da infâmia*, p. 344.

³² ARRIGUCCI. *Enigma e comentário*, p. 203.

³³ BORGES. *História universal da infâmia*, p. 353.

Borges honra os ordinários pelas palavras. Narra a cidade quando, em prosa, consegue mascarar-la, transformando, assim, Paseo Colón em Rue de Toulon, Chácaras de Adrogué em Triste-le-Roy. Não concede descendentes a Martín Fierro que, aliás, foi ainda desfavorecido em nome de anônimos bandidos, amorais e infiéis. Torna-se, desta forma, extremamente estéril a designação de fases entre um primeiro Borges, crédulo cantor bonarense, um segundo Borges, aquele que lê suas próprias obras e denuncia as máscaras das construções vanguardistas que trataram do nacional, e um terceiro Borges, o ensaísta cosmopolita que atingiu a maturidade formal com a criação de um estilo absolutamente singular. Buenos Aires – Benares – continua sendo a imaginada urbe em toda a sua ficção, mas Borges, a certa altura, resolveu atentar para “pontos mais importantes”, como diz Musil: esqueceu a cidade, fez dela um lugar qualquer, inclusive um topos que poderia ser – dependendo da leitura – um *aleph*, um labirinto, um espelho.

O EU NÃO PODE SER O MIM

A subjetividade: único conceito capaz de salvar parte de nossa espiritualidade, diz Blanchot, em *A escritura do desastre*. Com a condição desta, não ser subjetiva nem objetiva, de o anônimo ser o seu nome, o exterior o seu pensamento. A subjetividade deve ser uma outridade no lugar do mesmo. Apartada dos critérios ligados à individualidade – como os de liberdade e de autonomia – e também da pretensa soberania do sujeito – penso, logo existo –, tal palavra seria capaz de ir além da presença de si, do nome próprio, da idéia de unidade:

Por que subjetividade, se não para descer até o fundo do sujeito, sem perder o privilégio que este encarna, aquela presença privada que vive como minha pelo meu corpo, meu corpo sensível?¹

A literatura, na visão desse crítico, oferecer-nos-ia enigmas mas, felizmente, nenhum herói. Pessoa e Borges não poderiam ser lidos, assim, como antenas da raça, capazes de localizar a crise e os sintomas do homem moderno e daquele que estava por vir. Em nosso percurso localizamos o esforço, de ambos escritores, para que a arte não fosse reduzida ao gênio, e como, paralelamente a esse gesto, eles trabalharam um informulado espaço interior, como se a exigência da obra fosse a de exprimir uma intimidade aberta para forças desvinculadas do sentimento de propriedade, passíveis de provocar outridades, linhas de fuga dentro da tradição do *Cogito*. O não esgotamento do tema da subjetividade é comprovado, assim, pelas diversas formas heterogêneas de subjetivação que experimentaram. Nietzsche, no

¹ BLANCHOT. *La escritura del desastre*, p. 32.

século XIX, já havia salientado como o homem muda com o tempo. Afirma que gestos severos e cruéis foram necessários para que o homem fosse moldado até possuir memória, amor, moral, medo e culpa, ou qualquer outro sentimento que dissesse respeito à sua espécie; e, no entanto, este já se encontrava cansado de ser homem.

A morte ou a vida do homem ou do sujeito, foi ressaltada por Jameson em um balanço efetuado na década de 80. O crítico americano visualiza duas perspectivas diferentes que trabalham com essa problemática: a primeira, a que aponta o início do capitalismo e a sedimentação da burguesia hegemônica como responsáveis pela formação do individualismo, do sujeito individual, sendo que as mudanças gradativas de ordem econômica (capitalismo empresarial) e social (explosão demográfica) seriam as forças que determinariam a extinção do antigo burguês individual; já a segunda corrente seria a que proclama que o sujeito individual é mito, nunca existiu, e que tudo não passou de uma mistificação filosófica e cultural.

Vimos, no capítulo intitulado “Da autoria”, como a morte do autor estava completamente associada à vontade de eliminar o sujeito e como, malgrado os esforços, este continua vivo. No capítulo 2, alertamos como uma egologia frágil pode funcionar como uma forte ontologia. Ao rejeitar as pretensões do *Cogito*, o estruturalismo confundiu a desintegração de certas mitologias sobre o sujeito e o desaparecimento total deste. Assim, não basta criticar o conceito, e ir contra “a mônada, ego ou indivíduo”. Descentrar não é

negar. Ao condenar as narrativas mestras, é necessário contextualizar a discussão e atentar para os alicerces que sustentaram o conceito de sujeito na modernidade.

No decorrer dessa tese, Foucault, Barthes, Lacan, Deleuze, Bakhtin, entre outros pensadores, apoiados em pressupostos históricos, psicanalíticos, lingüísticos e filosóficos, foram tocados por esse tema e tentaram, com metodologias diferenciadas, negar, descentralizar, abrir ou até mesmo multiplicar a noção do sujeito. Dessa forma, acoplando-o, indistintamente, à figura do narrador ou mesmo do autor, foram contra toda uma tradição literária que defende o sujeito como algo dado, como um eu que escolhe livremente, é sede de todo o pensamento, dono de uma única voz, fonte e origem; “um âmago que é expresso por palavras e atos e que, pode, portanto, ser capaz de explicar a ação”.²

Se há muito a literatura perdeu o pendor representativo, a auto-reflexividade contida nas obras pessoanas e borgeanas é capaz de selecionar e combinar elementos que possibilitam o processo identificatório por parte do leitor. Nesse sentido, constitui alteridades, fornece modelos de retratos subjetivos, questiona os vigentes e experimenta novas formas de subjetivação. Não acreditamos, assim, que toda a problemática do sujeito possa ser vista como nascimento e morte, ou pura ilusão ideológica.

² CULLER. *Teoria literária*, p. 107.

A idéia de subjetividade, além de ter um vínculo literário mais acentuado, consegue desvencilhar-se do passado cartesiano e oferecer uma dimensão de exterioridade, de pluralidade, diferentemente da idéia de um sujeito que desenvolve um trajeto de individuação e, reflexivamente, agencia modificações no retrato subjetivo do homem em um determinado tempo.

Sabemos que a dor expressa por Pessoa diante da fragmentação identitária é diferente da de Borges, que viveu o capitalismo tardio. O escritor argentino comprovou a função da mídia, o furor do consumo e a transformação da realidade em imagem. Mas, como Pessoa, associou a subjetividade ao exercício da palavra, ou conforme diz Benveniste, à construção da subjetividade na linguagem. Perturbaram e dispersaram a capacidade de o leitor se colocar como sujeito. E, nesse ponto, contribuíram intensamente para desintegrar ideologias que atrelavam o individualismo à noção de subjetividade. O pastiche, o plágio, a heteronímia são máscaras estilísticas que demonstram isso.

E no largo espaço entre o eu e o mim, mostraram que a subjetividade não é um conceito totalizante. É aberta e disforme, como o fenômeno ótico intitulado difração, evocado por Barthes, ao explicar a divisão do sujeito. Do latim, *fractione*, significa o ato de quebrar, fenômeno que ocorre quando uma onda caminhante é limitada, derivando propagações outras que se lançam para regiões além do objeto.

“Quanto a mim, eu” é uma aposta nessa fragmentação sem núcleo, efetuada por Pessoa, por Borges, de que o eu não pode ser o mim. E, entre essas duas instâncias, não há só contradições, pois o mim é substituído, muitas vezes, pelo ele, o que, certamente, salva parte da nossa espiritualidade.

RÉSUMÉ

La possibilité de la mise en scène d'une subjectivité capable d'élargir le concept traditionnel de sujet est ici vérifiée dans les oeuvres de Fernando Pessoa et de Jorge Luis Borges. Le mot subjectivité littéraire est, en général, utilisé pour la désignation de ce qu'on nomme "présence" ou "phénomène" de formes différenciées de la présentation du *moi* dans le texte littéraire. De cette façon, les concepts d'auteur et de lecteur sont étudiés, puisqu'on observe le combat, entrepris par Pessoa et par Borges, contre les principes unificateurs de la production et la réception. Dans l'argumentation, des notions de double, d'hétéronymie et de plagiat sont développées. On finit par conclure, tout en considérant les théories développées, par Bakhtine, Deleuze, Foucault et Blanchot, parmi d'autres, que la notion de sujet est mise en question par Borges et par Pessoa, dont les oeuvres proposent le déplacement progressif, à travers l'altérité, pour le concept de subjectivité littéraire.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Maria Fernanda de. Elementos para o estudo da recepção de Fernando Pessoa nos países americanos de língua castelhana: Argentina e México. In: *Actas – IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. v.2. Lisboa: Maia, [s.d.].
- AGABEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- ANDERSON, Perry. *A crise da crise do Marxismo – introdução a um debate contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ANTROPOS: Revista de documentación científica de la cultura. n. 142/143. Barcelona: mar./abr., 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Enigma e comentário; ensaios sobre a literatura e a experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BABO, Maria Augusta. *A escrita do livro*. Lisboa: Vega, 1993.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova filosofia do sujeito: conferências brasileiras*. Trad. Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BALDERSTON, Daniel, GALLO, G ston, HELFT, Nic las. *Borges, una enciclopedia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1999.
- BARNATAN, Marcos-Ricardo. *Borges, biografia total*. Madrid: Temas de Hoy, 1995.

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de, FIORIN, José Luis. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: em torno de Bakhtin. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1999.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70. [s.d.].
- BECCO, Horácio Jorge. *Jorge Luis Borges: bibliografia total*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, v.3. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Illuminuras, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Sherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *Foucault como o imagino*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio D'água, [s.d.].
- BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

BLANCO, José. *Fernando Pessoa: esboço de uma bibliografia*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda/Centro de Estudos Pessoaanos, 1983.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental, os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BORGES, Jorge Luis, THOMAS DI GIOVANNI, Norman. *Autobiografia*. Trad. Márcia Souto e Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. Colaboración de María Kodama. Buenos Aires: Editorial Lumen, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Borges oral*. Buenos Aires: María Kodama y Emcé Editores, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciónário* – uma antologia de sus textos. (Edición, Introducción y Prólogos y Notas por Emir Rodríguez Monegal). México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. v.1. São Paulo: Globo, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. v.2. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

BOSI, Alfredo. A parábola das Vanguardas Latino-Americanas. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Vanguardas Latino-Americanas; polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Iluminuras/FAPESP, 1995.

BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro – uma biografia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Livros Quetzal, 1996.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Em busca do autor perdido: histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

CANTO, Estela. *Borges à contraluz*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Paes Barreto Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

COSTA, Jurandir Freire. Playdoier pelos irmãos. In: KEHL, Maria Rita (Org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 7-30.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DELEUZE, Gilles. *Le plis – Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques. *Políticas de la amistad*. Madrid: Editorial Trotta, 1998.

DOMINGUES, Ivan. *O grau zero do conhecimento – o problema da fundamentação das ciências humanas*. São Paulo: Ed Loyola, 1991.

DOR, Joel. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Trad. Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

DUBATTI, Jorge (Org.). *Acerca de Borges: ensayos de Poética, Política y Literatura Comparada*. Buenos Aires, 1999.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

ELIOT, T. S. *Selected essays*. 14.ed. Nova York: Harcourt, Brace & World Inc., [s.d.]

FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas; uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul, DREYFUSS, Hubert L. P. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica, para além do Estruturalismo e da Hermenêutica*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p.231–249.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer: psicologia de grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição standard das obras completas de Sigmund Freud, XVIII).

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'água, 1988.

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

GOÉMÉ, Christine (Org.). *Jean Duns-Scot ou la révolution subtile*. Paris: Fac Éditions, 1982.

GUATARRI, Félix. *Caosmose*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUIMARÃES, César Geraldo. O rosto do Outro. In: *Catálogo do IV Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal e FAFICH/UFMG, 2000.

HABERMAS, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Ana Maria Bernado et al. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

HELFT, Nicolas. *Jorge Luis Borges, bibliografia completa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997.

HOGGART, Richard. *La culture du pauvre*. Paris: Éditions de Minuit, 1970.

JACQUES, F. *Différence et subjectivité*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.

JACQUES, F. *Archivo di filosofia*. Paris: PUF, 1986.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, estudos culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e trad.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

KHÁYYÁM, Omar. *Rubáiyát*. Trad. Octávio Tarquínio de Souza. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

KOVADLOFF, Santiago. Borges et Pessoa: les intimes coïncidences. In: KOVADLOFF, Santiago (Org.). *Le spleen du poète; autour de Fernando Pessoa*. Paris: Ellipses, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Bakhtin*. Paris: Seuil, 1970.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Deprê. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *O seminário- Livro XI- os quatro conceitos fundamentais em Psicanálise*. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa, uma fotobiografia*. Lisboa: Livros Quetzal, 1996.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Les structures de la paranté*. Paris: Mouton & Co, La Hayne, 1973.

LIMA, Luis Costa. *Mímesis e modernidade; formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1980.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa inédito*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer – roteiro para uma expedição*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

LUTAUD, Christian. Baudelaire, Pessoa: spleen, cité, modernité. In: KOVADLOFF, Santiago (Org.). *Le spleen du poète; autour de Fernando Pessoa*. Paris: Ellipses, 1997.

LYOTARD, Jean François. *O inumano; considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1986.

LYOTARD, Jean François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MACIEL, Maria Esther, MARQUES, Reinaldo (Org.). *Borges em dez textos*. Belo Horizonte: Sette Letras/Poslit. Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1997.

MACIEL, Maria Esther. *As vertigens da lucidez; poesia crítica em Octavio Paz*. São Paulo: Experimento, 1995.

MACIEL, Maria Esther. *Vôo transversal; poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MAGAZINE LITTÉRAIRE. Jorge Luis Borges. Paris: n.69, nov. 1988.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta Bastos de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Oeuvres complètes*. Paris: Editions Gallimard, 1962.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*. BLANCO, José (Org.). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, [s.d.].

MOURÃO, José Augusto. *Sujeito, paixão e discurso – trabalhos de Jesus*. Lisboa: Veja, 1996.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NESTROVSKI, Arthur. Influência. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da Modernidade; ensaios sobre literatura e música*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1996.

ORDOÑEZ, Andrés. *Fernando Pessoa; um místico sem fé – uma aproximação ao pensamento heteronímico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

PAZ, Octavio. *Estrella de três puntas – André Breton y el Surrealismo*. México: Editorial Vuelta, S.A., 1996.

PAZ, Octavio. *Fernando Pessoa; o desconhecido de si mesmo*. Lisboa: Veja, 1983.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa – aquém do Eu além do Outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

- PESSOA, Fernando. *A hora do diabo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- PESSOA, Fernando. *A língua portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Correspondência inédita*. SILVA, Manuela Parreira da Silva (Org.). Lisboa: Livros Horizonte, 1996.
- PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio: 1914-1935 – Fernando Pessoa*. MARTINS, Fernando Cabral (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PESSOA, Fernando. *Lisboa: o que o turista deve ver*. Lisboa: Livros Horizontes, 1992.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. 2.ed. v.1 e 2. Lisboa: Edições Ática, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1976.
- PESSOA, Fernando. *Poesia inglesa*. FREIRE, Luísa Freire (Org. e trad.). Lisboa: Livros Horizonte, 1995.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998.
- PORTUGAL FUTURISTA. Lisboa: Contexto, 1990. (Edição fac-similada).
- RABINOW, Paul, DREYFUSS, Hubert L. P. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica, para além do Estruturalismo e da Hermenêutica*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Editora Brasílica, 1939.

RENAULT, Alain. *L'ère de l'individu*; contribution à une histoire de la subjectivité. Paris: Gallimard, 1989.

RODRÍGUEZ-MONEGAL, Emir. *Borges por Borges*. Trad. Ernani Só. Porto Alegre: L&PM, 1987.

RODRÍGUEZ-MONEGAL, Emir. *Borges, uma biografia literária*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

RODRÍGUEZ-MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

RUSSELL, Bertrand. Introdução. In: WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado lógico-filosófico e investigações filosóficas*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

SARAIVA, Arnaldo. *Fernando Pessoa: poeta, tradutor de poetas*. Porto: Lello, 1996.

SARLO, Beatriz. *Borges, um escritor en las orillas*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1993.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a Psicanálise e o pensamento*. Trad. Luis Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990.

- SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Vanguardas Latino-Americanas*; polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Iluminuras/FAPESP, 1995. (Textos diversos de Jorge Luis Borges).
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- SEABRA, José Augusto. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SEGOLIN, Fernando. *Fernando Pessoa: poesia, transgressão, utopia*. São Paulo: EDUC, 1992.
- SERRES, Michel. *Hermes V – le passage du nord-ouest*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.
- SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.
- SPANIOL, Werner. *Filosofia e método no segundo Wittenstein; uma luta contra o enfeitiçamento do nosso entendimento*. São Paulo: Loyola, 1989.
- STORTINI, Carlos R. *O dicionário de Borges*. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- TABUCCHI, Antônio. *Pessoana mínima; escritos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.
- VARIACIONES BORGES. Revista del Centro de Estudios y Documentación J. L. Borges. Copenhagen: Borges Center, n.7, 1999. Número especial del Centenario. 1899-1999.

VÁSQUEZ, Maria Esther. *Borges: esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets Editora, 1996.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

VIEIRA, Yara Frateschi. *Sob o ramo da bétula: Fernando Pessoa e o erotismo vitoriano*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1989.

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária: Crítica Genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado lógico-filosófico e investigações filosóficas*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

ZITO, Carlos Alberto. *El Buenos Aires de Borges*. Buenos Aires: Aguilar, 1999.

ZOURABICHIVILI, François. *Deleuze – une philosophie de l'événement*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.