

A DISSIMULAÇÃO DA DISSIMULAÇÃO DO LIVRO DO DESSASSOSSEGO, DE FERNANDO PESSOA

Maria Aparecida Rodrigues¹

RESUMO: O propósito deste texto é mostrar o modo como Fernando Pessoa, no Livro do desassossego, cria uma prosa poética que transcende os limites da obra de arte como mimesis e atinge a plenitude do fingir o fingimento: a metáfora da metáfora.

PALAVRAS-CHAVES: Mimesis. Fingimento. Belo Artístico. Absurdo. Verossimilhança. Prosa Poética.

ABSTRACT: This article proposes to show how Fernando Pessoa, in *The Book of Disquiet* (*Livro do Desassossego*) creates a poetic prose which transcends the limits of a work of art as mimesis and reaches the fullness of pretending the pretence: a metaphor of the metaphor.

KEYWORDS: Fernando Pessoa; Mimesis; poetic prose

INTRODUÇÃO: Arte como Mimesis

A concepção da arte como *mimese* pode ser considerada como uma das mais antigas de toda a história da estética, como também a que sofreu maior variação de sentido e de interpretação. Foi considerada, nos períodos da existência pública e no início da existência privada, como um modo de representação do real, imitação da imagem de uma divindade ou de uma personalidade pagã, representação do ideal de comportamento e de hábitos de pessoas ilustres ou, no sentido filosófico, como simulacro ou cópia da cópia, concepção platônica, simulação do mundo sensível que imita o mundo inteligível; logo, o mundo da aparência, distante do real verdadeiro, dos valores que representam a manifestação evidente das Idéias, do Belo.

Posteriormente, na concepção aristotélica² de *mimesis*, a arte passa a ser determinada como possível, ao capaz de ser criado, ou, segundo a interpretação dos renascentistas, do verossímil, *dependente do que é, do atual, então, confundido com o verdadeiro* (LIMA, 1989, p.32)³. De acordo com a

¹ Doutora em Teoria da Literatura, pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. Mestre em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal de Goiás - UFG. Professora de Teoria da Literatura e Literatura da Língua Portuguesa, da Universidade Católica de Goiás. Contista.

² O conceito de *mimese* resiste a qualquer intuito de esclarecimento definitivo. Vale considerar que o sentido de *fingimento*, no *Livro do desassossego*, difere do conceito de *mimese* da arte poética dos filósofos e estetas da Antigüidade e do Renascimento. A arte literária, no *Livro*, está mais para a *dissimulação inventiva, construção, jogo*, sem deixar, no entanto, de sugerir o sentido de *criação* (conceito assumido

teoria estética que a concebe como imitação ou representação da realidade, a arte poética, diferentemente do sentido a ela sugerido como fingimento no *Livro do desassossego*, foi elaborada para conformar, tanto quanto possível, a arte com a realidade, de modo a produzir efeitos morais desejáveis e ideais tanto para o indivíduo quanto para o Estado.

A verossimilhança, nesse sentido, remete ao princípio do *decoro*, que visa a combinar o bem ético com o verossímil. À obra de arte liga-se, a partir desse pressuposto, o sentido da imitação como pretensão, como finalidade. Isso pressupõe, então, uma negação da atividade artística fora dos parâmetros da razão pragmática. Em outras palavras, a obra de arte, estimulando a imaginação do povo, considerada inapta para entender, criaria confusões desnecessárias à ordem social. Por isso, deveria estar contida no conceito da arte a sua finalidade, tornando-a, desse modo, um meio para recrear, para educar, bem como para deleitar. Logo, a imaginação, gerada pela obra de arte, mesmo que intimista, constitui perigo social, pois afasta o homem da verdade.

Arte como a plenitude do *Fingere*

Segundo percepção de Tommaso Correa, em *De antiquitate, dignitateque poesis & poetarum differentia*, citado por Costa Lima, a arte se caracterizou por modos diferentes, *por uma imitação verdadeira e exata que apresenta cada coisa como é; uma outra simulada e fingida, exprime cada coisa, não como propriamente é, mas como é vista ou pode ser vista por muitos* (LIMA, 1989, p.31). A concepção estética da arte adquire, a partir daí, o conceito latino de *fingere*: inventar, fabular, fantasiar e dar-se ares. Lorenzo Giacomini afirma:

pelos românticos em nome do sentido libertário de Arte e de criação estética), logo, um sentido distinto da representação em arte. O belo, para Platão, era a manifestação evidente das Idéias, ao passo que a arte é imitação das coisas sensíveis ou dos eventos que se desenvolvem no mundo sensível, constituindo, de preferência, uma recusa a caminhar para além da aparência sensível na direção da realidade e dos valores (ABBAGNANO, 1962, p.348). Aristóteles, diferentemente de Platão, afirma que o belo consiste na ordem, na simetria. Retoma a teoria da arte como imitação, relacionada à *catarse* e não mais vinculada à esfera do sensível. A mimese passa, então, à noção de imitação da vida interior, intelectual, dos homens, admitindo, em decorrência, que a arte fosse expressão do universal de cada um, de acordo com a necessidade e a verossimilhança. Ver ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

³ LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1989. O autor cita Agnolo Segni que afirma ser a fábula “sempre mentira e falsidade, mas se divide em duas. Uma é a oração falsa, como diz Platão [...], que contém em si coisas falsas, quaisquer que elas sejam; a outra são as próprias coisas falsas e, particularmente, as ações falsas, não verdadeiras, mas fingidas”. Cita, ainda, Robortello, em *In librum Aristotelis de arte poética explicatiōis* (1548): “a poética tem, como objeto, a oração fictícia e fabulosa, deduz-se que, é próprio do poético, inventar, de modo apto, a fábula e o mentiroso; a nenhuma outra arte é mais adequado que a esta mistura mentirosa [...] Nas mentiras usadas pela arte poética, princípios falsos são tomados por verdadeiros e delas são derivadas conclusões verdadeiras”. (apud Weinberg, B.: op.cit. I, 302 - 391).

Imitar é fingir e compor fábulas, do que resulta que o poeta pode imitar mesmo falando de sua própria pessoa. [...] e, portanto, a poesia (é) uma forma de discurso fingido e mentiroso (*orazione finta et mendace*), que, por meio de orações, em si mesmas não verdadeiras, narradas, e por qualquer mentira e falsidade, imita as verdadeiras ações e as coisas verazes. (*apud* Weinberg, B. : op. cit., I, 63).

A verdade é que ela sempre dissimulou, mesmo que esse ato de dissimular fosse considerado dizer o não dito, encobrir ou o disfarçar o dito como forma discursiva de desvio, de violação do referencial primeiro: da denotação à conotação. No entanto, no *Livro do desassossego*, o sentido da dissimulação ultrapassa todos esses conceitos. Pessoa projeta uma prosa poética na qual o “eu-poético” é a dupla dissimulação do autor personagem e do autor real, situado entre a idealização do real ficcional, porque discursivo, e a imagem do real, porque encoberto. Um eu pertencente ao mundo onírico que, em conseqüência, se correlaciona com um eu real, porém com discurso totalmente fingido:

Num torpor lúcido, pesadamente incorpóreo, estagno, entresono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. Minha atenção bóia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu, e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho. [...] Sou todo confusão quieta... [...]. Entorpeço-me. Bóio no ar, entre velar e dormir, e, outra espécie de realidade surge, e eu em meio dela, não sei de que onde que não é este...

Surge, mas não apaga esta, esta da alcova tépida, essa de uma floresta estranha. Coexistem na minha atenção algemada as duas realidades, como dois fumos que se misturam. [...]. (L do D., p.452-453).

Por outro lado, a idéia do fingimento como dissimulação da dissimulação, característica do *Livro*, remete-me ao simulacro que delinea o perfil de quase toda a cultura da modernidade, principalmente a partir de sua segunda geração. Nessa cultura, a imagem tornou-se a forma final da reificação. Significa dizer que houve uma desmaterialização da produção na sociedade de massa pós-industrial, o que permitiu a criação de uma linguagem tecnológica, a qual faria referência a um vazio da realidade, criando, em decorrência, um real aparente. Partindo desse pressuposto, a desmaterialização impulsiona o surgimento de simulacros que substituem o mundo real por outro artificial, o qual, graças aos recursos de linguagem, passa a se referir, cada vez mais, a si mesmo, dentro da ordenação do próprio discurso que se autojustifica e se auto-alimenta, semelhante ao fingir do poeta dos versos a seguir:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sentes.
(F.P., 1986 p. 103)

Nesse contexto, a linguagem torna-se independente, autônoma frente ao referencial externo no processo de comunicação: com o esvaziamento da realidade, o signo se emancipa de sua função referencial. Nas relações econômicas, o fato também se repete: a mercadoria perde o valor de uso para adquirir aqueles sentidos que ganha com a comunicação publicitária, na qual a imagem é o próprio objeto em seu processo de alienação, passando a funcionar como simulacro sógnico da mercadoria. Isto significa dizer que o real-material perde o direito a centro no processo das relações sociais de fato. A imagem torna-se, então, uma entidade discursiva autônoma frente à coisa em si: um simulacro de uma realidade vazia.

Por outro lado, o homem real perde, em decorrência, o valor frente a sua própria imagem, gerando um desejo generalizado do parecer-ser, ou seja, não-ser: *Há criaturas que são capazes de sofrer longas horas por não lhes ser possível ser uma figura dum quadro ou um naipe de baralho de cartas. Há almas sobre quem pesa como uma maldição o não lhes ser possível ser hoje gente da idade média.* (L do D, p. 172)

Nesse sentido, a modernidade vive o mundo da simulação e a arte perde, com isso, a sua singularidade, o seu potencial de diferença ante a realidade vazia da artificialidade. Pressupõe, assim, uma crise no universo da estética. À obra de arte cabem novas dimensões no seu modo de *sentir*, de *ser*, pois *dizer é fazer*. Ora, se com o esvaziamento da realidade, o signo se emancipa de sua função primeira, instaurando a cisão entre ele e o objeto que representam a criação artística, também, passa a constituir um novo processo: o da imagem da imagem do real provável. Ou seja, uma arte que atinge a plenitude do *fingire*. É o que o autor-fictício confessa, declaradamente, no *Livro*, a saber, fingir o fingimento:

Nunca fui senão um vestígio e um simulacro de mim. O meu passado é tudo quanto não consegui ser. Nem sensações de momentos idos me são saudosas: o que se sente exige o momento; passado este, há um virar de página e a história continua, mas não o texto. (L do D, p.129).

A Inutilidade do Belo

Do mesmo modo, ao confessar a sua escritura como mentira, passa, também, a relacioná-la com a imperfeição, reforçando a teoria da inutilidade da arte como escrita do absurdo:

E eu digo isto – por que escrevo eu este livro? Porque o reconheço imperfeito. Calado seria a perfeição; escrito, imperfeição-se; por isso o escrevo.

E, sobretudo, porque defendo a inutilidade, o absurdo, – eu escrevo este livro para mentir a mim próprio, para trair a minha própria teoria.

E a suprema glória disto tudo, meu amor, é pensar que talvez isto não seja verdade, nem eu o creia verdadeiro.

E quando a mentira começar a dar-nos prazer, falemos a verdade para lhe mentirmos. (L do D, p.308).

A personagem literária assume o desassossego ao aceitar a escritura-poética como imperfeição, isto é, desvio, obra do absurdo. Nesse sentido, é uma prosa poética confessional, cuja dimensão artística se realiza pela estrutura de palavras em razão dela própria. Daí sua inutilidade, pois não concebe a arte como meio, é em si mesma bela, porque inútil: *Por que é bela a arte? Porque é inútil. Porque é toda fins de propósitos e intenções. Todos os seus caminhos são para ir de um ponto para o outro* (L do D, p.308). O próprio mundo exterior deixa de ser o que é para se metamorfosear no aparente. Ele passa a ser a representação de si mesmo, isto é, imagem. O que vejo não é a coisa, mas a imagem que dela vejo e recrio. Tudo são *personas*. Não há mais o real. O mundo exterior é outra coisa. Ora, se o mundo exterior perdeu o vínculo com a verdade do real em si, ou seja, se dissimulou. O valor da arte não pode mais estar no mero aparente, mas na metáfora do aparente, do fingido; por isso, o seu valor, como arte, está na inexistência da verdade:

A procura da verdade – seja a verdade subjetiva do convencimento, a objetiva da realidade, ou a social do dinheiro ou do poder – traz sempre consigo, [...] o conhecimento último da sua inexistência. [...]. A arte tem valia porque nos tira de aqui. (L do D., p.329).

O mundo exterior existe como um actor num palco: está lá mas é outra coisa. (L do D, p.346)

Com efeito, em tal poética, a verdade e a realidade, fora da arte em si mesma, são irrelevantes. Cria-se a própria realidade, em cujo interior a verdade e a perfeição são produtos de formulações verbais fingidas, logo imperfeitas, que, por sua vez, criam novas realidades totalmente virtualizadas. O seu mundo, nesse contexto, é, deliberadamente, fictício e, apesar disso, histórico, porque discurso.

O Sentido do Absurdo

Em “Apoteose do Absurdo”, a voz poética identifica a sua arte com as alegrias do sonho que são contraditórias e entristecidas, considerando-

se como um visionário do absurdo que consegue ver coisas inconcebíveis à visão:

Sigo às vezes em mim, imparcialmente, essas coisas deliciosas e absurdas que eu não posso poder ver, porque são ilógicas à vista – pontes sem donde nem para onde, estradas sem princípio nem fim, paisagens invertidas – o absurdo, o ilógico, o contraditório, tudo quanto nos desliga e afasta do real e do seu séquito disforme de pensamentos práticos e sentimentos humanos e desejos de acção útil e profícua. O absurdo salva de chegar a pesar de tédio aquele estado de alma que começa por se sentir a doce fúria de sonhar. (L do D, 337)

O sentido do absurdo reforça o movimento da arte como desassossego, um movimento centrípeto e centrífugo ao mesmo tempo, que, em conseqüência, gera uma espécie de dupla dissimulação do sujeito fictício sobre o fazer poético. Enquanto prosa poética, não apresenta as contingências da versificação, embora faça uso de muitos caracteres fônico-semânticos do poema em verso, sem abandonar as múltiplas possibilidades de criação sintática. Como metalinguagem, isto é, expressão literal de si mesma, a prosa poética torna-se metáfora da poesia e se abre ao Todo desconexo, visando à construção do ideário da arte, ao mesmo tempo, pura e total. Ela manifesta pela voz dissimulada do sujeito fictício.

Assim sendo, a linguagem poética se mostra por imagens singulares, moduladas pelo ato da desautomatização, uma arte descontínua de textura independente. Um jogo de palavras que ecoa outras palavras, tudo sem nexos, provocadora do encantamento, da sensação do vago, do difuso, do eterno contraste, do vazio e do múltiplo ao mesmo tempo. Uma arte de estrutura irônica que realiza o “milagre” sonhado por muitos poetas, conforme enunciou Baudelaire:

Quem de nós já não sonhou, em certos dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo nem rima, suficientemente flexível e nervosa para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? (1995, p. 93).

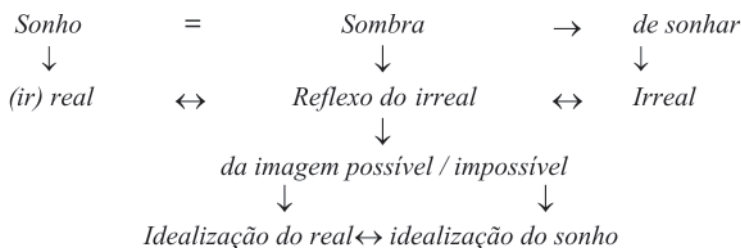
Fernando Pessoa realiza essa aspiração, cria a poética do fingimento essencial, auto-transcendente: metáfora da metáfora pura.

Para a melhor compreensão do que aqui qualifico como dissimulação do dissimulado, volto ao trecho que se inicia com *Num torpor lúcido...*, fragmento da “Floresta do alheamento”, pertencente a um dos primeiros escritos de Pessoa do *Livro do desassossego*. Nele, o senso de movimento e de simultaneidade é marcante. Com ele, quero confirmar que há, em toda elaboração discursiva do *Livro*, além do jogo sonoro, uma enorme força das palavras que, justapostas e antitéticas, formam contrastes semânticos

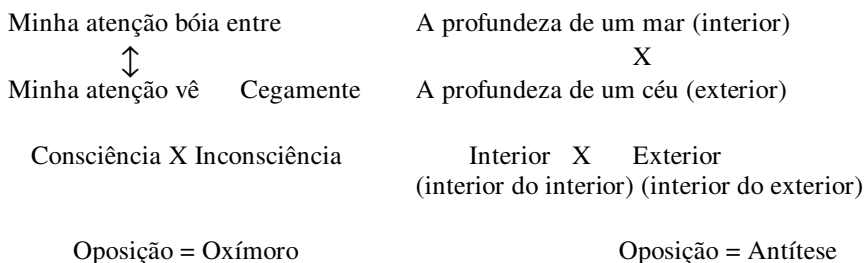
significativos de dissimulação, tais como: *torpor lúcido; pesadamente incorpóreo; entre o sono, a vigília e o sonho que é uma sombra de sonhar* (1999, p.452).

Em *torpor lúcido*, o contraste se faz pelo estado difuso, sugerido pelo primeiro vocábulo, e a consciência do próprio estado do segundo termo. Já em *pesadamente incorpóreo*, o contraste se refere ao sentido dado ao *corpo* do parágrafo anterior: corpo como agente, aqui relacionado à escritura. O *pesar*, que é adverbializado, dirige-se ao estado emocional do sujeito ficcional e não ao corpo, como escritura ou a própria arte sendo feita. Noto uma oposição dissimulada entre o estado do ser do sujeito ficcional e o estado do corpo. O principal verbo do enunciado: *estagno* confirma a posição de indecisão ou cisão do sujeito fictício que simula *o estar no meio*, no ponto de transição, *no entre*: o *sono* (o difuso) e a *vigília* (a alerta).

O sentido da arte como dissimulação da dissimulação é reforçado em *estagno [...] num sonho que é uma sombra de sonhar*. Posso, em síntese, assim representar:



Nesse contexto, o eu-fictício permanece num estado de transição contínua, entre o (ir)real, que é a imagem do possível enquanto idealização do real, e a imagem do improvável, porque pertence ao sonho que, em decorrência, interliga-se ao real dissimulado. Assim:



Tanto em *Mar*, quanto em *Céu*, há o simbolismo da imensidão e do movimento. Os termos se contrapõem porque *Mar* evoca o que reflete, o que guarda segredos, o que dissimula, mãe, fertilidade, ambigüidade e interiorização profunda. *Céu*, em contraposição, é aquele que reveste, que se mostra e se esconde, o pai, o exterior, o que pode refletir-se no mar.

No entanto, ambos atingem a profundidade, isto é, a obscuridade, o desconhecido que aparenta ser o que se é, não sendo, embora seja.

O jogo desses vocábulos remete ao conceito da arte decadente, fazendo despertar, no leitor, comparativamente a lembrança do poema “Ismália”, de Alphonsus Guimarães: *Quando Ismália enlouqueceu, / Pôs-se na torre a sonhar... / Viu uma lua no céu, / Viu outra lua no mar. / [...] Sua alma subiu ao céu, / Seu corpo desceu ao mar...* (GUIMARÃES, 1965). Desse modo, há no texto poético de Pessoa uma integração dos contrários que pressupõe uma íntima relação das essências antagônicas que se tornam caos, e se transformam em massa desconexa, difusa, simulada, ou seja, desassossegada:

Eu não sei onde estou → realidade (estar) =	
↓	↓
Eu nem sei o que sonho → o irreal (percepção onírica) =	desconhecimento do
	Sonho da própria (ir) realidade

Logo, no *torpor lúcido*, a imagem da imagem penetra no difuso que, em outras palavras, são as profundezas antagônicas dos seres e das coisas, inerentes ao ato do fazer literário, gerando o caos próprio da inconsciência onírica e, ao mesmo tempo, físico-espacial do sujeito fictício.

Os sentidos do *entre* e do *contraste* pertencem à consciência da personagem literária ou autor ficcional, e são marcados, lingüisticamente, pelos verbos e pelos pronomes pessoais e possessivos de primeira pessoa do singular, reforçados no fragmento pelo período *Minha atenção bóia entre dois mundos [...] (1999, p.453)*. Dessa maneira, o ato de flutuar (de dentro para fora, do interior para o exterior e do referencial já virtualizado para o difuso e o desconhecido) evoca o *entre* como modo de fingir duplamente.

Evidencia-se, no *Livro*, o jogo discursivo entre a imobilidade e o movimento, o abstrato e o concreto (escrita), o real aparente e o irreal idealizado, o interior do interior e o exterior do já interiorizado, todos percebidos por uma consciência poética que, visivelmente, procura manter a imagem do *entre*. O ato físico discursivo sobre o estado de abstração de sentido, das imagens trasladadas, correlacionadas pela insidiosa presença da consciência poética, torna-se uma presença marcante em todo o *Livro*. Tal consciência aponta para a realização efetiva do texto como conexão e integração entre os estados de percepção do sujeito dissimulado e a inteligência criadora.

CONCLUSÃO

Portanto, o jogo artístico do fingimento implica aquilo que se esconde nas dobras da prosa poética: o próprio ato de criar. Assim sendo, o texto-livro espelha o seu próprio jogo mais secreto, instaurando uma espécie de

auto-dissimulação criadora. Entre o concreto discursivo e a abstração do ideal aparente, entre as sombras e seus reflexos nas profundezas do céu e do mar, entre o sono e a vigília, geradores do dinamismo criador, a escritura do desassossego encontra o seu ser linguagem; aquilo que transita entre o absoluto e o relativo, entre o silêncio e a palavra: uma articulação em que a intensidade do objeto poético (emoções, percepções e imagens) é trazida pela linguagem e re-trazida pela consciência poética como uma nova postura estética da arte literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1982.

BAKHTIN, Mikail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 1988.

DECOTTIGNIES, Jean (Org.). *Les sujets de l'écriture*. Lille: Press Universitaires de Lille, 1981.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *L'oreille de l'autre: autobiographies, transferts, traductions: textes et débats avec Jacques Derrida sous la direction de Claude Lévesque et Christie McDonald*, Montreal: VLB, 1982.

LEJEUNE, Philippe. *Je est um autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.

_____. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas formas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1988.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. *Livro do desassossego* de Bernardo Soares. Org. SEIXO, Maria Alzira & BLANCO, José. Editorial Comunicações: Lisboa, 1986.

_____. *Livro do desassossego*. Org ZENITH, Richard. Companhia das Letras: São Paulo, 1999.

_____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.