

Faculdade de Letras

BERNARDO SOARES – p(P)ESSOA DE LIVRO E LIVROS E P(p)ESSOA

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	Bernardo Soares – p(P)essoa de livro e livros de P(p)essoa
Autor	José Emanuel Coelho Vieira
Orientador	José Carlos Seabra Pereira
Coorientador/a	Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut
Júri	Presidente: Doutor Albano António Cabral Figueiredo Vogais: 1. Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak 2. Doutor José Carlos Seabra Pereira
Identificação do Curso	2º Ciclo em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino Literatura Portuguesa Modernismo e Post-Modernismo
Área científica	
Especialidade/Ramo	
Data da defesa	10-9-2014
Classificação	19 valores



AGRADECIMENTOS

O amor é paciente, o amor é bondoso. Não inveja, não se vangloria, não se orgulha. Não maltrata, não procura os seus interesses, não se zanga facilmente, não guarda rancor. O amor não se alegra com a injustiça, mas alegra-se com a verdade. Tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo suporta.
São Paulo, *Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios*, 13: 4-7

Tudo o que sei, só sei porque amo.
Lev Tolstoi, *Guerra e Paz*

Agradecer é uma das formas de sermos com e para os outros.

Um percurso académico é um longo velejar onde são precisos mestres e contra-mestres que saibam bolinar as naus em busca de Índias outras. E que mestres e contramestres foram os meus!

À minha mestre, mãe literária e amiga, professora Ana Paula Arnaut, queria agradecer por toda a paciência, entrega e disponibilidade, assim como por todas as oportunidades de discussão variada, sempre cais de embarque de novas viagens. Obrigado, muito obrigado, por todos os novos horizontes que me ajudou a revelar.

Ao meu mestre e amigo, professor José Carlos Seabra Pereira, por toda a sua cordialidade, apoio, dedicação e perseverança. Obrigado por todos os momentos e conversas saborosas.

A meus pais, pois tudo o que sou é deles, assim como à minha irmã, cunhado e afilhadas.

À Liliana, pela Poesia. À Liliana, todos os dias. À Liliana, o Sentido Absoluto da Beleza e Bondade.

A todos os meus colegas, camaradas, amigos e irmãos da Residência Universitária João Jacinto, lugar onde sempre houve debates e rissóis, filosofias sobre Deus e o Absoluto, ainda que muitas vezes regadas de carrascão, mas um carrascão que completa a alma. Ao Pedro Mariano, camarada de alma e de residência, um obrigado pela ajuda, preciosa, na composição técnica desta dissertação.

Ao amigo William Craveiro, por toda a sua maiêutica para comigo e por todos os momentos de deboche estético em doses barrocas, mefistofélicas e medievalistas.

Ao Mário Cláudio, por toda a sua gentileza e humanidade. O melhor fica sempre por dizer.

Ao Richard Zenith, pela sua amabilidade e sugestões.

Aos funcionários das Bibliotecas e Institutos, sempre prestáveis e atenciosos.

Um muito obrigado a todos. Por tudo.

A todos. Vosso.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – <i>Vivo sempre no presente. O Modernismo.</i>	5
1.1 <i>Prefiro a prosa ao verso, como modo de arte. A Prosa Modernista.</i>	13
1.2 <i>E eu ofereço-te este livro porque sei que ele é belo e inútil. Bernardo Soares como autor do Livro.</i>	19
1.3 <i>Tenho um mundo de amigos dentro de mim. A diferença entre heterónimo, semi-heterónimo e personalidade literária.</i>	24
CAPÍTULO II – <i>Que seria de mim se não escrevesse o que consigo escrever. A existência de Bernardo Soares na escrita.</i>	28
2.1 <i>Sou uma personagem de dramas meus. Alguns conceitos de personagem.</i>	35
2.2 <i>Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. Para uma ficcionalização de Bernardo Soares.</i>	43
2.3 <i>Tudo é teatro. Personagem e Condição Humana.</i>	58
CAPÍTULO III – <i>Uma obra de Bernardo Soares: Boa noite, Senhor Cláudio.</i>	62
3.1 <i>Não tendo uma ideia de futuro, também não temos uma ideia de hoje. Mário Cláudio e alguns aspetos do “unicórnio do século”.</i>	63
3.2 <i>Assim fui igual aos outros sem semelhança, irmão de todos sem ser da família. Bernardo Soares: a questão da Intertextualidade e da transficcionalidade. Mentiras e Verdades.</i>	68
3.3 <i>Quem sou eu para mim? Bernardo Soares. A caminho de uma caracterização.</i>	75
3.4 <i>Amanhã o que for será outra coisa. A sobrevida da personagem.</i>	82
3.5 <i>Memórias de um outro vagabundo. Entre Turistas e Vagabundos. Bernardo Soares e o mal-estar de Zygmunt Bauman.</i>	86
CONCLUSÃO.....	91
BIBLIOGRAFIA	94

INTRODUÇÃO

*Começo porque não tenho força
para pensar; acabo porque não tenho alma para
suspender. Este livro é a minha cobardia.*
Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*

E se um dia falássemos de quem parece nunca ter existido?

No dia 30 de Novembro de 1935, no hospital de São Luís dos Franceses, em Lisboa, morre Fernando António Nogueira Pessoa, o maior poeta português do século XX e um dos maiores nomes da Literatura Portuguesa. Ao longo da sua vida enquanto cidadão e tradutor de cartas comerciais, nada poderia fazer adivinhar que esse homem de chapéu, bigode tímido e cara silenciosa, num corpo vestido com uma gabardina até ao joelho e um certo ar levitante, tinha criado uma galáxia de figuras através das quais se desdobrou como poeta, pastor, engenheiro, crítico literário, filósofo e astrólogo. Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos são os três heterónimos mais conhecidos do universo pessoano, sem esquecer outros, ainda que menores, como o Barão de Teive, António Mora ou Raphael Baldaya.

Todavia, neste estudo, não são os heterónimos o nosso objeto de análise, mas antes o semi-heterónimo Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, alguém que o próprio Pessoa afirma que “não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela”¹, visto ser bastante parecido com o seu criador, ainda que surgindo apenas quando este se encontra “cansado ou sonolento”².

Deste modo, e tendo consciência que os heterónimos de Fernando Pessoa “existiram e existem realmente (alguns até existirão hoje muito mais do que para ele chegaram a existir)”³, apresentamos esta investigação em torno de Bernardo Soares e da sua obra *Livro do Desassossego*, como mais adiante iremos ter oportunidade de ver. Falaremos, então, de alguém que não tendo embora existência física se transforma em pessoa através das páginas de papel da ficção.

O *Livro do Desassossego*, constituído por fragmentos e aparecendo pela primeira vez a público 47 anos após a morte de Pessoa, em 1982, é, nas palavras de Richard Zenith, um livro

¹ PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim.1999, p. 346.

² *Idem, ibidem*.

³ SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & C^a Heterónima (Estudos Coligidos 1950-1978)*. Lisboa: Edições 70. 1984, p. 180.

que “não é um livro mas a sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro desespero, o anti-livro, além de qualquer literatura”⁴. É, de facto, uma obra ao mesmo tempo misteriosa e redentora, bela e angustiante, inacabada e inconcretizável.

Bernardo Soares, o autor desta obra, deste *Livro*, como posteriormente verificaremos, não sendo tão semelhante aos heterónimos e ao ortónimo, visto que “em prosa é mais difícil de se outrar”⁵, não é, também, intimamente, diferente destes. Como afirma Jacinto do Prado Coelho: “Soares não é poeta. A sua poesia é imperfeita e sem a continuidade que tem na prosa, os seus versos são o lixo da sua prosa, aparas do que escreve a valer.”⁶ Aliás, Bernardo Soares é este intervalo indefinido, o que se reflete não só naquilo que é a sua personalidade, mas também na sua escrita, pois

viver é fazer meia com uma intenção dos outros. Mas, ao fazê-la, o pensamento é livre, e todos os príncipes encantados podem passear nos seus parques entre mergulho e mergulho da agulha de marfim com bico reverso. Croché das coisas...Intervalo... Nada. (...) No intervalo de pensar isto, o velho saiu-me da atenção.⁷

Assim, aquilo que nos propomos abordar é a forma como Bernardo Soares, semi-heterónimo, vive por meio da escrita, algo já atestado, de certa forma, por alguns teóricos e estudiosos como João Gaspar Simões, Eduardo Prado Coelho ou Maria Isabel Mateus Pêgo. Porém, aquilo que nos chamou a atenção foi o facto de Bernardo Soares ter plena consciência de viver dentro da escrita e das palavras, algo que nos parece ser novidade, e o que nos leva a afirmar que Bernardo Soares é o primeiro caso de uma figura da ficção que tem plena consciência de existir enquanto objeto artístico, isto é, enquanto personagem literária.

No entanto, tendo sempre por base a premissa de que “o poeta é um fingidor”, e pesquisando num dicionário de língua portuguesa a entrada **fingidor** – “que engana, simula; que finge”⁸; e num dicionário de etimologia pela entrada **fingir**: “do lat. fingere, «modelar, afeiçoar; fabricar, esculpir (...) inventar (...) representar»”⁹, rapidamente nos apercebemos que em Fernando Pessoa tudo é metade de nada, ou por outras palavras, tudo aquilo que o poeta escreveu não deve ser tido como verdadeiro, como aquilo que ele quer realmente dizer. Deste

⁴ PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Edição de Richard Zenith, Lisboa: Assírio e Alvim. 10ª edição. 2012, p. 13.

⁵ _____. *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1972, p. 105.

⁶ _____. *Livro do Desassossego*. Texto prefaciado por Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática. 1982, p. 39.

⁷ *L do D.*, trechos 12 e 59.

⁸ *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* – Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa: Verbo. Vol. I, p. 1755.

⁹ MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte. 3ª edição. Vol. III, p. 54.

modo, ainda que com esta ressalva do fingimento, é-nos possível analisar a forma como o ajudante de guarda-livros da Rua dos Douradores se eternizou por meio da Literatura, do seu *Livro*, visto que “apenas à literatura importam só aqueles de que obra ficou”¹⁰.

De facto, a investigação ora proposta tem como objetivo estudar a personagem Bernardo Soares no *Livro do Desassossego*, assim como na novela de Mário Cláudio, *Boa noite, senhor Soares*. Por um lado, estudaremos Bernardo Soares como autor do livro e sua personagem; por outro lado, iremos expor alguns aspetos importantes que foram fundacionais e caracterizadores da estética modernista e post-modernista; por outro lado, ainda, iremos ter em conta a personagem literária nesses dois movimentos.

Na verdade, ao lermos algumas passagens do *Livro do Desassossego*, e após termos feito uma leitura atenta da novela de Mário Cláudio, apercebemo-nos que existem aproximações bastante evidentes entre Bernardo Soares e um moço de fretes que passa a ser o narrador da novela. Enquanto no *Livro* temos um Bernardo Soares que tem consciência da sua existência enquanto escrita e texto, literatura, na obra de Mário Cláudio essa existência parece perdurar e continuar, criando, assim, um efeito de eternização do sujeito que vive na escrita, através da sua mi(s)tificação.

Numa primeira fase iremos tentar perceber em que contexto surge o *Livro do Desassossego*, e, para isso, iremos recorrer a bibliografia de história e crítica literárias, assim como a textos do próprio Fernando Pessoa, isto é, iremos abordar o Modernismo enquanto movimento estético-literário, focando, também, a questão da prosa, visto que esta é uma questão ainda pouco abordada, no que diz respeito, pelo menos, aos estudos pessoanos e, por conseguinte, à prosa do *Livro do Desassossego*. Ainda neste primeiro momento explicar-se-á de que forma Fernando Pessoa *não* é o autor do *Livro*, mas sim Bernardo Soares, por meio de bibliografia teórica sobre o autor. Far-se-á, também, a distinção entre heterónimo, semi-heterónimo e personalidade literária, utilizando, para tal, bibliografia adequada, de que destacamos escritos do próprio Pessoa e de alguns investigadores; de seguida, após a introdução e a distinção dos conceitos supramencionados, surge o momento de provar a forma como Bernardo Soares é não só uma personagem do próprio livro que escreve, como tem plena consciência disso. Deste modo, iremos expor fragmentos que atestam a sua existência, e por meio de bibliografia relativa à teoria da personagem e sua ficcionalização, descreveremos esse processo, no seguinte capítulo. Iremos então, através de estudiosos como Carlos Reis, Uri Margolin, E. M. Forster e António Cândido, por exemplo, abordar a questão da personagem, a

¹⁰ SENA, Jorge de. *op. cit.*, p. 181.

sua definição e como se dá a sua criação e existência no mundo literário. Um terceiro momento será destinado à abordagem da novela de Mário Cláudio, *Boa noite, senhor Soares*, momento esse que servirá para o estudo da sobrevivência da personagem Bernardo Soares, por meio de passagens do texto, ao mesmo tempo que comprovamos de que modo Soares, uma pessoa de livro, tem continuidade na literatura e nas outras artes, como o cinema. Verificaremos, ainda, questões como a intertextualidade, a transficcionalidade, assim como questões relacionadas com o sujeito post-modernista, por meio de estudiosos literários e sociólogos. Finalmente, apresentaremos as considerações finais em jeito de conclusão e daremos conta da bibliografia utilizada ao longo desta nossa investigação.

Antes de terminarmos a introdução e avançarmos com o nosso estudo, é mister fazer algumas observações relativamente à obra em apreço. Cumpre referir, pois, que nesta nossa investigação iremos optar pela edição de Richard Zenith, da editora Assírio e Alvim, 10ª edição, tendo em conta que o “contínuo e apurado exame dos originais nos oferece boas garantias de ser um texto relativamente fiel”¹¹. Todavia, recorreremos, também, sempre que necessário for, à 1ª edição da Ática, coordenada e prefaciada por Jacinto do Prado Coelho, de 1982, por se tratar da primeira edição criada a partir dos originais e por ter sido coordenada e organizada por investigadores de renome e prestigiado gabarito.

Ao longo do texto, sempre que fizermos alusão, referência a passagens do *Livro do Desassossego*, esta será feita sob a sigla **L do D** seguida do respetivo fragmento, trecho.

¹¹ PÊGO, Maria Isabel Mateus. *A unidade múltipla de Bernardo Soares*. Coimbra: CLP. 2007, p. 11.

CAPÍTULO I – *Vivo sempre no presente. O Modernismo.*

*Nós não somos do século d'inventar as palavras.
As palavras já foram inventadas. Nós somos do
século d'inventar outra vez as palavras que já
foram inventadas.*
José de Almada-Negreiros, *A invenção do dia
claro*

*O novo é um veneno excitante que acaba por se
tornar mais necessário do que qualquer alimento.*
Paul Valéry, *Apontamentos*

Sempre que falamos em Modernismo surge-nos à ideia, qual imperativo categórico, o dever de falarmos em modernismos, tendo em conta que este foi um movimento repleto de movimentos e manifestações artísticas tanto na literatura, quanto na música ou na pintura.

É já nos meados do século XIX que a palavra modernidade e moderno começam a ganhar um novo fôlego, por conta de Charles Baudelaire e das suas obras *Les Fleurs du Mal*, de 1857, e de *Le Spleen de Paris*, publicada postumamente, em 1869, em cujas páginas a apologia da cidade, da solidão, do feio, do tédio, do enjoo e da inveja criam uma sensação de estranhamento a todos os leitores habituados a uma literatura de cariz romântico ou então realista-naturalista. Aliás, nas palavras de Eduardo Lourenço acerca do poeta do absinto podemos ver que

para Baudelaire, a modernidade é Paris, monstro fascinante e ambíguo, já adivinhado por Balzac e Victor Hugo e à espera de ser clinicamente desventrado por Zola. Assim existia já uma certa *prosa* de Paris e uma certa poesia, mas antes de Baudelaire não se havia visto com soberana acuidade que Paris era *nova prosa* e mais aquém ou além, envolvendo-a, *poética nova*.¹²

Deste modo, os movimentos que surgem a partir desta época, sendo o Decadentismo e o Simbolismo aqueles que apresentam maior força de expressão, pela pena de Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, por exemplo, tendo em conta que o Simbolismo é uma corrente fundada na “especulação estética”, acolhendo “a metamorfose de vectores românticos (poder criador da

¹² LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Gradiva. 2003, pp. 167-168.

imaginação artística, vocação do Absoluto) e de vectores realistas parnasianos”¹³. Não nos podemos, também, esquecer do cansaço que havia por conta da hegemónica visão positivista e cientificista da arte, da vida e do mundo, daí esta literatura do vago, da sugestão e da musicalidade, ainda que sempre com um horizonte de expectativas na obra de arte perfeita e completa.

Na verdade, e não esquecendo o Decadentismo e o Simbolismo, e falando agora da literatura portuguesa, podemos ver que Cesário Verde, Camilo Pessanha e Raúl Brandão, entre outros, seguem na esteira dos poetas franceses. Destarte, a literatura portuguesa finissecular depara-se com influências francesas ao mesmo tempo que apresenta laivos de neorromantismo e mesmo um certo realismo angustiado, ou então, nas palavras de José Carlos Seabra Pereira “realismo insatisfeito”, como podemos vislumbrar no caso do autor de *O sentimento dum Ocidental*. No que diz respeito à nossa aceção de *realismo angustiado* temos por base o excesso de utilização do método científico positivista e determinista na arte, sem esquecer os preceitos da descrição exaustiva, daí afirmarmos que, na obra de Cesário Verde, estamos perante algo mais que simples realismo poético, podendo, até, ser possível falarmos em impressionismo literário e pictórico.¹⁴

Percebemos, assim, que, pelo fim do século XIX

o campo literário é abalado pelo dissídio entre a modernidade científico-sociológica (de matriz iluminista e desenvolução utilitaristo-burguesa) e a modernidade estética pós-baudelairiana ciosa da sua irónica autonomia. Sob esse abalo, conhece todavia substancial renovação, em que se impõe uma dominante esteticista e cosmopolita, individualista e elitária, antimimética e «novista», partilhada por um Decadentismo mais alastrante e por um Simbolismo mais profundo e restrito.¹⁵

Sabemos, então, que essa verdadeira modernidade teve “os seus *pivots* em Baudelaire e Wagner”¹⁶, e em relação a Richard Wagner é de notar, desde logo, que este se começou a aperceber da necessidade de mudança dos paradigmas do pensamento e da arte. Para tal, o autor de *Parsifal* e de *Tannhäuser*, como que adivinhando as alterações que começavam a surgir,

¹³ PEREIRA, José Carlos Seabra. “Decadentismo e Simbolismo: esteticismo agónico e contemplativismo analógico”, in: *História Crítica da Literatura Portuguesa – Do Fim de Século ao Modernismo*. Vol. VII Lisboa: Verbo. 1995, p. 65.

¹⁴ No poema “Horas Mortas”, por exemplo, encontramos essa marca impressionista: “O tecto fundo de oxigénio, de ar,/Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras;/Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras,/Enleva-me a quimera azul de transmigrar.” VERDE, Cesário. *O Sentimento dum Ocidental*. Coimbra: Alma Azul. 2003, p.14.

¹⁵ _____. “O tempo Republicano da Literatura Portuguesa”, in: *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Nº. 175 (Set.-Dez. 2010), p. 353.

¹⁶ PEREIRA, José Carlos Seabra. *op. cit.*, p. 65.

após as revoluções de 1848, tidas como a “Primavera dos Povos”, em Itália, França, Prússia, Polónia, Roménia, entre outros países, lança, em 1849, o livro *A Obra de Arte do Futuro* em que expõe pensamentos capazes de traduzir aquilo que seria o espírito do Modernismo e do homem moderno:

O homem não chegará a ser o que pode ser e o que deve ser enquanto a sua vida não se tornar espelho fiel da natureza (...) então o homem será realmente homem, ao passo que até hoje só existe em função de um predicado tomado de empréstimo à religião, à nacionalidade ou ao Estado. Ora, do mesmo modo, a arte também não chegará a ser o que pode ser e o que deve ser enquanto não for ou não puder ser imagem proclamadora da consciência, a imagem fiel do homem real e da verdadeira vida dos homens, da vida humana na respectiva necessidade natural, ou seja, enquanto precisa de ir buscar condições da sua existência aos erros, aos absurdos e às mutilações anti-naturais da nossa vida moderna.¹⁷

É após a segunda grande revolução industrial na Europa, em finais do Século XIX e inícios do século XX, com a descoberta do motor a diesel e o início da utilização do petróleo como combustível, com as grandes avenidas Haussmannianas rasgadas, com a institucionalização sociopolítica do capitalismo e da sociedade de produção industrializada que o Modernismo surge entre as grandes capitais da Europa e no continente americano. Na verdade, atendendo às palavras de Théophile Gautier, “a fealdade da moderna vida industrial pode ser transformada. O resultado seria um *género de beleza moderna*, diferente da beleza canónica da Antiguidade¹⁸ (...)”; “isto só pode ser conseguido com base na aceitação da Modernidade como ela é.”¹⁹ Todavia, é interessante realçar que o Modernismo, enquanto movimento artístico, corrente estético-literária, não se ficou só pela Paris de Baudelaire, pela Dublin e Londres de Oscar Wilde ou pelos estados americanos e mexicanos. Na verdade, “Modernism was indeed an international movement and a focus of many varied forces which reached their peak in various countries at various times”²⁰, acabando por ter grande expressão em Portugal e por ser contemporâneo das grandes capitais, dos grandes artistas dos grandes países pensantes e exemplos de uma Civilização a alcançar.

¹⁷ WAGNER, Richard. *A Obra de Arte do Futuro*. José M. Justo (trad.) Lisboa: Antígona. 2003, pp. 11-12.

¹⁸ Para Aristóteles, “o belo consiste na grandeza e na ordem”, deste modo, o belo “moderno” surge como algo completamente diferente dessa harmonia e dessa ordem clássica. – ARISTÓTELES. *Poética*. 2ª edição. Eudoro de Sousa (trad.) Lisboa: Editora Guimarães. 1990, (1450 b).

¹⁹ CALINESCU, Matei. *As 5 faces da Modernidade. Modernismo. Vanguarda. Decadência. Kitsch. Pós-Modernismo*. Jorge Teles de Menezes (trad.). Lisboa: Veja. 1999, p. 52.

²⁰ BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James. *Modernism. A guide to European Literature. 1890-1930*. London: Penguin Books.1991, p. 30.

Apercebemo-nos, então, que artistas como Apollinaire, Valéry, Picasso, Marinetti, são, muitas das vezes, conhecidos e amigos e trocam correspondência com artistas portugueses como Mário de Sá-Carneiro, Amadeo de Souza-Cardoso, Santa-Rita pintor, entre outros.

Todavia, antes de abordarmos o Modernismo e as suas principais linhas orientadores será útil analisarmos a etimologia da palavra “moderno”, para nos apercebermos que “*Modernus* designava um homem do presente, um recém-chegado, enquanto *antiquus* se referia a qualquer pessoa cujo nome tinha vindo do passado rodeado de veneração, sendo irrelevante se vivera antes ou depois de Cristo, ou se fora ou não cristão.”²¹ Nas palavras de Laura Bettencourt Pires, no que diz respeito à área da literatura,

Modernus opunha-se a *antiquus* e significava uma linha divisória entre uma cultura clássica e um presente, cuja tarefa era reinventar essa cultura” daí apercebermo-nos de que “Modernidade é um longo período de mudança histórica, alimentado por um desenvolvimento científico e tecnológico e dominado pela propagação extensiva por todo o mundo e no espírito dos homens da economia capitalista de mercado.”²²

Assim, facilmente entendemos que o Modernismo surge, como outros movimentos, por exemplo, o Romantismo, com o intuito de mudança e alteração da arte canónica e do estabelecido de modo a instituir uma nova ordem, uma nova forma de manifestação artística, de estar no mundo e de o pensar. Não é de estranhar, então, “an abrupt break with all tradition”²³, e algo muito mais profundo e intenso do que o institucionalizado “épater le bourgeois”.

De facto, o Modernismo em Portugal teve grandes repercussões, visto que gente de várias áreas, desde a pintura, o bailado até à literatura, se envolveu nesta nova corrente que aspirava, como afirmou Álvaro de Campos na sua “Ode Triunfal, a “sentir tudo de todas as maneiras”. Na verdade, é com a revista *Orpheu* e sua primeira publicação em março de 1915 que podemos falar de Modernismo em Portugal. O grande mentor desta revista que só teve dois números, ficando o terceiro no prelo, foi, sem dúvida, Fernando Pessoa, mas não nos podemos esquecer de nomes sonantes e figuras importantes do nosso Modernismo, como é o caso do seu amigo, íntimo e de correspondência, Mário de Sá-Carneiro, ou de José de Almada Negreiros. É pertinente apercebermo-nos de que “in some nations”, como em Portugal, “Modernism has seemed central to the evolution of the literary and artistic tradition (...) Modernism does indeed exist (...) the movements and experiments of modern writers have come right to the forefront

²¹ CALINESCU, Matei. *op. cit.*, p. 64.

²² PIRES, M. Laura Bettencourt. *Teorias da Cultura*. Lisboa: Universidade Católica Editora. 2004, p. 63.

²³ BRADBURY e MACFARLANE, *op. cit.*, p. 20.

of artistic attention.”²⁴. Apesar de a crítica literária e artística acusarem os artistas de *Orpheu* de criarem uma arte de sanatório²⁵, este movimento teve grande impacto entre a nossa classe de artistas e pensadores, e nem os “lepidópteros”, definição que Mário de Sá-Carneiro utiliza bastantes vezes quando se refere aos críticos literários, os conseguiram parar. A nova forma de estar na vida reflete-se no que os próprios artistas escrevem e pensam. Para tal, basta-nos, por exemplo, recorrer à correspondência do próprio Fernando Pessoa:

A arte (...) a literatura (...) ao mesmo tempo que interpreta uma época, reage contra ela (...) Assim, a arte (e sobretudo a literatura) expressão intelectual de sociedades, tem o fim de ao mesmo tempo exprimir as suas tendências ocultas e de as contrariar, ordenando-as (...). (...) Ora a vida contemporânea define-se por dois grandes fenómenos (...) o internacionalismo e o predomínio da ciência (...). (...) O internacionalismo (...) deriva da extensão do comércio, da multiplicação das indústrias, da facilidade excessiva de comunicações, do aumento de conhecimentos inter-linguísticos, de todas as interações resultantes que radicam a vida cosmopolita como característica da nossa época. (...) a escola literária que queira representar a nossa época, tem de ser aquela que procure realizar o ideal de todos os tempos, de ser a síntese viva das épocas todas (...) A arte moderna deve portanto buscar exprimir ao mesmo tempo o universal e o pessoal, o abstracto e o concreto.²⁶

Ou, então, aos seus textos de teor reflexivo-doutrinário:

O que quer Orpheu?

Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Oceânia são a Europa, e existem todos na Europa. Basta qualquer país europeu – mesmo aquele país de Alcântara – para ter ali toda a terra em comprimido. E se chamo a isto *europeu*, e não americano, por exemplo, é que a Europa, e não a América, a *fons et origo* deste tipo civilizacional, a região civilizada que dá o *tipo* e a *direcção* a todo o mundo. Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que

²⁴ *Idem*, p. 23.

²⁵ Em *A Capital*, lemos, por exemplo: “O que se conclui da literatura dos chamados poemas subscritos por Mário de Sá-Carneiro (...), Álvaro de Campos e outros é que eles pertencem a uma categoria de indivíduos que a ciência definiu e classificou dentro dos manicómios, mas que podem sem maior perigo andar fora deles (...) a «linguagem de malhas perdidas, fragmentária, desconchavada, cheia de lacunas correspondentes a palavras, frases ou pensamentos inteiros que não tiveram tempo de fixar-se (...) tudo isso que assinala a arte do paranóico literato (...) Correntemente, eis o que se verifica na obra dos jovens do *Orpheu*, alguns dos quais talvez tenham ideias, mas tão singulares que só confirmam o seu desvio vesânico. JÚDICE, Nuno. *A era do “Orpheu”*. Lisboa: Editorial Teorema. 1986, pp. 61-62.

²⁶ PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim. 1999, pp. 222-224.

a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceânia e o maquinismo decadente a Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa.²⁷

Apercebemo-nos rapidamente que o Modernismo surge como um movimento cosmopolita, que faz a apologia do novo, do original e do autêntico, conjugando sempre todos os tempos e todos os momentos, qual súplica de todas as artes. É de realçar, contudo, o carácter inovador e a constante apologia do original, do diferente, presente em textos de Álvaro de Campos e de José de Almada Negreiros. O primeiro, no *ULTIMATUM*, em 1917, na revista *Portugal Futurista*:

Mandado de despejo aos mandarins da Europa! Fora. Fora tu, Anatole France, Epicuro de farmacopeia homeopática (...) Fora tu, Yeats da céltica bruma à roda de poste sem indicação (...) Deixem-me respirar! Abram todas as janelas! Abram mais janelas do que todas as janelas que há no mundo! (...) De um modo completo, de um modo total, de um modo integral: MERDA! A Europa tem sede de que se crie, tem fome de Futuro! A Europa quer grandes Poetas (...) A Europa quer a Grande Ideia que esteja dentro destes Homens Fortes (...) Quer a Sensibilidade Nova”²⁸.

O segundo, no *Manifesto Anti-Dantas*, em 1916: “ Uma geração, que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca o foi! (...) Morra o Dantas, morra! PIM!”²⁹. Estes dois autores, ainda que Álvaro de Campos seja um heterónimo de Fernando Pessoa, revelam o carácter ousado e audaz desta nova geração de artistas que quer destituir o estabelecido. Aliás, talvez não por acaso, ambos acabaram por ser os porta-vozes de uma geração que questionou o comportamento dominante e os valores culturais portugueses do início do século XX, utilizando, desde logo, uma linguagem violenta, nada comum e fora de qualquer padrão culto e erudito, mesmo no nível de linguagem dos artistas da época, revelando quase um certo tom e uma postura prometaica, “orfaica” mesmo.³⁰ Tendo em conta aquilo que

²⁷ PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1972, pp. 113-114.

²⁸ CAMPOS, Álvaro de. *ULTIMATUM*. Lisboa: Editora Nova Ática. 2006, pp. 3, 5 e 9.

²⁹ NEGREIROS, José de Almada- *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. 1993, s.p. .

³⁰ Em relação a este tipo de texto mais panfletário e revolucionário, não nos podemos esquecer da carta de Antero de Quental a António Feliciano de Castilho, de Novembro 1865, intitulada “Bom senso e Bom Gosto”, que deu início à famosa “Questão Coimbrã”, em que os estudantes de Coimbra, jovens artistas, se recusavam a seguir e a “imitar” os padrões artísticos e ultra-românticos de António Feliciano de Castilho e de Pinheiro Chagas, o que comprova que a *Geração de 70*, ainda antes da *Geração de Orpheu* apelou ao livre pensamento e à originalidade: “Mas é que a escola de Coimbra cometeu efectivamente alguma coisa pior que de que um crime – cometeu uma

os artistas supramencionados escreveram e pensaram, podemos afirmar que “Modernism becomes the movement which has expressed our modern consciousness, created in this work the nature of modern experience at its fullest.”³¹

Em Portugal, os modernistas demonstram essa vontade de querer ser europeus e internacionais, o que revela não só o carácter vanguardista do movimento, mas também a sua dupla meta: por um lado, “tratava-se do **desejo de universalidade** que impunha a superação das limitadas fronteiras portuguesas e, simultaneamente, de uma **vontade de ruptura** com a literatura do passado”³², o que, por conseguinte, explica o fascínio e o deslumbramento para com o futuro e para com tudo aquilo que fosse novidade. Daí o fervor pela absoluta originalidade e, ao mesmo tempo, de acordo com a universalidade e a afirmação transnacionalista, o cosmopolitismo. Afinal, “O Modernismo português incluía em si o projecto de uma **estética aberta**, essencialmente expansiva, ecléctica e disponível a tudo quanto se mostrava diferente, estranho, exótico.”³³ O facto de os representantes desta nova poética se chamarem modernistas é mais do que uma escolha arrogante, pedante e arbitrária, visto que “não é o culto da novidade um produto específico da história da Modernidade? (...) Não é o anti-tradicionalismo do Modernismo uma manifestação estética de necessidade tipicamente moderna de *mudança*”³⁴?

Ainda no âmbito do Modernismo em Portugal, cabe realçar, também, as palavras de Osvaldo Silvestre. No dicionário coordenado por Fernando Cabral Martins, este define o Modernismo, e neste caso, o Modernismo português, como um movimento contra o advento da sociedade burguesa fundada no capitalismo, o que faz com que este movimento reaja “em regime tendencialmente apocalíptico (...) à imposição da lógica reprodutiva do capital aos bens artísticos e, mais latamente, a toda a vida do espírito”³⁵.

Consideramos pertinente convocar, agora, não só o *Livro*, de Bernardo Soares, mas também o seu modo de vida demasiado pacato e solitário, talvez de acordo com o

grande falta: *quis inovar*. Ora, para as literaturas oficiais, para as reputações estabelecidas, mais criminoso do que manchar a verdade com a baba dos sofismas, do que envenenar com o erro as fontes do espírito público, do que pensar mal, do que escrever pessimamente, pior do que isto é essa falta de querer caminhar por si, de *dizer e não repetir*, de *inventar e não copiar*” QUENTAL, Antero de. “Bom Senso e Bom Gosto”, in: QUENTAL, Antero de. *Antero de Quental*. Introdução e selecção de textos de Ana Maria Boog Rodrigues. Lisboa: Editorial Verbo.1990, p. 49.

³¹ BRADBURY e MACFARLANE, *op. cit.*, p. 28.

³² REIS, Carlos. (coord.) *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta. 2006, p. 170.

³³ *Idem, ibidem*.

³⁴ CALINESCU, Matei. *op. cit.*, p. 83.

³⁵ SILVESTRE, Osvaldo. “Modernismo”, in: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008, p. 473.

emprego que tem, ajudante de guarda-livros, uma profissão modesta que exerce num andar da Rua dos Douradores, na Firma Vasques e C.^a. À primeira vista, este dado parece surgir como algo tragicamente irónico, já que Bernardo Soares, um homem vago, silencioso, aparentando sempre uma cara de cansaço e de tédio, trabalha num escritório de uma empresa, numa das movimentadas ruas da capital. O que se nos sugere, então, é a evidência do desfasamento que existe entre a vida externa de Soares, enquanto cidadão e funcionário de uma empresa, e a sua vida pessoal, íntima, em que se refugia em casa, no seu quarto, num quarto dessa mesma Rua dos Douradores. Este desfasamento revela, pois, uma personalidade ao mesmo tempo cosmopolita e reservada, visto que este parece viver em Lisboa, no seu quarto, como quem vive num país, como quem vive uma vida inteira, fazendo lembrar Proust fechado no seu quarto num boulevard de Paris, escrevendo, tendo em conta que não há referências a Bernardo Soares ter saído alguma vez da capital e de seus arredores.

Na verdade, o *Livro do Desassossego* surge no âmbito desta “vida do espírito”, ao mesmo tempo cosmopolita mas vaga, moderna mas íntima, o que não deixa de ser adequado, apropriado, para o livro em apreço. Deste modo, apercebemo-nos que a obra de Bernardo Soares surge neste tempo em que se dá a “crise do consenso burguês, secularização, perda do vínculo unitário entre as esferas do político, do ético-moral e do científico, e tentativas, na esteira do sonho wagneriano da Obra de Arte do Futuro, de refazer a totalidade perdida do corpo social por meio da Arte”³⁶. E, quem sabe, se não terá sido esta, também, a tentativa de Fernando Pessoa ao criar um universo de personagens e de heterónimos: a composição de uma obra de arte absoluta vestida do avesso, isto é, uma obra de arte em que o absoluto esteja no inacabado, no fragmentário.³⁷ Parece-nos que esta pode ser uma das respostas. No entanto, neste nosso estudo não nos iremos debruçar sobre estas questões.

³⁶ *Idem*, p. 474.

³⁷ Richard Wagner defendia que a obra de arte absoluta, ideal, do “futuro” seria aquela que humanizasse o helenismo, deixando, de uma vez por todas, cair por terra, a ideia de helenismo ligada a um passado e a uma herança do clássico (clássico, neste caso, entendido como Classicismo), e, por outro lado, aquela em que, numa harmónica simbiose, a dança, a música e a poesia se juntassem dando azo a essa obra absoluta. Ora, na nossa opinião, a criação dos heterónimos e de toda a galáxia pessoana são, também, uma tentativa de abordar essa ideia de obra de arte absoluta, ainda que vestida do avesso. Atendendo aos predicados **música**, **dança** e **poesia**, facilmente percebemos que a *dança* estaria neste constante mudar de tipo de escrita, de heterónimo ou de personalidade literária, ainda que esta seja uma dança literária e mesmo uma “não-dança”; a *música* estaria em todo o ritmo, musicalidade, cadência e organicidade da obra ortónima e heterónima (ainda que vejamos o ortónimo como um heterónimo a quem o cidadão Fernando Pessoa, escritor de cartas comerciais e correspondência, emprestou a sua personalidade privada) e a *poesia* seria não só toda a obra poética, mas também toda a prosa e reflexões, tendo em conta que podemos ver a poesia (poiesis) como o ato, a arte de fazer, de criar. Deste modo, e tendo em conta que o Modernismo pretendia essa apologia do original e do inovador, do diferente, a obra de arte absoluta seria a inacabada, a imperfeita; imperfeita no sentido em que se tem consciência que a perfeição está na imperfeição, no inacabado, no fragmentário, o que nos leva a pensar no *Livro do Desassossego*, obra fragmentária, como um fragmento, e metonímia, *en abyme*, dessa obra de arte absoluta. Para tal basta termos em conta, por

Bernardo Soares parece ir ao encontro da imagem do “migrante, [d]o desenraizado, [d]o exilado” já que este é visto “não só” como “um sujeito que se confronta com a cultura material e objectiva da moderna sociedade industrial”³⁸, mas também vive nela, ainda que a viva subjetivamente. De acordo com Osvaldo Silvestre, “a cronologia do Modernismo em Portugal é muito facilitada pela edição da revista *Orpheu*, em 1915 (...) tornou-se o órgão e o símbolo da geração do primeiro Modernismo português”³⁹.

Os homens de *Orpheu* consideravam-se

revolucionários (...) a sua revolta era dirigida quer contra a cultura mais retrógrada quer contra o cansado positivismo de uma burguesia bem intencionada mas principiante e terrivelmente retardatária que, esteticamente, não vai além das formas do Naturalismo de Zola. A revolta de *Orpheu* sabia a Europa: importava e divulgava na foz do Tejo todos os *ismos* que estavam na berra nas margens do Sena (o dadaísmo, o futurismo, o cubismo, o orfismo, o simultaneísmo) e fabricava alguns em Portugal.⁴⁰

E na origem desses *ismos* pensados e criados em Portugal está Fernando Pessoa, com a criação do **paulismo**, do **interseccionismo** e do **sensacionismo**. É deste modo que o poeta encabeça a “maior renovação poética deste século”⁴¹, nas palavras de António de José Saraiva e de Óscar Lopes, e também se torna a “mais importante personalidade das tendências modernistas portuguesas.”⁴²

1.1 *Prefiro a prosa ao verso, como modo de arte. A Prosa Modernista.*

Na prosa falamos livres.
Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*

Sabendo que o Modernismo seguia a esteira da originalidade, do inovador e do moderno, do “aqui e agora”, não é de estranharmos que os textos, as narrativas em prosa fossem passíveis

exemplo, o trecho 1 do *Livro*: “Sabemos bem que toda a obra de arte tem que ser imperfeita, e que a menos segura das nossas contemplações estéticas será a daquilo que escrevemos.”

³⁸ *Idem*, p. 475.

³⁹ *Idem*, p. 476.

⁴⁰ TABUCCHI, Antonio. *Pessoana Mínima*. Lisboa: INCM. 1983, p. 17.

⁴¹ SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª edição. Porto: Porto Editora. 2010, p. 993.

⁴² *Idem*, p. 997.

de profundas alterações que, não só levaram à mudança do paradigma da prosa, mas também à forma como os leitores interpretam e leem o texto.

Enquanto no romance burguês filho do romantismo nos deparávamos com o diálogo semi-tácito autor-leitor, “em que o primeiro, assomando por detrás da intriga, se dirige ao segundo, associando-o ao seu plano para melhor contemplar o decorrer dos acontecimentos”⁴³, no romance ou na prosa modernistas deparamo-nos com uma maior valorização do subjetivo, tendo em conta que o vínculo que colocava o leitor e o autor no mesmo parece esvanecer. Deste modo, dão-se tentativas para alcançar, como acontece em boa parte das obras de Almada Negreiros, e na obra de Soares em apreço, “uma nova linguagem capaz de descrever, em termos adequados, as múltiplas contradições que tinham de ser enfrentadas pelo homem do século XX”⁴⁴. De facto,

o sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo (...). O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não-resolvidas. (...) Este processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (...) O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.⁴⁵

Essa nova linguagem, capaz de descrever os novos tempos, “fica a dever ao Decadentismo e, sobretudo, ao Simbolismo não só um precioso espólio de transposição

⁴³ CARPINTEIRO, Maria da Graça. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura. 1960, p. 30.

⁴⁴ SAPEGA, Ellen W. *Ficções Modernistas – Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. 1992, p. 13.

⁴⁵ HALL, Stuart. *Identidades Culturais na Pós-Modernidade*. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro (trad.) Rio de Janeiro: DP&A Editora. 1997, pp. 11-13. Apesar de se referir, em comparação, ao sujeito post-moderno, consideramos útil fazer esta referência neste momento, visto que o Post-Modernismo tem por base muitos dos conceitos do Modernismo, ainda que com algumas nuances e metamorfoses.

simbólica, de figuração metafórica e de encanto fónico-rítmico⁴⁶, mas também uma nova consciência da literatura como artefacto textual e da alteridade da língua literária.”⁴⁷

Temos, ainda, de ter em conta que a visão da narrativa na modernidade, apresenta ao artista um mundo fragmentado, algo que se irá refletir, naturalmente, no próprio mundo interno do artista, sendo que este também se fragmenta, como podemos ver, de forma evidente, em Fernando Pessoa. Apesar de alguns textos modernistas apresentarem ainda “uma concepção simbolista, no sentido transcendental, da escrita”⁴⁸, isso deve-se, de certa forma, ao sentimento de alienação do sujeito perante um mundo indiferente e caótico. Deste modo, compreendemos que, em vários textos, o subjetivismo impera. Esse subjetivismo nasce com uma certa consciência da consciência, isto é, por meio da fenomenologia e de filósofos como Husserl e Heidegger, por exemplo. O sujeito valoriza o subjetivo através de monólogos interiores, tendo consciência do seu valor e da sua importância, de modo que:

L’expression de sa conscience prend une grande importance dès la seconde moitié du XIX siècle, jusqu’à l’invention du roman en monologue intérieur, forme romanesque dans laquelle du narrateur et ne s’adresse plus à personne. Ainsi est aboli le dialogue qui jusqu’ici se trouvait à la source de toute narration, celui que le narrateur entretenait avec le narrataire.⁴⁹

O *Livro do Desassossego*, é, portanto, uma obra em que existe a consciência desse subjetivismo, pois há uma valorização deste em muitos dos seus trechos, tendo em conta que, afinal de contas, o livro é feito de “impressões”. Deste modo, a fenomenologia opõe-se ao positivismo que visa somente o objetivo, o concreto e o passível de ser analisado cientificamente.

Na verdade, a prosa modernista, pensada, como nos parece ser possível e também pertinente, como metonímia do movimento literário modernista, é afetada por incertezas epistemológicas, visto que

⁴⁶ Se atentarmos no trecho 225 do *Livro do Desassossego*, podemos encontrar esse “encanto fónico-rítmico” apanágio do Simbolismo: “Sim, é o poente. Chego à foz da Rua da Alfândega, vagaroso e disperso, e, ao clarear-me o Terreiro do Paço, vejo, nítido, o sem sol do céu ocidental. Esse céu é de um azul esverdeado para cinzento branco, onde, do lado esquerdo, sobre os montes da outra margem, se agacha, amontoada, uma névoa acastanhada de cor-de-rosa morto. Há uma grande paz que não tenho dispersa friamente no ar outonal abstracto. Sofro de não ter o prazer vago de supor que ela existe. Mas, na realidade, não há paz nem falta de paz: céu apenas, céu de todas as cores que desmaiam – azul branco, verde ainda azulado, cinzento pálido entre verde e azul, vagos tons remotos de cores de nuvens que o não são, amareladamente escurcidas de encarnado findo. E tudo isto é uma visão que se extingue no mesmo momento em que é tida, um intervalo entre nada e nada, alado, posto alto, em tonalidades de céu e mágoa, prolixo e indefinido. Sinto e esqueço. Uma saudade, que é a de toda a gente por tudo, invade-me como um ópio do ar frio. Há em mim um êxtase de ver, íntimo e postíço.”

⁴⁷ PEREIRA, José Carlos Seabra. *op. cit.*, p. 256.

⁴⁸ HALL, Stuart. *op. cit.*, p. 28.

⁴⁹ CANNONE, Belinda. *Narrations de la Vie Intérieure*. Paris: Presses Universitaires de France. 2001, p.57.

Epistemological doubt affects the conventional beginning and ending, as well as the way in which the chronology of the events is respected by the narrative structure (...) Since the Modernist does not pretend to be capable of presenting a complete world, it logically follows that the text is often considered as being merely a fragment. The Modernist restricts himself in place (...) or in time (...) or in both (...) The intellectual awareness of epistemological problems leads the Modernist towards imaginative experiments which blur the distinction between poetry and narrative prose (...) usually this self-reflection serves to clarify the code that has been or is being used.”⁵⁰

Ora, rapidamente nos apercebemos que o *Livro do Desassossego* apresenta algumas destas condicionantes. Em primeiro lugar, estamos a falar de uma obra fragmentária e bastante subjetiva; em segundo lugar, confrontamo-nos com um texto que, mesmo sendo fragmentário, é escrito em prosa; finalmente, o lugar da ação ou inação é restrito, tendo em conta que é um espaço reduzido – a cidade de Lisboa, o quarto de Bernardo Soares e a empresa onde trabalha. O tempo, por sua vez, é indefinido, visto que Bernardo Soares jamais apresenta qualquer indicação cronológica ou referência a algo do género, pois o tempo urge, parece-nos, como algo psicológico e não propriamente material, o que nos leva a pensar que, possivelmente, Pessoa terá lido algumas das teorias de Henri Bergson sobre o tempo e a sua passagem. Compreendemos, então, que esta escrita em prosa se aproxima de uma escrita de um James Joyce ou de um Tomas Mann, tendo em conta que nestes também nos deparamos com estas condicionantes, como é o caso de *Ulysses*, em que a ação se passa na cidade de Dublin, somente.

A prosa modernista, e também, post-modernista, como iremos ver mais à frente, foge aos moldes românticos e realistas, abandona as teorias deterministas de Hippolyte Taine (refletidas na tríade educação, meio social e ambiente), preconizadas por Balzac ou por Zola, desfaz-se dos protocolos de acreditação, e mesmo até da suspensão voluntária da descrença, como Coleridge a apresentou. Assim, “the modernists are far from rejecting scientific research, but distrust classification and determinism (...) They rather turned to psychology, epistemology and the philosophy of language.”⁵¹ Na prosa do Modernismo, não está em causa o papel social, interessando, antes, a reflexão sobre o ser e sobre a própria escrita, o que justifica o facto de esta ser vista como meta discursiva e meta reflexiva: “apart from epistemological doubt, metalingual criticism may serve as a criterion to separate Modernist from non-Modernist texts”⁵². Quando analisamos o *Livro do Desassossego*, várias são as passagens em que Bernardo

⁵⁰ FOKKEMA, Douwe e IBSCH, Elrud. *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*. London: C. Hurst & Company. 1987, p. 34.

⁵¹ *Idem*, p. 43.

⁵² *Idem*, p. 39.

Soares reflete, escreve sobre o ato de escrever, de criar, o que demonstra, uma vez mais, que estamos perante um texto que ombreia um James Joyce, uma Virginia Woolf, um Robert Musil ou um Marcel Proust. Se tivermos em conta, por exemplo, que o *Livro* é um conjunto de fragmentos dispersos e que parecem estar inacabados, e não nos esquecermos que, para o Modernismo, “the claim of internal coherence is less strong than in Realism”⁵³, e que “un poème n’est jamais achevé”, como disse Paul Valéry, rapidamente inferimos que “a novel is never perfect, never finished, contradicts not only the Realist code but also Symbolist poetics, which held that the work of art can be complete and perfect (...) The text is no longer sacred, and can always be commented upon or be rewritten.”⁵⁴. Portanto, “Modernism escaped the tyranny of logical sequence in order to embrace the tyranny of ‘spatial form’. For me, the Keynote of Modernism is liberation, an ironic disrupt of all absolutes, including those of temporal or spatial form.”⁵⁵ Esta ideia vai ao encontro, não só de toda a estrutura do *Livro do Desassossego* que, nas palavras do próprio Bernardo Soares é constituído por “impressões sem nexos, nem desejo de nexos”, onde este narra “indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida”⁵⁶, mas também ao encontro da edição, do *Livro*, de Richard Zenith e das suas palavras no prefácio, quando este afirma ao leitor que esta é

mais uma arrumação possível, sem desassossego pelo que tem de arbitrário e com a esperança de que o leitor invente a sua própria. É que «arrumação possível» não há, muito menos definitiva. Ler sempre fora de ordem: eis a ordem correcta para ler esta coisa parecida com um livro.⁵⁷

A questão do tempo também surge como grande problema e motivo de reflexão, tendo em conta que esta está intimamente ligada à prosa, pois

numa narrativa, a sequência linear das palavras, assim como o curso temporal dentro do qual se efectua uma leitura do texto conferem «naturalmente» a esse texto um elemento cronológico. A subversão desta ordem implica, em princípio, que a criação se afaste da representação mimética da realidade externa ao texto. Este afastamento do mimetismo já começara, aliás, na prosa simbolista que, em oposição às escolas realistas e naturalistas começou a explorar valores preeminentes da linguagem como elemento principal do texto.⁵⁸

⁵³ *Idem, ibidem.*

⁵⁴ *Idem*, pp. 39-40.

⁵⁵ HOLLINGTON, Michael. “Svevo, Joyce and Modernist Time”, in: BRADBURY, Malcolm; MACFARLANE, James. (coord.). *Modernism. A guide to European Literature. 1890-1930*. London: Penguin Books.1991, p. 432.

⁵⁶ *L. do D.*, trecho 12.

⁵⁷ *Idem*, p. 34.

⁵⁸ SAPEGA, Ellen W. *op. cit.*, p. 29.

Todas estas alterações não são, de facto, de estranhar, pois é sempre pertinente relembrarmos que a revolução industrial e a teoria da relatividade e outras teorias científicas afins, introduziram, nos países europeus, uma nova conceção e uma nova realidade do tempo, o que se reflete no Homem moderno, que parece viver “numa multiplicidade de tempos simultâneos”⁵⁹. Com a invenção de novos aparelhos, do cinema e do avião, “o homem do século XX podia estar ou, pelo menos, sentir que estava em todos os lados ao mesmo tempo”⁶⁰. É, pois,

esta apreensão em simultâneo da experiência que possibilitou não apenas o surgir de inúmeras perspectivas, físicas e psicológicas, a partir das quais se aproximava de um tema, mas também obrigou o artista a efectuar um corte radical com a sua herança estética – a nova arte tinha que ser imposta contra a tradição.⁶¹

Assim, a prosa modernista apresenta-se na esteira da originalidade, da subjetividade, do desfazamento que cria entre leitor e autor, afastando-os. Além deste afastamento entre leitor e autor, ainda que o primeiro tenha um importante papel, a prosa modernista afasta os pressupostos realistas, assentando numa estética sob a égide das questões ontológicas e epistemológicas. Debruça-se, ainda, sobre a escrita e a linguagem, assim como sobre a própria filosofia. A prosa modernista, a par com a poesia, solta-se das amarras do passado, mantendo embora consciência e conhecimento destas, de tal forma que é capaz de as utilizar, ainda que subvertendo-as ou criando uma simbiose entre vários aspetos, como a ordem, o espaço e a ação.

Na verdade, ao folhearmos o *Livro do Desassossego*, facilmente entendemos que a sua prosa não nos permite saber, muito bem, onde começa e onde termina, pois tudo é e parece ser fragmento, o que é bastante interessante, pois não é a prosa modernista a resposta a todas as crises por que passa o homem dos inícios do século XX? Não é a prosa modernista, e a literatura, um meio de o homem se questionar, a si, e ao seu papel na sociedade? Não é a narrativa modernista uma tentativa de refletir, demonstrar, expor, as contrariedades e paradoxos de um tempo de constantes mudanças quer na arte, quer no quotidiano, quer na vida íntima, quer na filosofia e na política? Parece-nos que sim, pois a literatura, a prosa modernista e, neste caso, a prosa desassossegada de Bernardo Soares surgem, a par com a prosa de Mário de Sá Carneiro e Almada Negreiros, como o que de mais “moderno” e inovador se criava e refletia pela Europa culta e pensante.

⁵⁹ *Idem*, p. 30.

⁶⁰ *Idem*, *ibidem*.

⁶¹ *Idem*, *ibidem*.

Deste modo, o *Livro do Desassossego* pode ser visto como uma nova forma, em Portugal, de encarar a literatura, a escrita e a própria língua, sempre com laivos de reflexões filosóficas, psicológicas e íntimas, pondo, muitas das vezes, o carácter científico de parte.

1.2 *E eu ofereço-te este livro porque sei que ele é belo e inútil.* Bernardo Soares como autor do Livro.

E porque este livro é absurdo, eu o amo; porque é inútil, eu o quero dar; e porque de nada serve querer to dar; eu to dou....
Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*

Só um livro é capaz de fazer a eternidade de um povo.
Eça de Queirós

Muitas páginas se têm escrito sobre quem é o autor do *Livro do Desassossego*, sendo, por vezes, a sua autoria atribuída a Vicente Guedes, outras ainda a Bernardo Soares e, por fim, a Fernando Pessoa.

Na verdade, este subcapítulo não irá fazer um levantamento de tudo isso que foi escrito e pensado, visto que no nosso estudo partimos do pressuposto de que o autor do *Livro* é Bernardo Soares, não só pelo facto de ser o próprio Pessoa a afirmar que a obra foi “composta por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”. Além disso, ao folhearmos a *Correspondência* de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões, de 28 de julho de 1932, facilmente identificamos o autor do *Livro*: “Primitivamente, era minha intenção começar as minhas publicações”. “*Livro do Desassossego* (Bernardo Soares, mais subsidiariamente, pois que B. S. não é um heterónimo, mas uma personalidade literária)”⁶². Ao folhearmos o prefácio da edição por nós selecionada, encontramos Pessoa a fazer uma breve introdução não só à obra, mas também à forma como conheceu, por acaso e coincidência, o que nos faz logo levantar algumas suspeitas, este homem chamado Bernardo Soares. Vejamos o que o próprio Pessoa nos diz:

Não sei porquê, passámos a cumprimentarmo-nos desde esse dia. Um dia qualquer, que nos aproximara talvez a circunstância absurda de coincidir virmos ambos jantar às nove e meia, entrámos em uma conversa casual. A certa altura perguntou-me se eu escrevia. Respondi que sim. Falei-lhe da revista *Orpheu*, que havia pouco aparecera. Ele elogiou-a, elogiou-a bastante, e eu pamei deveras. (...) observou que,

⁶² PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim.1999, p. 269.

não tendo para onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse em ler livros, sóia gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo também. (...) Nada o aproximou nunca nem de amigos nem de amantes. Fui o único que, de alguma maneira, estive na intimidade dele. Mas – a par de ter vivido sempre com uma falsa personalidade sua, e de suspeitar que nunca ele me teve realmente por amigo – percebi sempre que ele alguém havia de chamar a si para lhe deixar o livro que deixou. Agrada-me pensar que, ainda que ao princípio isto me doesse, quando o notei, por fim vendo tudo através do único critério digno de um psicólogo, fiquei do mesmo modo amigo dele e dedicado ao fim para que ele me aproximou de si – a publicação deste seu livro.⁶³

Em primeiro lugar, podemos desde logo comprovar que é o próprio Fernando Pessoa quem atribui a autoria desta obra a Bernardo Soares, não só pelo que está escrito na capa, como previamente afirmámos, mas também pelas palavras deste prefácio, pois

ao mesmo tempo que narra e descreve esta figura autoral que é Bernardo Soares, ele está, por esse mesmo facto, a instituí-la (...) Este retrato prefácio (...) funda a instância do autor, para além da sua própria existência. O autor nasce assim, no e por um texto, adquire um rosto, um corpo, uma postura, um nome⁶⁴.

Em segundo lugar, temos de ter em conta que a escrita, essa, é o que verdadeiramente interessa, pois, se partirmos do pressuposto que o “autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade”⁶⁵, então Bernardo Soares existiu e existe não só enquanto personagem, como iremos ver mais à frente, mas também como autor, tendo em conta que “existe uma escrita com o nome dele e existe, sobretudo, nessa escrita, a afirmação da escrita como ser iniludível (...) do homem.”⁶⁶

Deste modo, afirmamos que Bernardo Soares é o autor do *Livro do Desassossego*, visto que o que interessa é o “«écrivain», distinguindo assim o **escritor** do **escrevente**: «o escritor é aquele que **trabalha** a sua palavra» (...), o autor é a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo, sujeito de uma actividade literária a partir da qual se configura um **universo diegético**.”⁶⁷ Na verdade, para Roland Barthes, ambos têm o mesmo material em comum: “la parole”⁶⁸. De acordo com o teórico francês,

L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité. (...) l'écrivain est celui qui *travaille* sa parole (fût-il inspire) et s'absorbe

⁶³ L. do D., Prefácio, pp. 44-45.

⁶⁴ BABO, Maria Augusta. *A escrita do Livro*. Odivelas: Vega. 1993, p. 175.

⁶⁵ BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. António Gonçalves (trad.). Lisboa: Edições 70. 1984, p. 49.

⁶⁶ GUERREIRO, Ricardina. *De luto por existir. A melancolia de Bernardo Soares à luz de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio e Alvim. 2004, p. 114.

⁶⁷ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina. 1987, p. 36.

⁶⁸ BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. Paris: Seuil. 1965, p. 148.

fonctionnellement dans ce travail. (...) l'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans un *comment écrire*. Et le miracle, si l'on peut dire, c'est que cette activité narcissique ne cesse de provoquer, au long d'une littérature séculaire, une interrogation au monde: en s'enfermant dans le *comment écrire*, l'écrivain finit par retrouver la question ouverte par excellence: pourquoi le monde? Quel est le sens des choses? En somme, c'est au moment même où le travail de l'écrivain deviant sa propre fin, qu'il retrouve un caractère médiateur: l'écrivain conçoit la littérature comme fin, le monde la lui renvoie comme moyen: et c'est dans cette *deception* infinie, que l'écrivain retrouve le monde, un monde étrange d'ailleurs, puisque la littérature le représente comme une question, jamais, *en définitive*, comme une réponse. (...) Les écrivains, eux, sont des hommes «transitifs»; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen; pour eux, la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas. (...) Même si l'écrivain apporte quelque attention à l'écriture, ce soin n'est jamais ontologique: il n'est pas souci. L'écrivain n'exerce aucune action technique essentielle sur la parole⁶⁹

Podemos, ainda, afirmar, que o escrevente é aquele que escreve, enquanto o escritor é a mão que pensa, algo que iremos abordar no capítulo seguinte.

Na verdade, não concordamos com as afirmações de Jerónimo Pizarro aquando da sua última edição da obra do *Livro*, em Dezembro de 2013, pela editora Tinta da China, pois apesar de nenhum fragmento do *Livro do Desassossego* estar assinado por Bernardo Soares ou Vicente Guedes e não encontrarmos, aparentemente, “uma unidade psicológica e um universo estilístico fechado”⁷⁰, defendemos Bernardo Soares como o seu autor, visto ser este o escritor da obra; mesmo não existindo enquanto “individualidade física”, existe, pois, na escrita e “ao texto está adstrito”⁷¹.

Assim, a nossa proposta assenta na premissa de que

o referente do nome do autor é muito explicitamente o livro que, retirando o autor do anonimato, lhe confere ao mesmo tempo existência, isto é, um corpo, o corpo do texto. Através desta revelação a banalidade dá lugar à singularidade, à assunção do nome próprio enquanto nome de autor, fundando simultaneamente aquilo a que o nome próprio se refere, o próprio autor.⁷²

O nosso ponto de vista vai ao encontro de vários estudiosos pessoanos, como Eduardo Lourenço e João Gaspar Simões, visto que assumem Bernardo Soares como o autor do *Livro*

⁶⁹ *Idem*, pp. 148-151.

⁷⁰ PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China. 2013, p. 14.

⁷¹ GUERREIRO, Ricardina. *op. cit.*, p. 114.

⁷² BABO, Maria Augusta. *op. cit.*, p. 177.

do *Desassossego*. Se o primeiro afirma “o *Livro do Desassossego* (...) [como o] texto que cria o seu mal-ficto Bernardo Soares”⁷³, o segundo defende que “o texto de menor valor que ele viria a escrever seria o texto escrito em nome de Bernardo Soares”⁷⁴.

De acordo com Helena Carvalhão Buescu

Metaforicamente, podemos falar de autor textual como falamos da sobre-impressão fotográfica realizada na película: emanção de um real composto, em última análise, por jogos de luz e sombra, a impressão fotográfica actua como *representação* desse real. Assim com o autor textual. E do mesmo modo que não nos é possível viver no *trompe l’oeil* que consiste em «acreditar» ser a fotografia o real, também igualmente deveremos entender por um lado a impossibilidade de fazermos coincidir autor textual e autor empírico e, por outro lado, a existência de elos e relações entre ambos. (...) Nem o autor empírico é apenas um foco psicológico nem o autor textual é tão-só uma representação psicologista desse autor empírico.⁷⁵

Acreditamos que esta também pode ser uma proposta de apresentação de autoria desta obra, mesmo quando Jerónimo Pizarro afirma que o Livro é um “work in progress”, sendo “uma obra em que há pelo menos três autores à procura de um livro”⁷⁶. Para nós, essa falta de unidade entre os trechos dos prefácios de 1915-1917⁷⁷, atribuídos, numa primeira fase, a Vicente Guedes, e, posteriormente, os excertos que começam a ser escritos a partir de 1929-1930, já atribuídos a Bernardo Soares, não vem, de maneira alguma, acentuar a problemática da questão da autoria, mas antes, valorizar este grande texto modernista, pois, como afirmámos anteriormente, o texto modernista torna-se passível de alterações, de correções, podendo ser lido de acordo com uma ordem diferente daquela que os códigos realistas e naturalistas, assim como simbolistas, de obra perfeita e acabada, preconizavam. O próprio *Livro do Desassossego* torna-se apologista do fragmentário *en abyme*, visto ser o reflexo daquilo que era apresentado nos grandes romances e na grande prosa modernista.

Todavia, provando que a existência literária não se procura apenas pelo viés da retórica, a fragmentação heteronímica a que o Modernismo português chega e que é trabalhada e pensada por Fernando Pessoa é o “ponto de chegada de uma tendência amadurecida ao longo do séc.

⁷³ LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa. Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva. 2008, p. 113.

⁷⁴ SIMÕES, João Gaspar. *op. cit.*, p. 131.

⁷⁵ BUESCU, Helena Carvalhão. *Em Busca do Autor Perdido*. Lisboa: Edições Cosmos. 1998, p. 25.

⁷⁶ PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China. 2013, p. 14.

⁷⁷ Os primeiros trechos do *Livro do Desassossego* “tentam elucidar um estado psíquico através de descrições do tempo e de paisagens irreais («Na Floresta do Alheamento», «Viagem Nunca Feita»), visões idealizadas de mulheres assexuadas («Nossa Senhora Do Silêncio», «Glorificação Das Estéreis») e imagens orientais («Lenda Imperial») e medievais («Marcha Fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera. (...) São prosas poéticas, com muita atenção dada à cadência das frases e aos efeitos sonoros.” PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Edição de Richard Zenith, Lisboa: Assírio e Alvim. 10ª edição. 2012, pp. 17-18.

XIX, emergente no fim desse século (com Fradique Mendes e outros), finalmente trazida à luz do dia, quando certas condições histórico-culturais (ideológicas, estéticas, epistemológicas, mesmo científicas) o permitem.”⁷⁸

Ora, não é de estranhar, então, que a criação de um heterónimo coletivo, pela pena de Antero de Quental, Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, seja algo anómalo na literatura portuguesa do último quartel de Oitocentos. Ao lermos alguma da correspondência de Eça de Queirós, apercebemo-nos da existência da consciência dessa fragmentação:

Grande foi o trabalho de colecionar estas cartas, mas a *Província* não se poupa a esforços, etc, etc. Hem! Que assunto!... e com este título modesto – *Correspondência de Fradique Mendes* – precedida, está claro, por um estudo sobre a vida e opiniões desse lamentado *gentleman*. Estas cartas devem ser publicadas sem ordem, a não ser a de data, e portanto uma aqui, outra além⁷⁹.

Ou então, nesta outra carta, também a Joaquim Pedro de Oliveira Martins, a 12 de maio de 1888: “Tenho aqui, para ti, isto é, para o *Repórter*, dadas certas condições, uma imensa quantidade de prosa. De facto, todo um livro. Livro, porém, que se pode publicar aos bocados, todas as semanas, sem lhe prejudicar a unidade e o interesse.”⁸⁰; ou ainda numa outra carta de 12 de junho do mesmo ano, ao mesmo Oliveira Martins: “A introdução a «Cartas que foram escritas por um homem que nunca existiu», não podia deixar de ser uma composição em que se tentasse dar a esse homem, primeiramente, realidade, corpo, movimento, vida.”⁸¹

Todavia, temos de ter em conta que, apesar deste Carlos Fradique Mendes ter surgido, primeiramente, como um heterónimo coletivo, nos últimos anos de vida de Eça de Queirós e na correspondência que anteriormente expusemos, este Fradique aproxima-se mais de uma escrita e de um perfil queirosiano, ainda que não seja Eça de Queirós quem subscreve essas cartas e pensamentos.

⁷⁸ REIS, Carlos. (coord.). *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta. 2006, p. 188.

⁷⁹ QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. 1º Vol. Lisboa: INCM. 1983, 263.

⁸⁰ *Idem*, p. 473.

⁸¹ *Idem*, p. 479.

1.3 *Tenho um mundo de amigos dentro de mim. A diferença entre heterónimo, semi-heterónimo e personalidade literária.*

Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro.
Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*

É com esta crise de identidade, não só cultural e civilizacional, mas também política – não esqueçamos a revolução dos soviets, em 1917, e, ainda antes, a primeira Grande Guerra, entre 1914-1918 – que podemos, em parte, entender o processo da criação heteronímica. Este início do século XX reflete uma sociedade onde os valores da família, enquanto instituição, da ordem e da harmonia parecem querer entrar em ruína por conta deste novo mundo mecânico, autómato, selvagem e industrial. Como sabemos, os modernistas pretendiam criar uma arte que criasse escândalo, que fosse motivo de conversa. No fundo, essa geração que tanto clama pelo cosmopolitismo e pela novidade encontra-se perante uma sociedade fragmentada e angustiada pelos novos problemas que, de acordo com a psicanálise, começam no subconsciente de cada um, onde as incertezas e os ódios se encontram e podem, posteriormente, culminar no ódio à ordem estabelecida, à hipocrisia e ordem sociais. Deste modo, podemos perceber o modo como Fernando Pessoa pertenceu à sua geração

por um clima espiritual que se caracterizava pelo egotismo, pela obsessão da auto-análise, pela concepção do poeta como ser exilado e incompreendido, pelo ódio ao burguês que essa geração procurou escandalizar, pelo romantismo simbolista, pela melancolia, pelo tédio, pelo agnosticismo acompanhado da nostalgia da fé perdida, pelo esteticismo amoralista, pelas audácias verbais⁸².

No entanto, como escrevemos no final do subcapítulo anterior, a heteronímia começa a ganhar importância, mesmo em Portugal, já no século XIX, pela mão de Eça de Queirós, Jaime Batalha Reis e Antero de Quental. De facto, “nos poemas publicados de Fradique Mendes há a tentativa de apropriação de um estilo que se aproximava intencionalmente do de Baudelaire”⁸³. Deste modo, compreendemos que a fragmentação heteronímica “a que o Modernismo português dá lugar e que Pessoa cultiva até às últimas consequências é (...) o ponto de chegada de uma tendência amadurecida ao longo do século XIX”⁸⁴. Não nos podemos esquecer, também, da evolução do Romantismo para o Simbolismo e deste para o Modernismo, daí

⁸² COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 7ª edição revista e aumentada. Lisboa: Editorial Verbo. 1982, p. 191.

⁸³ GUIMARÃES, Fernando. “Heteronímia – Poética”, in: MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho. 2008, p. 328.

⁸⁴ REIS, Carlos. *op. cit.*, p. 188.

termos os “dramatic poems” de Robert Browning ou até a “teoria das máscaras” de Yeats. O facto de o Positivismo ter afirmado certezas que tentava impugnar como verdades universais, nomeadamente em relação ao indivíduo, à sua personalidade e modo de ser, e destas certezas entrarem em crise, faz-nos perceber o porquê de nenhum poeta da Modernidade exprimir, da forma como o faz Pessoa, “a absoluta perdição do sentido do nosso destino enquanto *mundo moderno* (...) De uma maneira ou de outra, o homem moderno comparticipa desse sentimento de radical solidão e de absurdo que pouco a pouco emergiu com o processo de isolamento e de inumanidade da civilização actual”⁸⁵.

Deste modo, não é de estranhar a criação de heterónimos, semi-heterónimos e personalidades literárias, tendo em conta o isolamento em que se encontrava o homem moderno.

Temos, pois, de abordar estes conceitos para os melhor entender.

A distinção entre heterónimo, semi-heterónimo e personalidade literária é-nos necessária, tendo em conta que Bernardo Soares, quando é referido pela última vez por Fernando Pessoa, a 13 de Janeiro de 1935, na famosa carta sobre a génese dos heterónimos, a Adolfo Casais Monteiro, refere-se a este como sendo um semi-heterónimo: “ (O meu semi-heterónimo Bernardo Soares (...) é um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é não diferente da minha, mas simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade”⁸⁶. Deste modo, podemos definir o semi-heterónimo como um heterónimo incompleto. Então, o recurso aos heterónimos consiste “numa passagem de expressão pessoal, isto é, de uma personalidade que seria a do autor, para uma personificação estética que é já a do texto ou da escrita”⁸⁷. Todavia, tendo em conta as palavras de Fernando Pessoa sobre a questão da heteronímia e da sua criação, ou, por outras palavras, dos critérios que seriam necessários para se poder criar um heterónimo, este

parece resultar da convergência e acção conjugada de três componentes: um **nome próprio**, atribuído a um sujeito poético; uma **identidade própria**, dotada de características psicológicas e ideológico-culturais próprias; finalmente – aspecto decisivo e indispensável – um **estilo próprio**, estabelecido por uma escrita poética autónoma em relação à do ortónimo.⁸⁸

⁸⁵ LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa. Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva. 2008, p. 14.

⁸⁶ PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim. 1999, pp. 345-346.

⁸⁷ GUIMARÃES, Fernando. “Heteronímia – Poética”, in: MARTINS. *op. cit.*, p. 328.

⁸⁸ REIS, Carlos. *op. cit.*, p. 187.

O que podemos, desde já, auferir, é que Bernardo Soares, apesar de ter um nome próprio, não parece completar as outras duas condicionantes que levam à autonomização enquanto heterónimo: não tem um estilo próprio, aproximando-se do ortónimo, já que “em prosa é mais difícil de se outrar”, como afirmou o próprio Pessoa, e também não tem uma identidade própria, visto que o próprio poeta define Bernardo Soares como “um Pessoa *em menos*, como um Pessoa *sem Pessoa*. (...) Podemos dizer que é Pessoa *menos* a capacidade de estar no mundo.”⁸⁹

Ora, se Bernardo Soares não pode ser um heterónimo por não corresponder às premissas propostas por Fernando Pessoa, tem de ser um semi-heterónimo, não só pelo que o próprio poeta afirma, mas tendo em conta aquilo que apresentamos anteriormente. Contudo, acreditamos que Soares pode e é, também, uma personagem, uma personalidade literária, tendo em conta que a

personalidade literária é o autor de um texto literário (distinto do autor empírico), que o *heterónimo* é uma personalidade literária que atingiu a autonomia relativamente ao literário, com nome próprio, identidade própria e estilo próprio e que o *semi-heterónimo*, por diminuição do estatuto, é uma personalidade incompleta, por não se autonomizar totalmente do autor literário⁹⁰.

Deste modo, facilmente entendemos que Bernardo Soares é, não só um semi-heterónimo, por não completar os requisitos propostos pelo próprio Pessoa, mas também, uma personalidade literária, visto ser, como mais adiante iremos ter oportunidade de expor, o autor de um texto, de uma obra literária, o *Livro do Desassossego*.

Por um lado, podemos afirmar que Fernando Pessoa não traçou, como fez com os heterónimos, a biografia de Bernardo Soares, e alguns pormenores acerca da sua vida encontram-se em fragmentos dispersos, quase como que em metonímia com o próprio *Livro*, já ele fragmentado. Por outro lado, apesar de não ter existência própria, humana e corporalmente falando, é uma personalidade literária, visto ser uma criatura de papel, pois “enquanto «criatura de papel» admite-se a existência de Bernardo Soares”⁹¹. Mais adiante abordaremos a questão da existência, ou não, de Bernardo Soares, ressaltando, neste momento, que este, Soares, é um semi-heterónimo por conta do que já afirmámos, pois,

Se Soares é um semi-heterónimo, também é um semi-Pessoa. Ou seja: uma representação, ou versão dramatizada, do autor. Tendo em conta a teoria de pessoa de que é necessário fingir para comunicar aos outros,

⁸⁹ COELHO, Eduardo Prado Coelho. “Pessoa: lógica do desassossego”, in: _____. *A mecânica dos Fluidos*. Lisboa: INCM. 2012, p. 29.

⁹⁰ PÊGO, Maria Isabel. *op. cit.*, p.73.

⁹¹ SIMÕES, João Gaspar. *Fernando Pessoa – breve história da sua vida e da sua obra*. Lisboa: Difel. 1983, p. 150.

indirectamente, o que sentimos e somos, é possível que o seu semi-heterónimo tenha sido concebido como um eu exemplar ou essencial, um semi-eu-outro.⁹²

Findo este capítulo, compreendemos que, não só Bernardo Soares é um semi-heterónimo e uma personalidade literária, mas também é o autor do *Livro do Desassossego*. De facto, após uma contextualização do *Livro* por meio da história literária e da própria crítica, apercebemo-nos que esta obra é fruto contemporâneo das dúvidas e problemas essenciais, de cariz epistemológico, ontológico, estético, político e artístico daqueles que pensaram o Modernismo enquanto modernistas e daqueles que criaram durante este período controverso, revolucionário e inovador. Na verdade, Bernardo Soares acaba por ser, em conjunto com a sua obra e escrita fragmentárias, um símbolo, não só do Modernismo português, mas também se enquadra na esteira dos Modernismos das capitais da Europa pensante e vista como exemplo de civilização.

Urge agora o tempo de abordarmos o tema da questão da personagem no Modernismo, ou seja, o que poderia ser tido como a estética de uma personagem da arte modernista.

⁹² ZENITH, Richard. “Bernardo Soares”, in: MARTINS, Fernando Cabral. (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho. 2008. P. 815.

CAPÍTULO II – *Que seria de mim se não escrevesse o que consigo escrever.* A existência de Bernardo Soares na escrita.

Quero ser uma obra de arte, de alma pelo menos, já que do corpo não posso ser.

Bernardo Soares. *Livro do Desassossego*.

De quanto se escreve, só amo o que alguém escreve com o seu sangue. Escreve com o sangue e descobrirás que o sangue é espírito.

Friedrich Nietzsche. *Assim falava Zarathustra*.

Olhar para uma folha em branco com a consciência que esta terá de ser escrita, preenchida com palavras e pensamentos pode ser bastante angustiante. O que faremos de uma folha em branco? Parece-nos, até, um dilema tremendo, este que é o ato de criar por meio da palavra. Ao folhearmos a Bíblia, nas páginas iniciais do livro do Génesis, que não é mais do que uma história da criação, lemos: “Deus criou os céus e a terra. A terra era informe e vazia. As trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus movia-Se sobre a superfície das águas. Deus disse: «Faça-se a luz». E a luz foi feita.”⁹³ O próprio Adão nomeia pela palavra:

E o Senhor Deus modelou também de terra muitas espécies de animais selvagens e de aves e apresentou-os ao homem, para ver que nome ele lhes dava. O nome que ele dava a cada um desses seres vivos é o nome com que ficaram. O homem deu nome a todos os animais domésticos, às aves e aos animais selvagens, mas nenhum era a companhia apropriada para ele.⁹⁴

Podemos, de certo modo, ver o próprio ato de criação do Deus bíblico como algo que existe e é feito por meio da linguagem, mas a nosso ver, e bem mais importante, por meio da palavra. De facto, do nada criou-se o mundo e o universo, pois “No princípio já existia o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava, no princípio, com Deus. Tudo começou a existir por meio d’Ele, e, sem ele nada foi criado.”⁹⁵ Não esqueçamos que é a palavra, “logos”, que também pode significar conhecimento, a causa da criação. E que criação essa, por meio do conhecimento da palavra!

É interessante determo-nos, um pouco, neste pensamento relacionado com a criação através da palavra, tendo em conta que os próprios escritores vivem com as mesmas dores e

⁹³ Gn. 1: 1-3.

⁹⁴ Gn. 1: 19-20.

⁹⁵ Jo. 1: 1-3.

dilemas, séculos depois da seleção dos textos bíblicos. Augusto Abelaira, no seu romance de 1968, *Bolor*, dá início à narrativa com uma questão relacionada com esta matéria:

Olho para o papel branco (afinal um tudo-nada pardacento) sem a angústia de que falava Gauguin (ou era Van Gogh?) ao ver-se em frente da tela, mas com apreensão, apesar de tudo. Que vou eu escrever – eu, a quem nada neste mundo obriga a escrever? Eu, antecipadamente sabedor da inutilidade das linhas que neste momento ainda não redigi, dentro de alguns minutos (de alguns anos) finalmente redigidas?⁹⁶

Seremos nós, porventura, criação de uma palavra soprada por outrem, fruto de um *fiat*? Se, pelo menos, acreditarmos que somos hipostasia desse ato criacional, parece-nos lógico que todos os seres físicos, escritores, isto é, aqueles que escrevem, mas que, acima de tudo, pensam, são seres de palavra e, inevitavelmente, de papel. Seres que se consubstanciam na e pela palavra. Partimos deste pressuposto e como que descobrimos o autor e personagem do *Livro do Desassossego*: Bernardo Soares. Não será ele, então, um ser de palavras que só vive no papel e na escrita? Acreditamos que sim, pois, em primeiro lugar, Bernardo Soares pode ser encarado como um semi-heterónimo, mas, mais importante ainda, como uma personalidade literária, visto que este é autor de um texto literário, de uma narrativa, ainda que fragmentária. Apesar de, aparentemente, não ter completa independência do autor empírico, não o podemos ver como um heterónimo, como já referimos anteriormente. Porém, o fator mais interessante é que o autor do *Livro do Desassossego* é também a sua personagem, o que parece ser bastante irónico e paradoxal, tendo em conta que a mão que escreve, no fundo de todas as despersonalizações, é Fernando Pessoa. Mas Fernando Pessoa simplesmente recolheu todos os fragmentos, pois estes foram-lhe entregues por Bernardo Soares, como já tivemos oportunidade de demonstrar por meio da pequena introdução do poeta da “Chuva oblíqua” a este curioso *Livro*.

Façamos, então, um exercício de fingimento poético e artístico. Façamos uso da lógica aristotélica: Fernando Pessoa cria Bernardo Soares, logo Soares é uma criação de Pessoa. Bernardo Soares escreve o *Livro do Desassossego*, mas este é uma criação de Pessoa. Este silogismo parece estar logicamente correto, tendo em conta que as premissas não se contradizem nem apresentam algum sofisma. Todavia, há dois pequenos grandes aspetos que não são apresentados neste raciocínio. Um deles é que o próprio Pessoa atribui a obra ao ajudante de guarda-livros e o outro é que Soares intitula-se como autor e escritor desta obra. Voltamos a frisar que escritor é aquele que pensa, e quem pensa é quem cria, de facto.

⁹⁶ ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. 4ª edição. Lisboa: Bertrand. 1978, p. 9.

Assim, Fernando Pessoa é o criador de Bernardo Soares mas não o autor ou criador da obra em apreço, pois este último autonomiza-se e ganha vida própria na e pela escrita.

Deste modo, Fernando Pessoa ao despersonalizar-se em Bernardo Soares é o escrevente do *Livro do Desassossego*, enquanto Bernardo Soares é o escritor desta obra, pois é quem pensa e reflete, apesar de não ter existência física.

Na verdade, a escrita é, para o ajudante de guarda-livros, “a droga que repugno e tomo, o vício que desprezo e em que vivo”⁹⁷. De acordo com Maria Isabel Mateus Pêgo “a existência do eu, instituída pela prosa, é posta em causa quando a escrita cessa”⁹⁸, o que nos leva a afirmar que Bernardo Soares é uma pessoa de papel, de livro, tendo em conta que este nos diz “Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo”⁹⁹. Soares tem consciência da importância da escrita, por isso se questiona: “Mas que seria de mim se não escrevesse o que consigo escrever, por inferior a mim mesmo que nisso seja?”¹⁰⁰ A investigadora revela ainda que a escrita é, para o ajudante de guarda-livros, “o alimento da alma e nem o sonho consegue suplantá-la”¹⁰¹, o que podemos verificar quando lemos fragmentos como: “Ter de estar aqui escrevendo isto, por me ser preciso à alma fazê-lo, e mesmo isto não poder sonhá-lo apenas, exprimi-lo sem palavras, sem consciência mesmo”¹⁰².

De acordo com Ricardina Guerreiro, podemos verificar que “a escrita fragmentária toma importância não como mera forma *vazante* – no sentido do termo – mas como *corpo*-forma do drama ontológico que nela e por ela se desenvolve. Nesta perspetiva, a escrita foi a forma de Bernardo Soares ser.”¹⁰³ Ao lermos alguns trechos do *Livro do Desassossego*, encontramos Bernardo Soares a falar sobre a escrita e a forma como este existe nela e através dela, por meio da língua, daí não ser de estranhar o famoso trecho, vastas vezes utilizado, ainda que de forma inapropriada, onde o guarda-livros afirma que

Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie – nem sequer mental ou de sonho -, transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. Estremeço se dizem bem. Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar toda a minha vida em todas as veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo. (...) Como todos os grandes apaixonados (...) escrevo sem

⁹⁷ L. do D., trecho 152.

⁹⁸ PÊGO, Maria Isabel Mateus. *op. cit.*, p. 83.

⁹⁹ L. do D., trecho 193.

¹⁰⁰ L. do D., trecho 152.

¹⁰¹ PÊGO, Maria Isabel Mateus. *op.cit.* p. 83.

¹⁰² L. do D., trecho 92.

¹⁰³ GUERREIRO, Ricardina. *op. cit.*, p. 114.

querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas, criança menina ao colo delas. (...) Não choro por nada que a vida traga ou leve. Há porém páginas de prosa que me têm feito chorar. (...) Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enoja independentemente de quem o cuspiisse.¹⁰⁴

Este fragmento, a nosso ver, é de relevada pertinência, pois atesta aquilo que vimos demonstrando ao longo destas palavras: Bernardo Soares existe enquanto escrita, na escrita, pela escrita, por meio da língua, da linguagem. Existe nela como se fosse a sua própria pátria, a sua casa, pois não tem outro lugar para onde ir, e mesmo que tivesse, suspeitamos que o não aceitaria, tendo em conta que Soares tem todas as paisagens reais, irreais e sonhadas, e tem todos os horizontes no seu interior, pois “para quê olhar para os crepúsculos se tenho em mim milhares de crepúsculos diversos – alguns dos quais que o não são – e se, além de os olhar dentro de mim, eu próprio os sou, por dentro?”¹⁰⁵ Além do mais, Bernardo Soares vive de uma forma indiferente para com a vida e os acontecimentos que esta pode oferecer, bons ou maus. Como podemos compreender, para ele só existe algo que é capaz de o fazer sentir algum impulso que o leve a manifestar-se com entusiasmo: o facto de não se saber escrever *bem*. Na verdade, assumindo que o guarda-livros da Rua dos Douradores existe nas palavras e na escrita, é fácil entendermos o porquê desta raiva, ainda que quieta e aparentemente calma, para com a página mal escrita. É que a página mal escrita implica, para Soares, uma existência incorreta, anormal, melhor, uma inexistência, no sentido em que para este, uma existência correta será aquela em que quem o escreve sabe fazer uso da língua, sabe escrever uma boa página, tem conhecimento da língua e da ortografia. Enfim, que escreve e pensa, que não é um mero escrevente, mas sim um escritor. Bernardo Soares é, então, uma pessoa de livro e de papel e palavras, por ser uma personalidade literária e por se autoproclamar uma “personagem de dramas meus”¹⁰⁶. Podemos ainda ler no *Livro* que Soares é

em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em períodos e parágrafos, faço-me pontuações, e, na distribuição

¹⁰⁴ L. do D., trecho 259.

¹⁰⁵ L. do D., trecho 215.

¹⁰⁶ L. do D., “Maneira de Bem Sonhar nos Metafísicos”.

desencadeada das imagens, visto-me, como as crianças, de rei com papel de jornal, ou, no modo como faço ritmo de uma série de palavras, me touco, como os loucos (...) Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. (...) O que penso está logo em palavras, misturado com imagens que o desfazem, aberto em ritmos que são outra coisa qualquer. (...) E assim, em imagens sucessivas em que me descrevo – não sem verdade, mas com mentiras –, vou ficando mais nas imagens do que em mim, dizendo-me até não ser, escrevendo com a alma como tinta, útil para mais nada do que para se escrever com ela. (...) A ficção acompanha-me, como a minha sombra.¹⁰⁷

Na verdade, para além deste apego à escrita, à palavra e à língua, Bernardo Soares diz-nos que

nunca amei senão coisa nenhuma. Nunca desejei senão o que nem podia imaginar. À vida nunca pedi senão que passasse por mim sem que eu a sentisse. Do amor apenas exigí que nunca deixasse de ser um sonho longínquo. Nas minhas próprias paisagens interiores, irreais todas elas, foi sempre o longínquo que me atraiu, e os aquedutos que se esfumavam quase na distância das minhas paisagens sonhadas, tinham uma doçura de sonho em relação às outras partes da paisagem – uma doçura que fazia com que eu as pudesse amar. (...) e alinhio na minha imaginação, confortavelmente, como quem no inverno se aquece a uma lareira, figuras que habitam, e são constantes e vivas, na minha vida interior.¹⁰⁸

Ainda na esteira desta ideia que defende Bernardo Soares como uma pessoa de papel, Eduardo Prado Coelho revela-nos que Soares “existe (...) «no que escreveu»”¹⁰⁹.

Se atentarmos no que diz João Gaspar Simões, também percebemos, facilmente, que, além de ser uma personalidade literária, Bernardo Soares é uma “criatura de papel”, tendo em conta que

Em verdade, Bernardo Soares só existe naquilo que ele próprio diz de si mesmo, embora o que ele de si mesmo diz seja muito pouco enquanto homem, o homem que se supõe que ele é, enquanto ser social, enquanto personagem desse outro romance que é a vida ou desse outro romance que se pressupõe que seja a vida (...) que a vida pode (...) imitar o romance ou imitar a existência das personagens do romance (...) como é que Bernardo Soares havia de *representar-se vivo* ao próprio Fernando Pessoa, se ele, Bernardo Soares, só *era vivo*, só *existia*, quando Fernando Pessoa lhe dava vida ou existência real graças à escrita?¹¹⁰

¹⁰⁷ L do D., trecho 193.

¹⁰⁸ L. do D., trecho 92.

¹⁰⁹ COELHO, Eduardo Prado. *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁰ SIMÕES, João Gaspar. *op. cit.*, pp. 138-139.

Através de um questionamento simples, mas bastante eficaz, o estudioso pessoano demonstra-nos como é que Bernardo Soares só pode existir na escrita, pelas palavras, visto que a sua própria vida “é arte, arte literária, *literatura*, numa palavra.”¹¹¹

Voltemos ao *Livro do Desassossego* e escutemos, leiamos, de novo, as palavras de e que são Bernardo Soares: “Choro sobre as minhas páginas imperfeitas, mas os vindouros, se as lerem, sentirão mais com o meu choro do que sentiriam com a perfeição, se eu a conseguisse, que me privaria de chorar e portanto de escrever.”¹¹²; “E eu, cujo espírito de crítica própria me não permite senão que veja os defeitos, as falhas, eu, que não ousa escrever mais que trechos, bocados, excertos do inexistente, eu mesmo, no pouco que escrevo, sou imperfeito também.”¹¹³.

Assim, apercebemo-nos que Bernardo Soares só consegue existir quando há escrita, ou melhor, quando escreve, o que parece óbvio, pois, se não houver escrita, Soares deixa de existir, de facto. É o que compreendemos quando o guarda-livros nos diz que

Há muito – não sei se há dias, se há meses – não registo impressão nenhuma; não penso, portanto não existo. Estou esquecido de quem sou; não sei escrever porque não sei ser. Por um adormecimento oblíquo, tenho sido outro. (...) Há em mim uma noção confusa de um intervalo incógnito, um esforço fútil de parte da memória para querer encontrar outra.¹¹⁴

Se o funcionário da empresa do patrão Vasques não escrevesse, não existia, tendo em conta que quando deixa de escrever durante algum tempo, apercebe-se de que “têm passado meses sem que viva”, e, desse modo, vai “durando”, pois “há muito tempo que não existo (...) há muito tempo que não sou eu.”¹¹⁵

Após esta exposição em que comprovamos a existência de Bernardo Soares como uma pessoa de livro, compreendemos que esta existência é deveras interessante, e, no nosso ponto de vista, Soares apresenta-se como a primeira figura da ficção, isto é, como a primeira personagem literária, da literatura portuguesa, com consciência de que existe somente enquanto objeto artístico. Deste modo, o guarda-livros da famosa Rua dos Douradores é capaz de se eternizar, já não por ter sido uma invenção de Fernando Pessoa, mas, no fundo, por ter consciência que não existe enquanto pessoa, ou seja, enquanto materialidade, pois não tem um corpo visível a não ser as palavras. Portanto, tendo consciência que é uma invenção mas que existe por si só, por meio das suas palavras, através daquele *fiat* criador escrito por Fernando

¹¹¹ *Idem, ibidem.*

¹¹² *L. do D.*, trecho 64.

¹¹³ *L. do D.*, trecho 85.

¹¹⁴ *L. do D.*, trecho 380.

¹¹⁵ *L. do D.*, trecho 139.

Pessoa, Bernardo Soares autonomiza-se, a nosso ver, muito mais que os heterónimos, ainda que estes dialoguem entre si, pois tem consciência que a sua existência *real* está adstrita ao papel, à palavra, ao logos.

Se compararmos, em termos ontológicos e axiológicos, a criação do Homem por Deus e a criação de Bernardo Soares por Fernando Pessoa, julgamos ser possível entender aquilo que propomos defender. Ora, Deus criou Adão. Eva nasceu de uma costela de Adão. Ambos são criação de Deus, de acordo com o texto bíblico. Eva comeu do fruto da árvore da vida, o que demonstra que, apesar de Deus os ter proibido expressamente de comer do fruto dessa árvore, Eva teve o poder para escolher e decidir. Se Adão e Eva acabaram por comer do fruto que lhes foi proibido, não foram boas criaturas, pois fugiram aos preceitos designados por Deus, ficando, assim, de certa forma, livres da determinação divina. Depois de sabermos que foram expulsos do jardim do Éden, tiveram de cultivar a terra para comer, e de sofrer dores diversas. Não seguiram o seu próprio caminho, estas genesíacas criaturas? Não saíram elas da alçada do seu criador, autonomizando-se, sendo capazes de se autodeterminar? Não fizeram algo de genuinamente humano e genial que é agirem de acordo com as suas ideias, valores e vontade? Julgamos que sim, que foram capazes disso. Então não poderá ter acontecido o mesmo com Bernardo Soares? Não terá sido ele capaz de se libertar das amarras literário-genesíacas de Fernando Pessoa? Não terá, Bernardo Soares, sido capaz de ter uma vida própria, muito mais que a dos heterónimos? Acreditamos que sim, pois Bernardo Soares não só se libertou do corpo e da mão de Pessoa, como foi capaz de ter uma vida própria. Apesar de não ter qualquer indício de vida pública ou social, libertou-se de Fernando Pessoa, pois tem uma obra que é da sua autoria e encontrou-se com o próprio Pessoa em algumas casas de pasto.

É interessante notar que Bernardo Soares teve essa ousadia, ainda que de uma forma interior e ficcional, de pensar pela sua cabeça, ou, neste caso, pelas suas palavras, pois, como Antero fizera em 1865, e a Geração de *Orpheu*, a partir de 1915, ou então de 1928/29, Soares também foi capaz de escolher o seu caminho, sendo ele próprio, não estando ao abrigo de Mestres ou Escolas. É, a nosso ver, uma imagem metonímica do que pretendia ser o Modernismo: a apologia do original, do que causasse e a sensação de estranhamento, não havendo interesse algum em termos que designassem uma unidade ontológica e epistemológica.

Aliás, Bernardo Soares é, sem dúvida, o escritor do *Livro do Desassossego* e o escritor e escrevente da sua existência ficcional que, dentro de um mecanismo de fingimento criador, é uma existência real, capaz de se eternizar e ter continuidade na literatura e no tempo, por meio da evolução dos períodos estético-literários, como iremos ter oportunidade de analisar no capítulo seguinte.

2.1 *Sou uma personagem de dramas meus. Alguns conceitos de personagem.*

Afigura-se-me, quase carnalmente, que poderei ser personagem de uma novela. Bernardo Soares. *Livro do Desassossego.*

Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção.
Anatol Rosenfeld. *A Personagem de Ficção.*

Se fizermos uma breve reflexão acerca de uma das categorias da narrativa que é a personagem, compreendemos que esta, apesar de “esmagada pelo antipsicologismo de formalistas e correntes estruturalistas que a reduziram a um ser de linguagem e de papel, ela reaparece nas últimas décadas do século XX como uma questão sobre a qual vale a pena reflectir em termos da sua ficcionalidade”¹¹⁶.

Convém afirmar que nas páginas seguintes não iremos fazer um levantamento da história da teoria literária e da teoria da narrativa, iremos, sim, abordar alguns autores, que julgamos primaciais, para um novo conceito e visão de personagem que, como afirmou Ana Isabel Serpa, teve um recrudescimento “nas últimas décadas do século XX”.¹¹⁷

Na verdade, ainda hoje utilizamos termos que são tidos como lugares comuns literários, ainda que sejam úteis para o nosso mapeamento intelectual. Falamos de termos como personagem plana e redonda, ou, nas palavras de E. M. Forster, *flat* ou *round* characters.

De acordo com o romancista e teórico britânico, “we may divide characters into flat and round. Flat characters were called ‘humours’ in the seventeenth century, and are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality.”¹¹⁸

Quando confrontados com romances como *Os Maias*, por exemplo, os alunos aprendem, de imediato, que há dois tipos de personagens: as simples e as complexas. Se falamos de Dâmaso Salcede rapidamente o colocamos no grupo das personagens planas ou simples, tendo em conta que representa um tipo social e não apresenta densidade psicológica e emocional, assim como não vai evoluindo ao longo do trama. Por outro lado, se a personagem proposta a

¹¹⁶ SERPA, Ana Isabel. *A narrativa de José Cardoso Pires: personagem, tempo e memória*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores. 2013, p. 7, (texto policopiado).

¹¹⁷ Para uma leitura e estudo aprofundado sobre a questão da evolução das teorias literárias e narrativas em torno da personagem, *vide*: SERPA, *op. cit.*, pp. 9 – 47.

¹¹⁸ FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin Books. 1974, p. 75.

análise for Carlos da Maia, por exemplo, classificamo-lo como uma personagem complexa, visto que vai evoluindo, psicológica e interiormente, ao longo do enredo, assim como apresenta uma personalidade, isto é, um conjunto de traços que o singularizam.

As personagens planas, ou “tipo”, são facilmente identificáveis pelo leitor, tendo em conta que “whenever they come in” elas são “recognized by the reader’s emotional eye, not by visual eye.”¹¹⁹ Não só são facilmente identificáveis aquando da leitura do texto literário, como também se tornam de fácil rememoração, pelo simples facto de que são inalteráveis: “for the reason that they were not changed by circumstances.”¹²⁰ Quem é que não se lembra da famosa expressão de Dâmaso Salcede: “Chique a valer”, ou “très chic”?

Ainda na esteira do pensamento de Forster, a personagem é um ator que é, “or pretend to be human”.¹²¹ Na verdade, a personagem literária, “tell us more about Queen Victoria than could be known, and thus to produce a character who is not the Queen Victoria of history. (...) each human being has two sides, appropriate to history and fiction.”¹²² A personagem literária é, deste modo, um ser que, apesar de ter as suas bases na realidade, isto é, nas características físicas e psicológicas humanas, vai ganhando outros contornos, outra complexidade, e, assim, podemos sempre saber mais acerca da sua vida privada, ficcional, do que jamais poderíamos saber na vida real, no caso de personagens históricas, como é evidente.

Já no que diz respeito a personagens literárias não baseadas em personagens com importância histórica, cultural, religiosa, política ou ideológica, se falarmos de um transeunte tornado personagem de ficção, vemos que esse processo se mantém, ainda que, de certa forma, nos possamos identificar mais com este do que com uma personagem histórica, tendo em conta que há aproximações mais evidentes, nos acontecimentos do dia a dia. Esta maior aproximação, compreensão e, por vezes, identificação com a personagem literária dá-se por conta do autor, também, tendo em conta que “people in a novel”, *en autre*, “can be understood completely by the reader, if the novelist”, ou autor, “wishes”; their inner as their outer life can be exposed.”¹²³

Ainda seguindo o pensamento de E. M. Forster, podemos ver como este faz a comparação entre um ser humano e uma personagem. Enquanto no caso da personagem literária podemos ter acesso a todos os seus pensamentos, desejos e ambições, tornando-as quase personagens definitivas, com os nossos amigos e familiares, por mais que os conheçamos, não temos acesso

¹¹⁹ *Idem*, p. 76.

¹²⁰ *Idem*, p. 77.

¹²¹ *Idem*, p. 51.

¹²² *Idem*, p. 53.

¹²³ *Idem*, p. 54.

aos seus pensamentos interiores e privados, havendo sempre um desfaseamento entre a totalidade daquilo que eles são e aquilo que conhecemos deles.

Todavia, se tivermos em conta a vida de um ser humano, esta tem, de acordo com Forster, cinco factos inevitáveis: “birth, food, sleep, love and death”¹²⁴. Será que as personagens literárias, têm necessariamente, de passar, vivenciar, estes acontecimentos? É certo que todos nascemos e todos havemos de morrer, mas será que isso são experiências nossas, ou não serão, antes, não experiências? Quando nascemos não temos consciência de tal coisa, apenas o sabemos porque nos relatam, e quando morremos, não podemos saber como é morrer, pois temos apenas uma ideia, sensação ou expectativa do que será morrer, tendo em conta que, num sentido simples, morrer é deixar de ser, deixar de estar. Deste modo, “our final experience, like our first, is conjectural. We move between two darknesses.”¹²⁵ É com este tipo de situações que o escritor e o escrevente criam as suas personagens, ainda que o seu nascimento seja figurado ou mera criação ontológica. A diferença está em que quem escreve e pensa sabe toda a vida dessa personagem, podendo embora optar por não dar conta de tudo o que conhece, pois “how soon will he pick up characters after birth, how close to the grave will he follow them?”¹²⁶

Após estas reflexões acerca do conceito e daquilo que pode ser a fenomenologia da personagem, Forster chega à conclusão que é necessário fazer uma comparação e diferenciação entre *Homo Sapiens* e *Homo Fictus* que, a nosso ver, ainda hoje tem validade e pertinência. Ora, o *Homo Sapiens* é, portanto, o ser humano materializado, corporizado, aquele com quem vivemos no quotidiano, enquanto que o *Homo Fictus*

Is more elusive than his cousin. He is created in the minds of hundreds of different novelists (...) He is generally born off, he is capable of dying on, he wants little food or sleep, he is tirelessly occupied with hum relationships. And – most important – we can know more about him than we can know about our fellow creatures, because his creator and narrator are one. Were we equipped for hyperbole, we might exclaim at this point: ‘if God could tell the story of the Universe, the Universe would become fictitious.’¹²⁷

¹²⁴ *Idem*, p. 55.

¹²⁵ *Idem*, *ibidem*.

¹²⁶ *Idem*, p. 56.

¹²⁷ *Idem*, p. 63.

O termo personagem, aliás, deriva do latim *persona* que significa máscara, e do grego *prosopon* que significa rosto e é utilizado no teatro como o jogo entre o verdadeiro e o falso (...) a personagem é sempre um ser que domina no hemisfério do imaginário.”¹²⁸

De facto, as personagens literárias, ficcionais, são “mais ricas que as pessoas reais, uma vez que neste domínio, as últimas são de somenos importância.”¹²⁹ É evidente a influência de Forster nas palavras expostas, no que diz respeito à questão da riqueza das personagens literárias, assim como na afirmação seguinte:

É através do nosso olhar enquanto observadores que o autor, criador das personagens, nos dirige até aos aspectos que ele próprio elaborou nessa figura de ficção, tornando-a em si só, uma fonte inesgotável e ao mesmo tempo insondável, visto que a sua capacidade de retenção do real é tão grande que tudo nela é permitido e esperado (...) A ficção é pois esse lugar privilegiado em que o homem pode viver e contemplar através das várias personagens, a plenitude da sua própria condição. Quando se fala de personagens não se pode deixar de referir a importância da vida que as mesmas vivem, as situações que têm de enfrentar, as linhas do seu próprio destino.¹³⁰

Se folharmos o *Dictionnaire encyclopédie des sciences du langage*, de Tzvetan Todorov, apercebemo-nos facilmente, na entrada “personnage”, que este não apresenta grande novidade em relação àquilo que Forster tivera proposto anos antes, afirmando até que a personagem “n’ existe en dehors des mots, qu’il est un «être de papier» (...) les personnages *représentent* des personnes, selon des modalités propres à la fiction.”¹³¹

Mas será que a personagem literária é somente um ser de papel, um ser de ficção? Não será, ela, pois, também um reflexo do homem inserido num tempo, num contexto e numa sociedade? Acreditamos que sim, pois as personagens literárias, por mais ficcionais que possam ser, apresentam traços característicos dos seres humanos, ainda que não sejam de rápida e fácil identificação. Acreditamos, então, que, para além de ser uma figura de papel, a personagem literária, acaba, também, por ser, ainda que por metonímia, um retrato da humanidade, da sua condição e do seu destino.

É a personagem que com mais nitidez “torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”¹³², o que nos demonstra que as personagens não são

¹²⁸MIGUEL, Rute. *in*: CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=364&Itemid=2 (visitado a 17/03/14).

¹²⁹ *Idem*.

¹³⁰ *Idem*.

¹³¹ TODOROV, Oswald Ducrot Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Éditions du Seuil. 1972, p. 286.

¹³² CANDIDO, Antonio *et al.* *A Personagem de Ficção*. 11ª Edição. São Paulo: Perspectiva. 2011, p. 21.

somente seres de papel, ainda que a expressão seja tentadora. Contudo, “não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que ‘absorveram’ as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas – exactamente como ocorre na realidade.”¹³³

Ao refletirmos sobre a importância da personagem literária e da sua ficcionalidade, como temos, de certa forma, vindo a fazer, apercebemo-nos de que a grande obra de arte literária é o local onde podemos encontrar seres humanos de contornos verdadeiramente definidos que “muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos.”¹³⁴

Na verdade,

O próprio cotidiano, quando se torna tema de ficção, adquire outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea (...) É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais (...) É importante observar que não poderá apreender esteticamente a totalidade e plenitude de uma obra de arte ficcional, quem não for capaz de sentir vivamente todas as mudanças dos valores não-estéticos-religiosos, morais, político-sociais, vitais, hedonistas etc. – que sempre estão em jogo onde se defrontam seres humanos. (...) afastando-se da realidade e elevando-se a um mundo simbólico o homem, ao voltar à realidade, lhe apreende melhor a riqueza e profundidade. Através da arte, disse Goethe, distanciamonos e ao mesmo tempo aproximamo-nos da realidade.¹³⁵

Deste modo, obra de arte e a ficção podem ter um papel fundamental, por meio da personagem literária, na formação de um leitor, pois ao lermos certa personagem da ficção, iremos apreender os seus valores ético-morais, as suas preferências, os seus gostos estéticos, a sua ideologia e o seu pensamento. Isto é, para nós, de elevada pertinência, pois demonstra a forma como a Arte tem essa função catártica que faz com que o leitor se identifique, ou não, com a personagem e com as suas mundividências, pois um texto narrativo é também uma forma de ver o mundo e as suas ou sua personagem, uma forma de o homem, enquanto realidade ontológica, epistemológica e axiológica, estar nesse mundo.

¹³³ *Idem*, p. 29.

¹³⁴ *Idem*, p. 45.

¹³⁵ *Idem*, pp. 46-49.

Assim, “não espanta (...) que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance”¹³⁶, ou num outro texto literário, como é o caso do *Livro do Desassossego*.

É interessante notar que, de acordo com aquilo que temos vindo a expor, a ficção é, de facto, em termos epistemológicos, um lugar onde os seres humanos se tornam transparentes. “Os grandes autores”, então, “levando a ficção ficticiamente às suas últimas conseqüências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real.”¹³⁷

António Cândido afirma e ao mesmo tempo questiona-se acerca do conceito de personagem. Para este, então

personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança (...) depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer (...) que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.¹³⁸

No que diz respeito ao conhecimento dos seres humanos por meio das personagens literárias, apercebemo-nos que o investigador brasileiro apresenta pontos já sublinhados por outros críticos por nós acima referidos, ainda que este levante a questão da abordagem da personagem feita de um modo fragmentário. Ora, “ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica da caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes.”¹³⁹

Porém, existe uma diferença no que diz respeito às duas posições expostas. Enquanto na vida real essa visão fragmentária é inerente à nossa condição, logo, não é algo que sejamos nós a condicionar, na ficção, essa fragmentariedade é, ainda que aparentemente não o seja, estabelecida e criada, de forma racional, pelo escrevente, ou melhor dizendo, pelo escritor.

Se tivermos em conta as palavras de Forster acerca dos cinco grandes eventos pelos quais o ser humano passa – nascimento, alimentação, descanso, amor e morte – percebemos o porquê de, para Cândido, a personagem ter “uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da existência e a natureza do seu modo de ser. (...) A força das grandes personagens vem

¹³⁶ *Idem*, p. 54.

¹³⁷ *Idem*, p. 35.

¹³⁸ *Idem*, p. 55.

¹³⁹ *Idem*, p. 58.

do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo”¹⁴⁰, ainda que não saibamos, por vezes, quando esta tenha nascido ou se, eventualmente, acabou por morrer ou continua viva, entre nós.

Seguindo ainda na esteira das palavras de Forster, António Cândido também afirma que o *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, visto que

vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme a avaliação também diferente. Come e dorme, por exemplo, mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. Do ponto de vista do leitor, a importância está na possibilidade de ser ele conhecido muito mais cabalmente, pois enquanto só conhecemos o nosso próprio exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem.¹⁴¹

Apesar de existirem personagens que “exprimem modos de ser, e mesmo a aparência física de uma pessoa existente”¹⁴², temos de ter sempre em mente que a personagem é um ser de ficção, pois se fosse igual a um ser humano seria a negação do texto narrativo, seja este um romance ou uma narrativa em fragmentos.

A personagem pode, então, “ser definida de várias formas e assumir múltiplas funções (...) a personagem é designada por um nome ou substituto; é concebida de forma autónoma e distinta (...) é um ser de valores, falando de si e dos outros com quem interage ou não.”¹⁴³

É certo que é difícil encontrar uma teoria definitiva ou até sistematizadora acerca da personagem, todavia, não é por conta deste facto que a questão deve ser esquecida. É-nos necessário lembrar que estamos perante uma das categorias da narrativa que tem vindo a acompanhar as mudanças e evoluções dos géneros literários em que ela surge, como iremos ter oportunidade de ver no ponto seguinte.

Se pensarmos o conceito de personagem de acordo com o que Uri Margolin escreve no verbete “character” na *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, vemos que, para este investigador, o conceito personagem “refers to a storyworld participant (...) any individual or unified group occurring in a drama or work of narrative fiction.”¹⁴⁴ Como podemos ver, “unlike actual individuals, all the information about characters is limited to the text that calls them into existence, so they are radically incomplete in some respects”¹⁴⁵. Desde já, Margolin afirma que

¹⁴⁰ *Idem*, p. 59.

¹⁴¹ *Idem*, p. 63.

¹⁴² *Idem*, p. 70.

¹⁴³ SERPA, Ana Isabel. *op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁴ MARGOLIN, Uri. “Character”, in: HERMAN, David *et al.* *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. 2005, p. 52.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 53.

o conceito de personagem está adstrito ao texto, o que nos faz subentender que a sua existência está, inevitavelmente, a este, ao texto, ligada, pois sem texto não poderia haver personagem. De facto, “characters are presented textually as a discontinuous series of states”¹⁴⁶, o que nos leva a pensar em Bernardo Soares, não só pela sua escrita fragmentária, mas também pela falta de dados caracterizadores da sua personalidade.

Contudo, apesar de as personagens poderem não apresentar grandes traços caracterizadores,

beyond a bare existence, it should be possible to assign at least one property to the individual for every state in which it exists (...) Still another condition would be temporal continuity or identity in spite of changes undergone. The problematisation or non-fulfilment of any of these conditions is always thematically foregrounded, and when non of them is fulfilled one encounters the death of character or its reduction to pure verbal expressions.¹⁴⁷

É o que acontece com todas as personagens das grandes literaturas e das obras ditas intemporais e universais: as personagens que nos marcam apresentam um traço que nos faz aproximar da sua suposta personalidade ou então criam um efeito de afastamento, ainda que tudo isto tenha um efeito catártico.¹⁴⁸

Seguindo ainda na esteira de Margolin e do seu conceito de personagem, podemos ver que para este investigador,

individual in storyworlds may have any kind of modal status. They may thus exist in the textual-actual world, that is, in the fact domain of this world, but also in any of its sub-worlds such as the hypothetical or counterfactual. While the dimensions for the characterization of storyworld participants are universal (physical, mental, behavioural), the number and nature of the properties any individual possesses with respect to a particular dimension may vary enormously – depending on the individual’s role in the story, the type of story world portrayed and

¹⁴⁶ *Idem, ibidem.*

¹⁴⁷ *Idem, ibidem.*

¹⁴⁸ De acordo com Aristóteles, citado na *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, “catharsis (purification), Aristotle describes the effect of tragedy in the spectator: tragedy is an ‘imitation of action (...) effecting through pity and fear the purification of such emotions’” (*apud* ARISTOTLE. *Poetics*. Malcolm Heath (trad.). London: Penguin. 1996. Na verdade, “through the concept of catharsis, Aristotle may be attempting to deal with the scandalous fact that the experiencing terror and pity for fictional individuals is a source of pleasure – the ‘purification’ of these feelings denoting in this interpretation their aesthetic sublimation. No matter how we resolve these questions, however, *catharsis* presents tragedy as the instrument of a deeply transforming spiritual event, and the pleasure taken in the suffering of the hero as a morally pure experience.” RYAN, Marie-Laurie. “Catharis” *in*: HERMAN, David *et al.* *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. 2005, pp. 47-48. De facto, o efeito catártico não se apresenta tão-somente no modo dramático e no género trágico, podemos ver como este se metamorfoseia, melhor, adapta-se aos outros modos, lírico e narrativo, e aos seus respetivos géneros, como o romance, a novela, o livro de fragmentos, entre outros. Esse efeito de purificação e de aproximação poderá ser visto aquando da nossa proposta de ficcionalização de Bernardo Soares, no ponto seguinte.

what is necessary, possible, or probable in it, and the aesthetics of the author or literary school.¹⁴⁹

A personagem é, pois, uma categoria fundamental da narrativa, visto que se revela o seu eixo, “em função do qual se organiza a economia da narrativa”¹⁵⁰. Existem aspetos da personagem que são categóricos para a sua existência e constituição, falamos do nome próprio ou uma outra forma de identificação que singularize a personagem, a sua caracterização, que pode ser longa e bastante descritiva, como é o caso das personagens dos romances realistas e naturalistas, ou vaga, incompleta e fragmentária, como é o caso das personagens das narrativas modernistas, em geral, e de Bernardo Soares, em particular.

2.2 Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. Para uma ficcionalização de Bernardo Soares.

Aqui, como já lhe disse, fabricamos vidas.
Afonso Cruz. *A Boneca de Kokoschka*.

A ficção, e não o cão, é a melhor amizade do homem.
Afonso Cruz. *A Boneca de Kokoschka*.

Bernardo Soares é a personagem principal do livro que ele próprio escreve: o *Livro do Desassossego*. Como tal, é necessário sabermos quais os processos que nos levam a afirmar e a ter o guarda-livros da Rua dos Douradores como *personagem*. Que mecanismos, então, serão esses, capazes de levar à complexa descrição de ficcionalização e de um ser ficcional?

Em primeiro lugar, convém sabermos que

a noção de *figura ficcional* pode explicar-se, no plano idiomático e no quadro das línguas neo-latinas, pelas conexões semânticas existentes entre os lexemas *personagem* e *figura*. Se o lexema *personagem* está ainda vinculado a uma acepção relativamente específica (isto é: do âmbito dos estudos literários), o termo *figura* refere-se, como primeira acepção, à «forma exterior, (a)o contorno externo de um corpo»; derivadamente, *figura* significa «personagem ou personalidade de importância», assim mesmo, aparentemente oscilando-se entre ficção (personagem) e real (personalidade), (...) elenco de termos cognatos que inclui *figura*, *ficção*, *ficcionalidade* e *fingimento*, todos eles

¹⁴⁹ MARGOLIN, Uri. *op. cit.*, p. 53.

¹⁵⁰ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*. 7ª edição. Coimbra: Almedina, 2011, p. 314.

dependendo dos radicais *fig-*, *fict-*, *ficc-* e *fing -*, de tal modo que podemos ler na *figura* uma espécie de designação fundacional da *personagem* como *figura de ficção*.¹⁵¹

Assim, de acordo com as palavras de Carlos Reis, “a *ficcionalidade da personagem*”, implica questões de “*figuração ficcional*, ou seja, procedimentos de construção da personagem no universo de ficção, em relação directa ou indirecta com o mundo real e com os sentidos transliterários (ideológicos, sociais, culturais, etc)”.¹⁵²

Deste modo, o que sabemos nós de Bernardo Soares? Quais as características capazes de nos dar uma descrição desta pessoa de livro? É a Fernando Pessoa que devemos muito daquilo que tão pouco sabemos acerca deste famoso guarda-livros:

Era um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, menos quando de pé, vestido com um certo desleixo não inteiramente desleixado. Na face pálida e sem interesse de feições um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil de definir que espécie de sofrimento esse ar indicava – parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito. Jantava sempre pouco, e acabava fumando tabaco de onça. Reparava extraordinariamente para as pessoas que estavam, não suspeitosamente, mas com um interesse especial; mas não as observava como que perscrutando-as, mas como que interessando-se por elas sem querer fixar-lhes as feições ou detalhar-lhes as manifestações de feitio. Foi esse traço curioso que primeiro me deu interesse por ele. Passei a vê-lo melhor. Verifiquei que um certo ar de inteligência animava de certo modo incerto as suas feições. Mas o abatimento, a estagnação da angústia fria, cobria tão regularmente o seu aspecto que era difícil descortinar outro traço além desse. Soube incidentalmente, por um criado de restaurante, que era empregado de comércio, numa casa ali perto. (...) A sua voz era baça e trémula, como as das criaturas que não esperam nada, porque é perfeitamente inútil esperar. Mas era porventura absurdo dar esse relevo ao meu colega vespertino de restaurante. (...) A certa altura perguntou-me se eu escrevia. Respondi que sim. Falei-lhe da revista *Orpheu*, que havia pouco aparecera. Ele elogiou-a, elogiou-a bastante, e eu então pasmei deveras. Permiti-me observar-lhe que estranhava, porque a arte dos que escrevem em *Orpheu* sói ser para poucos. Ele disse-me que talvez fosse dos poucos. (...) e timidamente observou que, não tendo para onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse em ler livros, soía gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo também. (...) Nada o obrigara nunca a fazer nada. Em criança passara isoladamente. Aconteceu que nunca passou por nenhum agrupamento. Nunca frequentara um curso. Não pertencera nunca a uma multidão (...) Nunca

¹⁵¹ REIS, Carlos. “Narratologia(s) e teoria da personagem”, in: _____ (coord.). *Figuras da Ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa. 2006, pp. 19-20.

¹⁵² *Idem*, p. 21.

teve de se defrontar com as exigências do Estado ou da sociedade. Às próprias exigências dos seus instintos ele se furtou. Nada o aproximou nunca nem de amigos nem de amantes. Fui o único que, de alguma maneira, estive na intimidade dele.¹⁵³

Podemos ver, a partir desta descrição, que Bernardo Soares é uma personagem que, de acordo com o relato de Fernando Pessoa, exprime “modos de ser, e mesmo a aparência física de uma pessoa existente”¹⁵⁴. Através daquilo que nos é dito pelo autor de a *Mensagem* percebemos que Soares parece ser uma personagem projetada tanto do interior como do exterior do poeta, tendo em conta que no caso da experiência interior da “personagem *projetada*, em que o escritor incorpora a sua vivência, os seus sentimentos”, enquanto que a experiência exterior é da “transposição de pessoas com as quais o romancista teve contato direto.”¹⁵⁵

A nosso ver, Bernardo Soares é fruto destas duas experiências, pois, por um lado, apresenta características semelhantes às de Fernando Pessoa, no sentido em que vive sozinho e aparenta um ar de sofrimento e de quem está sempre perscrutando as pessoas, ainda que de forma subtil; por outro lado, é certo que é também fruto dos conhecimentos do poeta, de outros artistas, como Mário de Sá-Carneiro, ou de gente simplesmente anónima, transeunte, do quotidiano lisboeta. Afirmamos isto, pois, caso Bernardo Soares fosse somente fruto de uma experiência e vivência internas seria um outro Fernando Pessoa ou então um heterónimo e, como já tivemos oportunidade de atestar, Soares nem é heterónimo, apesar de ter sido criado por Pessoa, nem é um transeunte; é, sim, uma combinação de ambos que desembocou numa personalidade literária autónoma e independente, livre das mãos e das palavras e pensamentos de Fernando Pessoa.

A introdução-prefácio que Fernando Pessoa faz ao *Livro do Desassossego* é uma forma de criar “mental representations for individuals for whom we have no direct evidence. We expect to find equivalent cognitive processes operating when we hear a story about a colleague’s distant cousin, read a biography of a historical figure, or encounter a new character in a novel.”¹⁵⁶

De acordo com Gerrig, existem três pontos que podem levar à caracterização e ficcionalização de uma personagem. O primeiro ponto tem que ver com a causalidade e a personagem, isto é, de que forma é que os leitores apreendem, com as suas ideias pré-

¹⁵³ *L. do D.*, pp. 43-45.

¹⁵⁴ CANDIDO, Antonio. *op. cit.*, p. 70.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 71.

¹⁵⁶ GERRIG, Richard J. “The construction of literary character: a view from cognitive psychology.” Fall 90, Vol. 24. Issue 3.

concebidas (de acordo com Umberto Eco, a enciclopédia pessoal), as teorias do autor. A partir desta ideia, Gerrig diz-nos que

the puzzle is show the reader is drawn into each successive instantiation of the same basic plot; why doesn't knowledge of the inevitability of the events within the genre undermine any pretense of reality? Our suggestion is that readers are solidly predisposed to find the causes of events in characters rather in the circumstances that reflection upon the "formula" plays no role in their immediate experience of the novel: when events can be explained satisfactorily with recourse to dispositions, we have no reason to look elsewhere¹⁵⁷.

Todavia, os leitores podem induzir em erro algumas interpretações daquilo que pensam acerca da personagem, se tivermos em conta aquilo que Lee Ross classifica como "Erro Fundamental de Atribuição". Este erro acontece em casos em que temos necessidade de explicar os comportamentos de outrem por meio de fatores externos que são muitas vezes erróneos, esquecendo-nos dos fatores internos, visto que não temos acesso a estes. Por exemplo: para Fernando Pessoa, Bernardo Soares aparenta uma cara de quem sofreu muito, mas quem nos diz que este apresenta essa cara por não ter dormido nada na noite anterior? Não nos esqueçamos de que Soares escreve quase sempre durante a madrugada:

Quem quisesse fazer um catálogo de monstros, não teria mais que fotografar aquelas coisas que a noite traz às almas sonolentas que não conseguem dormir. Essas coisas têm toda a incoerência do sonho sem a desculpa incógnita de se estar dormindo. (...) A vida, afinal, é, em si mesma, uma grande insónia, e há um estremunhamento lúcido em tudo quanto pensamos e fazemos. Seria feliz se pudesse dormir. Esta opinião é deste momento, porque não durmo. A noite é um peso imenso por trás do afogar-me com o cobertor mudo do que sonho.¹⁵⁸

Ou então no seguinte trecho: "Não durmo. Entre-sou. Tenho vestígios na consciência. Pesa em mim o sono sem que a inconsciência pese... Nada sei."¹⁵⁹ Podemos ainda atestar esta ideia de um eventual "Erro Fundamental de Atribuição" com estas palavras de Bernardo Soares:

Nunca durmo: vivo e sonho, ou, antes, sonho em vida e a dormir, que também é vida. Não há interrupção em minha consciência: sinto o que me cerca se não durmo ainda, ou se não durmo bem; entro logo a sonhar desde que de veras durmo. Assim o que sou é um perpétuo desenrolamento de imagens, conexas ou desconexas, fingindo sempre de exteriores, umas postas entre os homens e a luz, se estou desperto, outras postas entre os fantasmas e a sem-luz a que se vê, se estou dormindo. (...) Sinto isto, que depois escreverei, pois que vou já

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ *L do D.*, trecho 243.

¹⁵⁹ *L. do D.*, trecho 281.

sonhando as frases a dizer, quando, através da noite de meio-dormir, sinto, junto com as paisagens de sonhos vagos, o ruído da chuva lá fora, a tornarmos mais vagos ainda. São adivinhas do vácuo, trémulas de abismo, e através delas se escoam, inútil, a plangência externa da chuva constante, minúcia abundante da paisagem do ouvido. Esperança? Nada. Do céu invisível desce em som a mágoa água que vento alça. Continuo dormindo.¹⁶⁰

Deste modo, os fatores externos, aqueles que são observados por quem olha, podem não ser os mais acertados, tendo em conta que a nível interno, o sujeito, neste caso, a personagem Bernardo Soares, pode estar a viver situações para nós completamente desconhecidas ou estranhas.

Algumas das expectativas que Pessoa cria no leitor são algumas características de Soares que nos chamam a atenção, como o observar as pessoas com interesse, o gosto verdadeiro pela revista *Orpheu*, tendo em conta que esta foi tida como um escândalo e como uma revista de literatura e arte de doidos, e pelo facto de Bernardo Soares viver sozinho, sem amigos e passar o tempo a escrever.

O leitor, após a apresentação do *Livro* e de Soares feita por Pessoa, vai criar algumas expectativas e no ato de as construírem, “a literary character is initially one of trying to assimilate the character to some well-know category”¹⁶¹, todavia, com Bernardo Soares, tal tentativa de categorização não parece ser fácil nem simples. O guarda-livros de Lisboa não apresenta as características de nenhum herói clássico ou romântico, muito menos as características de uma personagem tipo. No máximo, Bernardo Soares será um novo tipo de herói: o herói transeunte, desconhecido, a pessoa comum, o que vai, de certo modo, ao encontro daquilo que iremos abordar no capítulo seguinte acerca da personagem no Post-Modernismo.

Um outro processo exposto por Gerrig é o da “Imersão”¹⁶², isto é, um processo que demonstra a forma como as teorias da psicologia influenciam a análise da personagem literária, todavia, iremos abordar Uri Margolin neste caso em detrimento do investigador supramencionado.

¹⁶⁰ L. do D., trecho 342.

¹⁶¹ GERRIG, Richard J. *op. cit.*

¹⁶² Apesar de o processo de “imersão” ser pertinente para a análise da construção da personagem, neste caso em particular, não nos é necessário tendo em conta que o *Livro do Desassossego* não apresenta nenhum enredo como o dos romances ou novelas, visto que é constituído por fragmentos e por impressões de Soares. Deste modo, o *suspense* que existe, por exemplo, nos livros de heróis, não parece ter lugar aqui, pois, naqueles, apesar de todas as adversidades, sabemos que o herói, a personagem principal, acabará por enfrentar e superar todas as dificuldades, enquanto que com Bernardo Soares, sabemos, desde as primeiras páginas, que não iremos encontrar essas adversidades, e mesmo quando encontramos algumas adversidades interiores, de cariz psicológico e intimista, este acaba por refletir sobre esse assunto, ficando o leitor, de certo modo, conformado.

De acordo com Uri Margolin, “depending on the number and variety of mental features attributed to a character it can be termed flat or round”¹⁶³

Como já tivemos oportunidade de ver, Bernardo Soares não é uma personagem simples ou tipo, visto que apresenta características que revelam complexidade humana e densidade psicológica.

Ora, para Margolin, a personagem é vista como um modelo mental de um mundo ficcional, construída pelo leitor à medida que este vai lendo o texto com base num constante “interplay between specific textual data and general knowledge structures stored in the reader’s long-term memory.”¹⁶⁴ De facto, esta memória irá ativar esquemas mentais onde se revelam componentes ideológicas, sociais, comunicativas, psicológicas e até literárias, visto que o leitor irá recorrer a narrativas já lidas e a personagens conhecidas que possam servir como termo de comparação, o leitor poderá recorrer, ainda, a outros géneros literários. Quanto maior for o conhecimento do leitor, maior será o grau de complexidade e, quem sabe, de fruição estética, tendo em conta que um maior leque de esquemas poderá ser ativado.

O leitor, assim, irá começar por “atender aos pormenores de caracterização de determinada figura, extraindo daí as suas inferências, mas, numa fase posterior, deverá incluir esta tarefa inicial numa lógica globalizadora, que é, afinal, aquilo que se designa por construção da personagem.”¹⁶⁵

De facto, “a caracterização da personagem está intimamente ligada à enunciação da narrativa” e, por isso, assume “relevância analisar em que medida o narrador se mostra responsável pelo retrato da personagem”¹⁶⁶. No caso do *Livro do Desassossego*, o narrador em si não nos revela muito da sua suposta personalidade, ficando isso, por seu turno, ao encargo não do escritor, mas antes daquele que o publicou: Fernando Pessoa, o escrevente.

É, portanto, Pessoa, o responsável por esse retrato¹⁶⁷, um retrato que é feito em modo de uma descrição relato e é pertinente realçar que, verdadeiramente, é o relato o que acaba por dar existências às coisas, pois

pegamos em personagens de papel, finas como páginas onde vivem, e damos-lhes existência. O ideal é ter personagens de terra, mas para isso precisamos de as fazer viver entre os homens, fazê-las ir às compras, fazê-las expor as suas criações, exhibir os seus pensamentos, serem

¹⁶³ MARGOLIN, Uri. *op. cit.*, p. 54.

¹⁶⁴ *Idem, ibidem.*

¹⁶⁵ SERPA, Ana Isabel. *op. cit.*, p. 41.

¹⁶⁶ *Idem, ibidem.*

¹⁶⁷ A única referência que Bernardo Soares faz a si mesmo é a nível físico, quando nos diz o seguinte: “Cada vez que assim contemplo uma extensão larga, e me abandono do metro e setenta de altura, e sessenta e um quilos de peso, em que fisicamente consisto, tenho um sorriso grandemente metafísico...” *L. do D.*, trecho 72.

citadas, serem faladas. Ouça, Sr. Marlov, a existência é feita de testemunhos. Sem isso não há nada. O «outro» é quem faz com que nós existamos. Sem percepção, não há nada. *Esse est percipi*, dizia Berkeley com toda a razão: ser é ser percebido. Nós existimos porque há testemunhos, há espelhos por todo o universo. As relações com o «outro» é que nos criam a nós. Não há barulho quando não há ninguém para ouvir. Há um antigo fragmento anónimo do século 1 depois da Hégira que diz que, quando Deus criou o pássaro, o céu tornou-se evidente. Estava lá em potência, mas não era percebido. Enfim, o que fazemos é o mesmo que Oskar Kokoschka fazia: levamos as nossas ficções à ópera.¹⁶⁸

É, então, através do relato de Pessoa que ficamos a conhecer alguns traços, algumas características de Bernardo Soares. O mais interessante, ainda, é realçar que o próprio Fernando Pessoa fica a saber que Soares é empregado comercial por meio de um empregado do restaurante, o que leva a questão do relato para um nível ainda mais profundo de fingimento e incerteza, tendo em conta que, se o que sabemos do guarda-livros é fruto de um relato e de uma observação, esta pode apresentar algumas falhas, como aquela que previamente expusemos.

A personagem literária pode ser vista como “uma entidade bastante mais complexa do que a soma das acções que realiza – porque se torna igualmente significativo ter em conta as acções que *não realiza*.”¹⁶⁹ Se tivermos em conta aquilo que Bernardo Soares não faz, vamos ao encontro do que são as expectativas baseadas na categoria e no indivíduo, isto é, aquilo que os leitores esperam de uma personagem. Através de Pessoa, sabemos que a Bernardo Soares “**nada** o obrigara nunca a fazer nada. Em criança passara isoladamente. Aconteceu que **nunca** passou por nenhum agrupamento. **Nunca** frequentara um curso. Não pertencera **nunca** a uma multidão (...) **Nunca** teve de se defrontar com as exigências do Estado ou da sociedade”¹⁷⁰. Ficamos, então, a conhecer um Bernardo Soares quieto, calado, pacato, reservado e misterioso, visto que não tem amigos nem visitas, anda sempre sozinho e leva uma vida, aparentemente, entediante. Ora, estas características podem, de imediato, levar o leitor a criar uma imagem de Bernardo Soares como uma personagem banal, ou seja, que não apresenta traços e características de um herói ou de uma personagem principal. O interessante é que, no Modernismo, as personagens mais banais e, à primeira vista, desinteressantes, acabam por ser aquelas cujos escritores irão desenvolver e abordar nas suas obras, daí que na prosa modernista

¹⁶⁸ CRUZ, Afonso. *A Boneca de Kokoschka*. Lisboa: Quetzal. 2010, p. 172.

¹⁶⁹ BUESCU, Helena Carvalhão. *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa: Cosmos. 1995, p. 90.

¹⁷⁰ *L. do D.*, p. 45. (negritos nossos).

“when the characters speak, the uncertainty does not disappear. They correct and qualify themselves continuously; their views are reconsidered and subsequently modified.”¹⁷¹

A personagem modernista, neste caso, Bernardo Soares, sob a imagem de aparente banalidade, ganha uma importância igual à das personagens principais de um romance, ombreando uma Emma Bovary, um Rodion Raskolnikov, uma Anna Karénina ou um Carlos da Maia, personagens que se situam num outro género literário e num outro período estético. Contudo, apresentam traços semelhantes no que diz respeito à sua construção enquanto ser ficcional. Em primeiro lugar, não sendo possível o narrador contar todas as características de uma personagem, seja ela inserida no Realismo-Naturalismo ou no Modernismo, conta-se parte desse conhecimento, ficando o resto por conta dos atos cognitivos do leitor, que o levam a completar o que não foi dito ou feito. De seguida, “a descrição da personagem tem uma dimensão funcional própria”¹⁷², que leva o leitor a ter conhecimento se esta é uma personagem simples ou complexa. Num momento posterior, e de acordo com as palavras de Carlos Reis, a dimensão representacional da descrição leva a que, por meio desta, se autorize “a partir da ficção, um conhecimento do real”¹⁷³ que leve a um conhecimento da personagem que se insere nesse real criado, ficcionalizado.

Temos de considerar, todavia, que “o tema da figuração ficcional não se confunde com o da *caracterização*, uma vez que este último tem que ver sobretudo com a descrição da personagem; por outro lado, na caracterização nem sempre estão envolvidas componentes da ordem do discurso”¹⁷⁴. Como já tivemos oportunidade de ver, as características, os traços que conhecemos acerca de Bernardo Soares são relatados por Pessoa, no entanto, a figuração ficcional do guarda-livros passa por outros processos e pelas palavras que ele próprio escreve.

Assim, ao falarmos de *figuração ficcional*, temos de citar dois princípios que, de acordo com Carlos Reis, são “eixos estruturantes”¹⁷⁵: a permutação e a dupla perceção.

O princípio da *permutação* está diretamente relacionado com a dimensão retórico-ficcional da personagem. Falo da permutação na sequência da proposta de Genette que retoma a *metalepse* como figura que se reporta à passagem de um nível (narrativo, semântico, ontológico, etc) a outro nível, incluindo-se nessa dinâmica a circulação de entidades entre o mundo real e o mundo ficcional (...). A figuração ficcional questiona, assim, a rigidez das molduras ficcionais e pode

¹⁷¹ FOKKEMA, Douwe e IBSCH, Elrud. *op. cit.*, p. 35.

¹⁷² REIS, Carlos. “Estudos Narrativos: estado da questão e a questão da personagem. p. 5. (a publicar).

¹⁷³ *Idem, ibidem*. Ainda que estas palavras sejam utilizadas tendo como objeto de estudo o Realismo, acreditamos ser possível abordar a narrativa e a personagem modernista por meio dos mesmos processos, ainda que tenhamos consciência da ressalva que deve e será feita, mais à frente, por conta de estarmos a abordar uma narrativa modernista.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 12.

¹⁷⁵ *Idem, ibidem*.

conduzir à sua rutura (...) ao mesmo tempo, valoriza-se no ato de *fazer personagem* (de ficção) o movimento da imanência à transcendência, movimento que convoca os componentes sociais, psicológicos, ideológicos e ético-existenciais manifestados pelas personagens (e com especial densidade pelas grandes personagens). Deste ponto de vista, a *figuração ficcional* não cauciona os equívocos suscitados pela leitura de personagens em regime de identificação linear com pessoas reais (a chamada leitura à *clef*).¹⁷⁶

De facto, o princípio da permutação é de grande pertinência, tendo em conta que, por meio da metalepse¹⁷⁷, Fernando Pessoa acaba por entrar na Lisboa de Bernardo Soares, ou vice-versa, pois quem nos garante que não foi Bernardo Soares quem entrou na Lisboa de Fernando Pessoa? Todavia, sabemos que estamos perante uma alteração da moldura ficcional, pois realidade e ficção entram em jogo e combinam-se nesta simbiose literária que faz com que as personagens de ficção habitem a realidade, assim como as pessoas reais habitem o mundo ficcional, havendo, assim, tensão entre duas realidades ontológicas.

Se tivermos em conta o processo de “*fazer personagem*” acima exposto, conseguimos, de facto, ter uma imagem mais ampla e profunda de Bernardo Soares, através das suas palavras, pois ficamos a saber os seus gostos e as suas opiniões. Por exemplo, no trecho 227, sabemos que este prefere a prosa ao verso. Mas podemos, ainda assim, fazer uma abordagem, até mesmo uma imersão mais profunda pela personagem Bernardo Soares.

No trecho 259, Bernardo Soares afirma: “Minha pátria é a língua portuguesa”, mas umas linhas antes, tece algumas considerações sobre a própria língua, dizendo que odeia quem não sabe escrever bem, e que não tem nenhum sentimento patriótico ou social, o que de facto, corrobora a descrição que Pessoa nos dá de Soares. Contudo, nesse mesmo trecho ficamos a saber que Bernardo Soares é leitor de Fialho e de Chateaubriand, por exemplo, o que demonstra uma personagem com gostos e capacidades de leitura e compreensão acima da média, visto que lê textos literários e lê em francês.

¹⁷⁶ *Idem*, pp. 12-13.

¹⁷⁷ De acordo com o verbete de John Pier na *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, metalepse é “an operation found in various fields, the contamination of levels in a hierarchical structure as it occurs in narrative (...) Originating in ancient legal discourse (...) metalepsis (from Greek *meta-*: in the midst of, among, between, after, according to; *lambánein*: to take) has been associated historically with both synonym (contextually inappropriate use of a synonym, omitting the central term linking two others) and metonymy, either simple (cause for effect or effect for cause) or extended (chain of associations or connotations). The rhetorical classification of metalepsis has never been fully resolved (...) but shows connections on the one hand with allusion, euphemism, litotes, hypotyposis and allegory, and on the other with temporal transfer as a form of metonymy that explains the precedent by the consequent (...) Genette, reviewing these evolutions within a narratological context, describes such transfers as ‘author metalepses’ as when Virgil ‘has Dido died’ (...) or (...) when in a story of Cortázar, the reader of a novel is killed by a character in that novel. Such transgressions of narrative level constitute ‘narrative metalepsis’: intrusion into the storyworld by the extradiegetic narrator or by the narratee (or into deeper embedded levels), or the reverse.

No trecho 306, por exemplo, sabemos que o famoso guarda-livros da Rua dos Douradores nasceu no final do século XIX, por conta do contexto social, cultural e psicológico transmitido pelas suas palavras, tendo em conta que estas vão, bastante, ao encontro do Pessimismo, Decadentismo e Simbolismo finissecular:

Pertenço a uma geração que herdou a descrença na fé cristã e que criou em si uma descrença em todas as outras fés. Os nossos pais tinham ainda o impulso credor, que transferiam do cristianismo para outras formas da ilusão. Uns eram entusiastas da igualdade social, outros eram enamorados só da beleza, outros tinham a fé na ciência e nos seus proveitos, e havia outros que, mais cristãos ainda, iam buscar a Orientes e Ocidentes outras formas religiosas, com que entretivessem a consciência, sem elas oca, de meramente viver. Tudo isso nós perdemos, de todas essas consolações nascemos órfãos.¹⁷⁸

Se folharmos o trecho 387, encontramos mais informações acerca desta misteriosa personagem:

Suponho que seja o que chamam um decadente, que haja em mim, como definição externa de meu espírito, essas lucilações tristes de uma estranheza postiça que incorporam em palavras inesperadas uma alma ansiosa e malabar. Sinto que sou assim e que sou absurdo. Por isso busco, por uma imitação de uma hipótese dos clássicos, figurar ao menos em uma matemática expressiva as sensações decorativas da minha alma substituída.¹⁷⁹

Ou então:

Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê. E então, porque o espírito humano tende naturalmente para criticar porque sente, e não porque pensa, a maioria desses jovens escolheu a Humanidade para sucedâneo de Deus. Pertenço, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem vêm só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado. Por isso nem abandonei Deus tão amplamente como eles, nem aceitei nunca a Humanidade. Considerei que Deus, sendo improvável, poderia ser, podendo pois dever ser adorado; mas que a Humanidade, com seus ritos de Liberdade e Igualdade, pareceu-me sempre uma revivescência de cultos antigos, em que animais eram como deuses, ou os deuses tinham cabeças de animais.¹⁸⁰

¹⁷⁸ L. do D., trecho 306.

¹⁷⁹ L. do D., trecho 387.

¹⁸⁰ L. do D., trecho 1.

Contudo, é, a nosso ver, no trecho seguinte, que Bernardo Soares se expõe de uma forma capaz de levar ao estranhamento por motivos estéticos, periodológicos e psicológicos:

Por mais que pertença, por alma, à linhagem dos românticos, não encontro repouso senão na leitura dos clássicos. A sua mesma estreiteza, através da qual a clareza se exprime, me conforta não sei quê. Colho neles uma impressão álcree de vida larga, que contempla amplos espaços sem os percorrer. Os mesmos deuses pagãos repousam do mistério. A análise sobrecuriosa das sensações – por vezes das sensações que supomos ter –, a identificação do coração com a paisagem, a revelação anatômica dos nervos todos, o uso do desejo como vontade e da aspiração como pensamento – todas estas coisas me são demasiado familiares para que em outrem me tragam novidade, ou me dêem sossego. Sempre que as sinto, desejaria, exactamente porque as sinto, estar sentindo outra coisa. E, quando leio um clássico, essa outra coisa é-me dada. Confesso-o sem reбуço nem vergonha... Não há trecho de Chateaubriand ou canto de Lamartine – trechos que tantas vezes parecem ser a voz do que eu penso, cantos que tanta vez parecem ser-me ditos para conhecer – que me enleve e me erga como um trecho de prosa de Vieira ou uma ou outra ode daqueles nossos poucos clássicos que seguiram deveras Horácio.¹⁸¹

Neste excerto, descobrimos um Bernardo Soares que se identifica com a linhagem dos Românticos e também se identifica e venera os clássicos. Podemos inferir das afirmações de Soares que este é um homem modernista, pois é fragmentado, eclético e vários, querendo sentir, deveras, “tudo de todas as maneiras”.¹⁸² Este homem moderno, homem-mosaico, também busca a felicidade e o sentido da vida. Ainda que em Bernardo Soares essa busca esteja no sonho e no viver para o sonho, percebemos que “os mal-estares da *modernidade* provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual”¹⁸³ Mas, mais importante ainda, e seguindo na esteira de Bauman, “a modernidade trata da identidade: da verdade de a existência ainda não se dar aqui, ser uma tarefa, uma missão, uma responsabilidade.”¹⁸⁴

¹⁸¹ *L do D.*, trecho 55.

¹⁸² Lembremos, novamente, a referência a Stuart Hall, presente no capítulo anterior, que dá ênfase à personagem post-modernista, e por defeito, modernista, sendo esta fragmentária, ao contrário da personagem iluminista que surge como uma unidade harmoniosa. Podemos, no entanto, acrescentar ao pensamento de Hall o de Habermas: “as premissas do iluminismo estão mortas, apenas se mantêm em vigor as suas consequências. Nesta perspectiva, dos impulsos de uma modernidade *cultural* que aparentemente se tornou obsoleta, destacou-se uma modernização *social* que progride de forma auto-suficiente; ela executa apenas as leis fundacionais da economia do Estado, da técnica e da ciência, as quais parecem ter-se conjugado num sistema imune a influências.” HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Ana Maria Bernardo *et al.* (trad.). Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1990, p. 15.

¹⁸³ BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1991, p.10.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 91.

Bernardo Soares, é, pois, um sujeito bastante moderno, pois não só anda em busca de uma certa felicidade e conhecimento, ainda que através do sonho e do devaneio, como acaba, também, por procurar, ainda que subtilmente, uma identidade, algo fixo e seguro, coisa que não parece existir no Modernismo, pois

a modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo. Ser moderno significa estar em movimento. Não se resolve necessariamente estar em movimento – como não se resolve ser moderno. É-se colocado em movimento ao se ser lançado na espécie de mundo dilacerado entre a beleza da visão e a feiúra da realidade – realidade que se enfeiou pela beleza da visão. Nesse mundo, todos os habitantes são nômades, mas nômades que perambulam a fim de se fixar. Além da curva, existe, deve existir, tem de existir uma terra hospitaleira em que se fixar, mas depois de cada curva surgem novas curvas, com novas frustrações e novas esperanças ainda não destroçadas.¹⁸⁵

De facto, “in modernist fiction, the influence of social conditions on the development of the characters diminishes or even disappears, the psychological justification of the actors – which largely determines their individuality – completely changes.”¹⁸⁶

De acordo com o exposto, podemos fazer um levantamento de traços ideológicos, ético-morais, psicológicos e estéticos de Bernardo Soares, indo, assim, ao encontro daquilo que é o ato de *fazer personagem*, de ficção.

O outro processo de ficcionalização, a dupla perceção, diz respeito à “gênese da personagem tendo em atenção atos escriturais de âmbito oficial que denunciam o seu lento e laborioso aparecimento (...). É essa condição que permite a especificação de elementos de diferenciação (...) que dão às personagens o impulso para atravessarem as fronteiras da ficção”¹⁸⁷, é o que acontece com o relato de Fernando Pessoa sobre Bernardo Soares e, como iremos ter oportunidade de ver no capítulo seguinte, aquilo que leva à sobrevida e continuação da personagem.

Deste modo, ao apresentar trechos que atestam a existência de Bernardo Soares como figura da ficção, fomos expondo a forma como este surge e se afirma como uma personagem de uma complexidade humana e densidade psicológica. Fomos ainda ao encontro daquilo que Margolin define como “Communicative theories” baseadas em três questões: “where does information about the individual occupying any of these positions come from? What are its nature and scope? What is its truth-functional status or reliability?”¹⁸⁸

¹⁸⁵ *Idem*, p. 92.

¹⁸⁶ FOKKEMA, Douwe e IBSCH, Elrud. *op. cit.*, p. 36.

¹⁸⁷ REIS, Carlos. *op. cit.*, p. 14.

¹⁸⁸ MARGOLIN, Uri. *op. cit.*, p. 55.

Sabemos, em primeiro lugar, que o conhecimento que temos sobre Soares é-nos dado por Fernando Pessoa através do seu testemunho existencial, o que responde às três questões levantadas por Margolin, pois a sua credibilização é feita através de locais reais, como a cidade de Lisboa e o próprio Fernando Pessoa. A informação que nos é dada é a única forma que temos de conhecer Bernardo Soares, claro está, sem contar com o texto escrito pelo próprio Soares.

Apesar de não termos um outro narrador do *Livro do Desassossego* que não seja a própria personagem Bernardo Soares, a teoria acima proposta continua a fazer sentido, tendo em conta que, por meio de

Dynamic elements: a character's physical and verbal actions or behaviour, their content, inner, and context (...) Static elements: a character's appearance, natural setting and man-made milieu, assuming that contiguity implies similarity between physical and mental (...) Formal compositional patterns of character-grouping by way of similarity and contrast¹⁸⁹,

conseguimos, enquanto leitores, inferir a caracterização e aceitar a credibilização de uma personagem, neste caso, de Soares.

No que diz respeito às “non-mimetic theories”¹⁹⁰ a personagem é vista de várias formas:

as a topic entity of a connected discourse, a name to which distinctive lexical features are attached, a role in a case grammar (...) a device of achieving and aesthetic effect (...) an element in an architectonic pattern (...) or a functional piece in plot conceived as a set of formal moves (...) On the thematic level, character has been viewed as an ideological position, point of intersection of motives or themes, and as an exemplification of an issue, problem, attitude, value, or idea.¹⁹¹

Tendo em conta que temos vindo a falar do conceito de ficcionalização, surge agora o momento de apresentarmos algumas ideias acerca deste.

Ora, o conceito de figuração, de acordo com Carlos Reis, “designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição

¹⁸⁹ *Idem*, p. 56.

¹⁹⁰ De acordo com Margolin “all mimetic theories of character assume a non-verbal situation, or domain of reference with individuals, time, place, states, and events evoked by the narrative text, the individuals in question being fictional human or human-like entities.” *Idem, ibidem*. Estes aspetos dizem respeito a narrativas povoadas por várias personagens e acontecimentos, de modo que, no nosso estudo, não iremos aprofundá-las, tendo em conta que Bernardo Soares, como já afirmámos, narra, principalmente, a sua vida interior, fechado num quarto. Contudo, é pertinente expormos esta teoria, que acaba por servir de contraste para com as “non-mimetic theories”.

¹⁹¹ *Idem, ibidem*.

antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos que as acolhem e com as quais elas interagem.”¹⁹²

Na verdade, este processo pode ser complexo e dinâmico, tendo em conta que não acontece somente no universo literário, tendo ênfase noutras áreas, como o cinema, por exemplo.

De acordo com Reis, podemos encontrar três dispositivos de figuração: “dispositivos de ficcionalização (ou retórico-discursivos)”; “dispositivos de ficcionalização e paraficcionais” e por fim “dispositivos de conformação acional”.¹⁹³

Todavia, não iremos abordar estes dispositivos, tendo em conta que o nosso estudo não pretende fazer uma teoria da personagem, mas antes, apresentar evidências que atestem como Bernardo Soares é uma figura da ficção.

No entanto, podemos fazer uma reflexão acerca do carácter fragmentário de Bernardo Soares, tendo em conta que este está inserido numa narrativa modernista que privilegia a falta de uma ordem harmoniosa e dita clássica, assim como não tem interesse num enredo ao jeito dos grandes romances de Oitocentos.

De facto, a prosa modernista baseia-se em “epistemological uncertainties, and in scepticism of conventional realism (...). (...) modernist fiction habitually mediates accounts of a perceived world through the idiosyncratic outlook of an individual perceiver.”¹⁹⁴ Se tivermos em conta estas dúvidas e o ceticismo perante as convenções realistas, não nos é difícil compreender o facto de o tempo modernista ser um “time in the mind”¹⁹⁵, e, para tal, vem-nos logo à memória a obra monumental de Marcel Proust – *À la Recherche du Temps Perdu*. Podemos ver no *Livro do Desassossego*, aquilo que Randall afirma acerca da obra *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce, e dos artistas modernistas, no geral:

literary self-consciousness (...) experience of empire, or exile, engaged several writers in Sharp encounters with cultural difference, the arbitrariness of language systems, and their complicities with political power. Epistemological doubts and declining faith in a knowable world inevitably pressured any language which attempted to make it know. An age of expanding commerce and advertising created new anxieties

¹⁹² REIS, Carlos. “Figuração e ficcionalidade”, in: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/09/29/figuracao-e-ficcionalidade/> (visitado a 17/03/14).

¹⁹³ *Idem*. Não iremos desenvolver mais esta teoria por falta de dados suficientes que levem a uma análise completa, todavia, o blogue *Figuras da Ficção* – <http://figurasdaficcao.wordpress.com/> – vai apresentando algumas pistas acerca destes dispositivos, ainda que não estejam completas, estando, assim, em construção. Do mesmo modo, o grupo de estudo “Figuras da Ficção” tem vindo a desenvolver estudos e reflexões acerca destes temas.

¹⁹⁴ STEVESON, Randall. “Modernist Narrative”, in: HERMAN, David *et al.* *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. 2005, p. 317.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 318.

about words and images as means of manipulation, rather than straightforward representation.¹⁹⁶

A escrita de Bernardo Soares, portanto, e a sua narrativa ombreiam com as grandes narrativas europeias modernistas. Todavia, foi-nos necessário voltar a dar ênfase aos problemas epistemológicos e da vivência do tempo, tendo em conta que estas questões levantam outras relacionadas com os problemas ontológicos e axiológicos, isto é, da ação do Homem enquanto sujeito rodeado de opções e de aspetos que, de facto, o tornam naquilo que ele é, ou deveria ser: um ser humano.

É sobre isto que iremos refletir no ponto seguinte.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 319.

2.3 Tudo é teatro. Personagem e Condição Humana.

Homem, torna-te no que és.
Píndaro.

E os actores e as actrizes, os palhaços e os prestidigitadores são coisas importantes e fúteis, como o sol e a lua, o amor e a morte, a peste, a fome, a guerra, a humanidade.
Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*.

Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo.
Álvaro de Campos, *Tabacaria*.

Si nous sommes ce que nous faisons, que sommes-nous lorsque nous ne faisons rien, c'est-à-dire rien de significatif?
Belinda Cannone, *Narrations de la Vie Intérieure*.

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real.
Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*.

Disse George Steiner que “um dos espíritos mais radicais do pensamento contemporâneo definiu a tarefa desta época sombria como a de «aprendermos a ser de novo humanos.»¹⁹⁷ O facto de não sabermos quem foi esse espírito radical já é inquietante o suficiente; todavia, esta afirmação é capaz de nos levar a um patamar de reflexão angustiada e ao mesmo tempo maravilhada.

O retrato de uma personagem é, a nosso ver, muito mais que um retrato descritivo das suas características físicas, das suas qualidades e dos seus defeitos. Tendo em conta que a Arte, e a Literatura, neste caso, apresenta uma forma de ver o mundo, a personagem é, então, uma forma de estar no mundo, seja ela, a nossos olhos, correta ou não, inspirada num ideal de Ordem, Harmonia, Justiça, Bondade ou então Maldade, Inveja, Injustiça e Caos. Todos terão alcance e beleza estética.

Na verdade, um romance ou uma narrativa fragmentária são formas de alguém ver e estar no mundo de determinada maneira. Mas o que interessa, deveras, são os atos das personagens,

¹⁹⁷ STEINER, George. *Presenças Reais. As Artes do Sentido*. Miguel Serras Pereira (trad.). Lisboa: Editorial Presença. 1993, p. 16.

ou, neste caso, da personagem Bernardo Soares. Será Bernardo Soares tão humano como uma pessoa real? Terá ele as características de um transeunte da baixa lisboeta do início do século XX? Será que tem as características de uma humanidade que vagueia e procura respostas há muito tempo? A nosso ver, Bernardo Soares é uma personagem de ficção muito próxima da realidade por vários motivos. Após uma primeira leitura do *Livro do Desassossego*, o leitor fica com uma impressão, a nosso ver, de vazio, com a ideia de que pouco ou nada sabe sobre este tão afamado guarda-livros da Rua dos Douradores.

Como em toda a literatura, como em toda a boa literatura, deparamo-nos com indeterminações semânticas, com espaços vazios, com horizontes de expectativa que aportam no mistério, no questionamento e na reflexão do homem e da nossa condição.

A releitura de um romance ou do *Livro do Desassossego*, então, “é sempre um preenchimento de espaços vazios, por conta do aumento da nossa capacidade de experiência humana e intelectual (a nossa enciclopédia, como disse Umberto Eco, vai aumentando), criando em nós essa expectativa de um deleite maior, mais profundo e intenso.”¹⁹⁸

Contudo, não respondemos às questões acima levantadas. Será Bernardo Soares tão humano como uma pessoa real? Pensamos que sim, e se não for tão humano como cada um de nós é pelo simples facto de viver numa Lisboa de livro, pois os seus pensamentos são os de um homem que vive isolado por opção, para poder dedicar a sua vida à escrita e às coisas belas, ainda que para isso tenha de abdicar da humanidade do dia a dia, que acaba por ser mais animalasca, indiferente, fria e selvagem, que a sua solidão estética. Pensamos, pois, que há mais humanidade na solidão de Bernardo Soares, que o leva a questionar Deus, os homens, a liberdade, o pensamento, a filosofia, a sociedade, do que no murmurar diário de uma capital que produz e fatura.

Bernardo Soares é, pois, quase tão humano quanto nós, e não o é em plenitude, também, por conta de um outro paradoxo interessante, aliciante e que, a nosso ver, é apanágio do Modernismo enquanto movimento estético-literário: é que não existe verdadeiramente. Como já tivemos oportunidade de ver em Forster, sabemos mais das personagens do que dos nossos amigos, pelo simples facto de que temos acesso a todos os seus pensamentos, públicos, privados e íntimos. No que diz respeito aos nossos amigos e familiares, conhecemos ou supomos conhecê-los bem, ainda que não os conheçamos por completo. Todavia, os pensamentos de Soares são fragmentários, surgindo, por vezes, incompletos, inacabados... Será isso feito

¹⁹⁸ VIEIRA, José. “Personagem e Condição Humana”, in: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2014/03/30/personagem-e-condicao-humana/> (visitado a 03/04/2014).

propositadamente? É que conhecendo tudo sobre este imortal guarda-livros, não sabemos o que fica por dizer nesses intervalos de escrita, nessas ruturas de palavras. Tudo isto faz parte, de facto, daquilo que é a apologia do Modernismo, pois

os tempos literários do romantismo, do realismo ou do naturalismo são muito fecundos quanto ao culto de uma verdadeira estética do retrato; já o tempo literário pós-naturalista (...) retrai e redimensiona a funcionalidade descritiva do retrato, quando é posta em causa a possibilidade de a literatura, enquanto linguagem, representar o real ou então quando a fragmentação da personagem (por exemplo, a personagem modernista) inviabiliza a fixação da sua identidade.¹⁹⁹

Deste modo, Bernardo Soares acaba por ser uma personagem bastante humana, não nos esqueçamos que este não deixa o domínio da ficção, ainda que apresente esses traços de um homem que vagabundeia pelas palavras, pelas sensações e pelas impressões sem nexos.

Terá ele as características de um transeunte da baixa lisboeta do início do século XX?

Não só de um transeunte da baixa lisboeta do século XX, mas também dos nossos tempos, pois as grandes personagens têm esse carácter intemporal e universal e, desde sempre, o questionar o homem e a sua condição foi algo que está na génese não só do artista como do ser humano, tendo em conta que somos, nós próprios, uma obra sempre “in progress”, tal como uma personagem com complexidade e densidade humana e psicológica.

Na releitura também está o conhecimento, pois sempre que relemos uma obra “temos consciência não só desta questão como da necessidade de querer voltar e voltar, quase como que um discípulo que solenemente não consegue abandonar o oráculo. Não será, também, por isso, que a literatura nos fascina, ao ser capaz de nos fazer pensar, várias vezes, sobre algo aparentemente conhecido?”²⁰⁰ Acreditamos que sim, pois o pensar o homem e a sua condição e a sua forma de estar no mundo, as suas escolhas, os seus anseios, sempre foi um motivo de reflexão não só dos filósofos, dos teólogos e dos artistas, mas também de todos os seres humanos. De facto, Bernardo Soares volta a lançar essas questões, dizendo-nos que não interessa o patriotismo ou as liberdades se não somos capazes de nos pensar, se não somos capazes de, pelo menos, tentar ter consciência do porquê de termos consciência. Bernardo Soares é, portanto, uma personagem, uma figura da ficção bastante complexa e sempre em construção, pois não somos só nós que mudamos com a leitura de um texto literário, é também a personagem que cresce connosco ao mesmo tempo que com ela crescemos. Ela vive porque

¹⁹⁹ REIS, Carlos. “Retrato e Figuração”, in: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/09/15/retrato-e-figuracao/> (visitado a 03/04/2014).

²⁰⁰VIEIRA, José. “ Personagem e Condição Humana”, in: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2014/03/30/personagem-e-condicao-humana/> (visitado a 03/04/2014).

nós a lemos, porque vivemos situações semelhantes às dela, ainda que não esteticizadas ou com a consciência disso.

Será que Bernardo Soares tem as características de uma humanidade que vagueia e procura respostas há muito tempo? Julgamos que sim, cremos até, que Bernardo Soares e todas as grandes personagens literárias universais, intemporais e imortais, acabam por nos ensinar, de novo, a ser humanos, pois a sua complexidade é tão intensa, profunda e aliciante que nos sentamos ao lado dela, a tomamos como amiga íntima, independentemente de nos identificarmos, ou não, com ela.

Recordamos que, de acordo com Forster, o ser humano passa por cinco situações inevitáveis que fazem parte da nossa condição: “birth, food, sleep, love and death”.²⁰¹ A personagem literária não precisa de passar por nenhum desses acontecimentos para apresentar uma densidade humana que leve à reflexão.

No entanto, a personagem literária é, a nosso ver, passível de ser mais humana do que o próprio ser humano, tendo em conta que pode conter em si todas as angústias do mundo, todas as questões existenciais, políticas, filosóficas, ideológicas, religiosas, metafísicas, numas quantas palavras, frases ou páginas. A maravilha da Literatura também passa por aí, pois “reler um livro é relermo-nos enquanto humanos num mundo em que a nossa condição passa por escolhas e silêncios”²⁰², ao mesmo tempo que todos os problemas do humano podem estar materializados em palavras, em arte, em literatura.

A personagem literária é, portanto, uma obra de arte, um aprofundamento estético daquilo que a humanidade é e pode ser. A humanidade é, assim, uma tentativa não estética de sermos melhores.

²⁰¹ FORSTER, E. M. *op. cit.*, p. 55.

²⁰² VIEIRA, José. “Personagem e Condição Humana”, in: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2014/03/30/personagem-e-condicao-humana/> (visitado a 03/04/2014).

CAPÍTULO III – Uma obra de Bernardo Soares: Boa noite, Senhor Cláudio.

Mas quem será ele de facto?

Mário Cláudio, *Boa noite, Senhor Soares*.

Rui Manuel Pinto Barbot Costa, mais conhecido pelo seu pseudónimo literário, Mário Cláudio, é um escritor que se impõe “tanto pelo exímio conhecimento da língua, literatura e História lusitanas como pelo revigorante aproveitamento de valores da cultura portuguesa, perspectivando-os como uma realidade multifacetada e aberta”²⁰³.

Mário Cláudio é autor de uma vasta e multifacetada obra que comporta os mais distintos géneros, desde o romance, o conto, a novela, o ensaio, a biografia, a poesia, até à literatura infantil. Não espanta, pois, que Mário Cláudio tenha, de acordo com as palavras de Carlos Reis, “uma das mais consistentes, continuadas e coerentes obras ficcionais que nos últimos 20 anos entre nós se manifestou.”²⁰⁴ É de realçar, ainda, o facto de este escritor abordar temas como a portugalidade e a identidade nacional, por meio de personagens da nossa história literária e artística, como lemos nas biografias romanceadas *Amadeo*, de 1984, *Guilhermina*, de 1986, e *Rosa*, de 1988, ou então como verificamos no aproveitamento das páginas de um projeto que Eça de Queirós não levará a bom porto, romanceando tanto o escritor de *A Relíquia* e os seus derradeiros anos, como também o próprio ato de escrever e de fazer ficção, como sucede em *As Batalhas do Caia*, de 1995. Criando ficções com estas personagens e com estes temas, Mário Cláudio mostra-se como um escritor que conhece bem a história do seu país, gostando, assim, de a perspetivar e pensar ou repensar por meio da ficção literária²⁰⁵. Estamos perante um autor, segundo Luís Mourão, de “imaginação histórica inesgotável e de uma plasticidade de linguagem invulgar”²⁰⁶.

As características apontadas são ainda ilustradas pelo modo como reescreve a estética do Modernismo, especialmente presente na sua poesia, sobretudo nos poemas de Tiago Veiga, e particularmente no livro *Do Espelho de Vénus*, de 2010. Essa relação está presente na “linhagem pós-simbolista do Modernismo (Rilke, Eliot, Valéry, Pessoa ortónimo, Juan Ramón

²⁰³ LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier. *Língua e Estilo: um estudo da obra narrativa de Mário Cláudio*. Vila Real: Centro de Estudos em Letras e Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. 2012, p. 18.

²⁰⁴ REIS, Carlos. “Páginas Goyescas”, in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 22 de Dezembro a 4 de Janeiro, 2005, p. 24.

²⁰⁵ Para um conhecimento mais aprofundado da vida e obra do autor vide: CLÁUDIO, Mário. *30 anos de trabalho literário*. Porto: Árvore. 1999.

²⁰⁶ MOURÃO, Luís. “Anos 90 – Ficção”, in: LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima (dir.). *História da Literatura Portuguesa. As Correntes Contemporâneas*. Vol. VII. Lisboa: Alfa. 2002, p. 523.

Jimenez, Ungaretti, etc.)”²⁰⁷, o que revela um amplo conhecimento não só da história literária, mas também do desenvolvimento e aprofundamento da sensibilidade estética, perspectivada por meio de grandes poetas e escritores.

É no ano de 2008 que Mário Cláudio publica a novela *Boa noite, Senhor Soares*, narrativa que nos leva até à Lisboa dos anos 30 do século passado, pelas palavras e pela voz de António da Silva Felício, o moço de fretes ou moço de escritório que vai trabalhar na mesma empresa onde trabalha Bernardo Soares, a empresa Vasques & C.^a. É sobre esse moço de fretes e sobre o senhor Soares que nos iremos debruçar nas páginas seguintes, não sem antes darmos algumas breves indicações sobre a estética com a qual se relacionam.

3.1 Não tendo uma ideia de futuro, também não temos uma ideia de hoje. Mário Cláudio e alguns aspetos do “unicórnio do século”.

*Sou todo eu uma vaga saudade, nem do passado,
nem do futuro: sou uma saudade do presente,
anónima, prolixa e incompreendida.*
Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*.

“Diz-se que anda (andou?) por aí. Todos falam dele, mas nunca ninguém o viu: é o unicórnio do século! Nestes termos lapidares e controversos se referia recentemente um jovem autor de Munique, Mattias Politycki, ao chamado pós-moderno.”²⁰⁸

“Altamente envolvido naquilo que parece contestar”²⁰⁹, o Post-Modernismo é uma corrente estética com manifestações na Literatura, na Música, no Cinema e na Arquitetura, assim como noutras áreas. Se tivermos em conta que surge como uma expressão artística do “pós 2ª Guerra Mundial”, temos consciência de que estamos a tratar de uma corrente contemporânea, que faz parte do nosso quotidiano de mulheres e homens dos séculos XX e XXI.²¹⁰

²⁰⁷ PEREIRA, José Carlos Seabra. “Em torno da situação literária de Tiago Veiga”, in: CLÁUDIO, Mário. *Do Espelho de Vénus*. Lisboa: Babel. 2010, p. 26. (prefácio).

²⁰⁸ BARRENTO, João. “A razão transversal – *requiem* pelo pós-moderno”, in: *Vértice*, 25, Abril 1990 (II Série), p. 31.

²⁰⁹ HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Ricardo Cruz (trad.). Rio de Janeiro: Imago Editora. 1991, p. 142.

²¹⁰ Neste nosso estudo, apesar de abordarmos algumas questões relacionadas com o Post-Modernismo, não iremos fazer uma descrição exaustiva das suas características e da sua periodização, tendo em conta que não é esse o nosso objeto de estudo. Contudo, iremos, sempre que seja necessário, utilizar bibliografia de apoio, na área da filosofia, sociologia ou literatura. Para um estudo completo, aprofundado e de mérito comprovado, acerca do Post-Modernismo, *vide*: ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Contemporâneo Português. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina. 2002.

Sendo um movimento onde tudo pode ser submetido a “recriações e a revisitações várias”²¹¹, o Post-Modernismo apresenta-se como um movimento no qual as narrativas são perspectivadas sob um ângulo diverso daquele que caracteriza o romance tradicional, nomeadamente no que toca ao uso sistemático de exercícios metaficcionais. Por exemplo, tendo embora em mente que a novela de Mário Cláudio se desenrola na Lisboa dos anos 30, facilmente entendemos que esta narrativa, apesar de partir de um espaço e de um tempo reais, a Lisboa de Pessoa, estes “não podem deixar de ser identificados como uma ficção, que, agora, se insere em outra ficção”²¹².

Mário Cláudio aproveita uma personagem da literatura portuguesa, Bernardo Soares, e dá-lhe uma nova vida, preenche espaços vazios, complexifica o quotidiano do guarda-livros que agora é tradutor de cartas comerciais, revela-nos novas características desta personalidade, pois temos de ter em conta que “basta sempre, contudo, uma grande zona de obscuridade, e é aí (...) que o romancista tem o seu campo de trabalho”, trabalho esse que parece ser “substituir o que foi pelo que poderia ter sido”²¹³.

Os dois aspetos acima referidos, o aproveitamento de um tema e personagens já presentes numa outra obra, neste caso, o *Livro do Desassossego*, e a recriação de um espaço literário, levam-nos a convocar, por um lado, o conceito de deslegitimação das grandes narrativas, trazido à luz por Lyotard, ainda que neste caso essa “grande narrativa” seja o *Livro do Desassossego*. Por outro lado, somos confrontados com um escritor que escreve *en abyme*, tendo em conta que escreve uma ficção sobre uma outra ficção que é a Lisboa de Bernardo Soares, o próprio Bernardo Soares e a sua vida.

No que diz respeito à desconstrução das grandes narrativas, devemos sublinhar que a “radical crise epistemológica e ontológica” do Post-Modernismo “é, afinal, uma crise de legitimação respeitante ao facto de as grandes narrativas e metanarrativas que organizavam a sociedade burguesa das Luzes entrarem em desuso”²¹⁴, visto que “a função narrativa perde os seus funtores, o grande herói, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objectivo.”²¹⁵ De acordo com Jean-François Lyotard, as grandes narrativas ou metanarrativas são aquelas que

²¹¹ ARNAUT, Ana Paula. “Três homens e um livro: Boa noite, *Senhor Soares* de Mário Cláudio”, in: SOARES, Carmen *et al.* *Norma e Transgressão*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2011, p. 203.

²¹² *Idem*, *ibidem*.

²¹³ SARAMAGO, José. “A relação entre História e ficção”, in: *História Crítica da Literatura Portuguesa – do Neo-Realismo ao Post-Modernismo – Vol. IX*. Lisboa: Verbo. 2005, p. 322.

²¹⁴ ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Contemporâneo Português. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina. 2002, p. 51.

²¹⁵ LYOTARD, Jean-François. *A condição Pós-moderna*. 2ª edição. José Bragança de Miranda (trad.). Lisboa: Gradiva. 1989, p. 12.

marcaram a modernidade: emancipação progressiva da razão e da liberdade, emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte do valor alienado no capitalismo), enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista, e até, se considerando o próprio cristianismo na modernidade (...), salvação das criaturas através da conversão das almas à narrativa crística do amor mártir. (...) Estas narrativas são mitos no sentido de fábulas (nem sequer a narrativa cristã). É certo que, como os mitos, têm o fim de legitimar instituições e práticas sociais e políticas, legislações, éticas, maneiras de pensar. Mas, diversamente dos mitos, não procuram essa legitimidade num acto original fundador, mas num futuro que deverá efectuar-se, ou seja, numa Ideia a realizar.²¹⁶

Comprendemos, então, que estas grandes narrativas são a História e a Bíblia, ainda que possamos ver, também, o Iluminismo, o Idealismo e o Marxismo como grandes narrativas. Além disso, tal como sucede com as primeiras, também os “códigos genológicos e periodológicos”²¹⁷ são suscetíveis de deslegitimação, o que nos permite perspetivar a novela de Mário Cláudio de acordo com esta teoria.

No entanto, não é somente por meio da deslegitimação das grandes narrativas que a novela se conecta com a estética post-modernista. Não podemos esquecer que, de facto, estamos perante um jogo de ficções, cuja construção vai sendo desvendada, desmantelada, através de várias estratégias metaficcionalis, entre as quais incluímos a metalepse. Verificamos, então, por exemplo, que é próprio narrador António que “empresta” a sua voz e experiência àquele que verdadeiramente escreve esta narrativa: Mário Cláudio:²¹⁸

Eu achava-me ao corrente do facto de que o homem possuía uma larga experiência em se aproveitar das histórias alheias, transformando-as em suas, e declarando, parece que se especializara nisso, que lhe haviam enviado uns papéis, e que não era ele, se bem se considerasse, o responsável pelas obras que paria. (...) «Senhor Felício», disse ele, «é claro que não lhe cobro um tostão pela tarefa, mas quero avisá-lo do seguinte, aquilo que eu contar distinguir-se-á bastante daquilo que o senhor contaria.» E explicou-se, «Eu utilizo palavras que o senhor é capaz de ignorar, recuso-me a aplicar umas quantas que o senhor usa, cometo umas elegâncias que alguns julgam excessivas, mas de que há

²¹⁶ _____. *O Pós-moderno explicado às crianças*. 2ª edição. Tereza de Miranda (trad.). Lisboa: Dom Quixote. 1993, pp. 31-32.

²¹⁷ ARNAUT, Ana Paula. “Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo”, in: *Via Atlântica*, nº 17, Junho 2010, p. 131.

²¹⁸ A propósito da metaficção, de acordo com a *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, “Metafiction is a term introduced by narrative theorist and historian Robert Scholes to indicate the Capacity of fiction to reflect on its own framing and assumptions. (...) metafictional (...) foregrounds the nature of fiction as an artifice that both mirrors and refracts reality such that it reflects back on how the language of narrative achieves the effect of referencing reality through imaginary means. (...) The capacity of fiction to be metafictional is as frequent subject of postmodern narrative. O’DONNELL, Patrick. “Metafiction”, in: HERMAN, David *et al.* *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. 2005, p. 301.

quem goste, e acrescento por capricho vários posinhos ao que para certas pessoas mereceria um posinho só.» E continuou, «A verdade é que nenhum de nós narra um qualquer enredo de maneira igual, nem o senhor, nem eu, nem seja quem for que tente decifrar o que nós redigimos.»²¹⁹

Percebemos, ainda, não só que António tem consciência de que a sua história será uma narrativa e, por sua vez, ficção, como também sabemos que o tal escritor que irá escrever a sua história não a irá retratar *ipsis verbis* de acordo com o que dele ouve. Podemos retirar algumas ilações deste episódio. Em primeiro lugar, ainda que de forma pontual, é demonstrado o carácter metaficcional da novela, pois tanto o escritor como o António sabem que estão a falar de um artefacto artístico e literário. Tudo isto mostra-nos que a intromissão

do leitor e do autor (real ou ficcionalmente travestido em narrador) na urdidura romanesca destrói, parcialmente, o canónico jogo-pacto da leitura (...). Uma espécie de metajogo, ou de jogo metaficcional, em que se desvenda e desmonta o modo como a narrativa se vai construindo e, conseqüentemente, em que se permite o exame das suas estruturas e a exploração da sua capacidade de representar o mundo real²²⁰.

A metaficção, é, portanto, “a term given to fictional writing wich consciously and systematically draws attention to its status as artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.”²²¹ Em segundo lugar, a questão da *mise en abyme* e da metalepse. Para explicarmos o processo metaléptico é inevitável o estudo da obra de Gérard Genette, *Métalepse*. De acordo com Genette, metalepse é uma “manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle (...) de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans autre, l’auteur à son oeuvre, ou plus largement le producteur d’une représentation à cette représentation elle-même.”²²²

Para melhor entendermos este processo, iremos recorrer ao exemplo dado por Genette no seu ensaio e compará-lo à novela de Mário Cláudio, tendo em conta que o mesmo processo é aplicável. Assim,

dans la nouvelle de Cortázar «Continuidad de los Parques», (...) l’on voit assassiné [o leitor] (ou presque) par l’un des personnages du roman qu’il est en train de lire, mais il est clair que ce lecteur-là n’est pas celui (...), mais lui-même un personnage fictif de cette nouvelle. L’action fantastique se joue donc ici entre deux niveaux de l’univers de cette fiction: le niveau diégétique où se trouve le lecteur fictionnel, et le

²¹⁹ CLÁUDIO, Mário. *Boa Noite, Senhor Soares*. 2ª edição. Lisboa: Dom Quixote. 2008, pp. 91-92.

²²⁰ ARNAUT, Ana Paula. *art. cit.*, p.126.

²²¹ WAUGH, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge. 1988, p.2.

²²² GENETTE, Gérard. *Métalepse*. Paris: Seuil. 2004, p.14.

niveau métadiégétique où se trouve le personnage du roman, qui devient assassin après avoir franchi la frontière qui separe ces deux niveaux. Mais le fait que tout cela se joue à l'intérieure d'une diégèse fictionnelle ne doit pas faire oublier que, dans cette diégèse-lá, le personnage meurtrier est donné comme fictionnel (puisque de roman), mais le lecteur assassiné comme «réel».²²³

Se pensarmos em *Boa noite, Senhor Soares*, vemos que o senhor escritor encontra-se, então, no nível diegético, enquanto que a personagem António se encontra no nível metadieético. Temos de compreender, contudo, que tudo isto se passa no interior de uma ficção, partindo nós do ponto em que aceitamos o senhor escritor como a personagem real e António como uma personagem ficcional. A consciência deste jogo pode contribuir, de algum modo, numa inversão da fórmula do Coleridge, para a suspensão voluntária da crença, em mais uma estratégia tipicamente post-modernista.²²⁴

Este mecanismo responde, assim, à nossa conceção

romantique, postromantique, moderne, postmoderne – de la création, qui acorde volontiers à celle-ci une liberté, et à ses créatures une capacité d'autonomie que *l'ethos* classique, plus terre à terre ou plus timide, ne concevait guère: ce qu'on voit, par exemple, dans *le topos*, aujourd'hui banal, des personnages de roman échappant peu à peu à l'autorité de leur créateur, et plus largement de l'oeuvre rétroagissant sur l'artiste: «Écrire ce livre vous a-t-il changé?»²²⁵

A personagem, libertando-se do jogo do seu criador, ganha, então, uma nova vida, acabando por ser tão real como quem a escreve, ou até mais, pois “a personagem tende a romper com aquela sua condição [de aprisionado], projetando-se para uma dimensão que ultrapassa as chamadas fronteiras da ficção”²²⁶, num processo semelhante, também, ao que encontramos em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, romance de Mário de Carvalho publicado em 1995. Aqui, o narrador

deslizando do seu “Olimpo” e instalando-se na “sala pelintra” de Joel Strosse afirma tentar chegar à fala com a personagem, “interpelá-lo e tratá-lo, por instantes fugazes, na segunda pessoa do singular”; apercebe-se, todavia, “de que é inútil querer chegar ao contacto de Joel

²²³ *Idem*, p. 25.

²²⁴ “Em derradeira instância, o desnudamento-representação do próprio processo de des-construção radica, afinal, numa suprema imitação alternativa, a mimese artístico-criativa (a mesma que Linda Hutcheon apoda de ‘mimese de processo’ e Jerry Varsava de ‘mimese privada’). Esta leva-nos, de modo nem sempre confortável, a voluntariamente proceder, numa inversão da fórmula de Coleridge, à suspensão voluntária da crença na veracidade e na fiabilidade de uma narrativa que, apesar de tudo, mais não faz do que revestir-se e reger-se, por diferentes processos, de tonalidades de possíveis mundos outros.” ARNAUT, Ana Paula, *op. cit.*, p. 244.

²²⁵ *Idem*, p. 27.

²²⁶ REIS, Carlos. “Figuração e Ficcionalidade”, in: <https://figurasdaficcao.wordpress.com/category/metalepse/> (visitado a 8/7/2014).

Strosse” porque, numa inversão de ontologias existenciais que, apesar disso, acabam por traçar a linha divisória entre realidade e ficção, “Joel existe, eu não.”²²⁷

Deste modo, compreendemos que existe um confronto e uma inversão ontológica, tendo em conta que as personagens são reais, dentro da teia ficcional, enquanto que o narrador é um ser que não pertence a essa mesma realidade, o que demonstra, mais uma vez a forma como, de facto, Bernardo Soares, existe enquanto personagem literária.

3.2 Assim fui igual aos outros sem semelhança, irmão de todos sem ser da família. Bernardo Soares: a questão da Intertextualidade e da transficcionalidade. Mentiras e Verdades.

Postmodern intertextuality is not just one device among others; rather, it is used as a central construction principle, thereby becoming a culturally dominant tool.

Christian Moraru, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*

Quando lemos *Boa Noite, Senhor Soares*, notamos desde logo algumas diferenças e semelhanças com o Bernardo Soares que nos é revelado no *Livro do Desassossego*.

Em primeiro lugar, atentemos naquilo que aproxima os dois Soares. Ora, ambos ficaram órfãos bastante cedo: no *Livro*, no trecho 161, este diz-nos: “Minha mãe morreu muito cedo, e eu não a cheguei a conhecer”, e em *Boa noite, Senhor Soares*: “O senhor Soares tinha perdido a sua mãezinha uns anos antes de eu entrar para o escritório”²²⁸. Ambos, também, escrevem no *Livro de Razão*. Outra semelhança que existe entre os dois Soares é o facto de terem uma vizinha que é pianista. No *Livro do Desassossego*: “Quando vim primeiro para Lisboa, havia, no andar lá de cima de onde morávamos, um som de piano tocado em escalas”²²⁹. Contudo, apesar de ambos terem uma vizinha pianista, existe uma diferença: é que, de acordo com o *Livro*, a pianista só foi vizinha de Soares durante a sua infância:

descubro hoje, por processos de infiltração que desconheço, tenho ainda nas caves da alma, audíveis se abrem a porta lá de baixo, as escalas repetidas, tecladas, da menina hoje senhora outra, ou morta e fechada num lugar branco onde verdejam negros ciprestes.²³⁰

²²⁷ ARNAUT, Ana Paula. *op. cit.*, p. 259.

²²⁸ CLÁUDIO, Mário. *op. cit.*, p. 25.

²²⁹ *L. do D.*, trecho 266.

²³⁰ *Idem, ibidem.*

Já na narrativa de Cláudio, a vizinha de Bernardo Soares, adulto, é também uma pianista: “Exactamente quando eu transpunha a soleira da porta, alguém que logo percebi ser a tal espevitada do segundo atacou ao piano com uma musicata de revista.”²³¹

Com a exposição das seguintes semelhanças podemos ver que a caracterização da personagem Bernardo Soares aproxima-o do que conhecemos de Fernando Pessoa. Tanto o senhor Soares como Pessoa são bastante semelhantes por conta da sua natureza psicológica e psicossomática, nomeadamente no que toca aos traços de neurastenia. Assim, se relativamente a Bernardo Soares sabemos que esta não pode ir à festa de aniversário da menina Patrocínio, porque “andava por essa altura muito neurasténico”²³². No caso de Fernando Pessoa, é ele mesmo quem confessa não discernir se é “simplesmente histérico”, se, “mais propriamente, um histeroneurasténico”²³³.

Percebemos, assim, que há uma aproximação evidente entre ambos. Um outro aspeto, assaz interessante, é o relatado por António da Silva Felício no escritório quando este olhava, de forma investigativa, para o senhor Soares, encontrando nele alguns modos e tiques que o aproximam, evidentemente, de Fernando Pessoa, por meio da heteronímia:

Surprendíamo-lo noutras ocasiões, a examinar com minúcia o mata-borrão, e percebíamos que o senhor Soares se sentia fascinado pelos rabiscos que tinham sido mal absorvidos, todos negros porque ele só usava tinta dessa cor, e salpicados de borrões que se assemelhavam a ilhas no meio de nevoeiro. Cheio de curiosidade, atrevi-me a verificar uma vez o que lá se encontrava estampado, e descobria a assinatura dele, do senhor Soares, às avessas, e ao invés, mas fui-me logo embora com a ideia de que tinha cometido uma indiscrição que não desculpava.²³⁴

O que encontramos no excerto transcrito é, afinal, o reflexo de um Pessoa múltiplo, pois e talvez não seja por acaso, “que a determinado momento a personagem assine às avessas, como se, desse modo, voltasse à sua máscara-cara primeira”²³⁵, que, como sabemos, se desdobra também em Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Vicente Guedes.

. Ora, são justamente estes os heterónimos que encontramos a determinado momento da narrativa. Atentemos, por exemplo, no seguinte episódio:

²³¹ CLÁUDIO, Mário. *op. cit.*, p. 75.

²³² *Idem*, p. 22.

²³³ PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim. 1999, p. 340. (Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13/01/1935).

²³⁴ CLÁUDIO, Mário. *op. cit.*, p. 19.

²³⁵ ARNAUT, Ana Paula. “Três homens e um livro: Boa noite, *Senhor Soares* de Mário Cláudio”, in: SOARES, Carmen *et al.* *Norma e Transgressão*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2011, p. 203.

o que o acompanhava, e o ajudava a festejar não imagino o quê, fora um dia, recordei-me então, ao escritório à procura do amigo, e confiarei-me um cartão-de-visita que me retraí de entregar (...) e que tinha impresso, «Ricardo Reis», e, por baixo, «Médico», e ainda escrito à mão, e a tinta preta, «passou por aqui.» (...) Eu descortinara nesse domingo, e mais tarde, o senhor Soares, sempre acompanhado pelo tal doutor Reis (...).²³⁶

Mais à frente, num outro passo em que se relata o aniversário do jovem António, este vislumbra Bernardo Soares “acompanhado por um sujeito (...) que eu sabia chamar-se Vicente Guedes”²³⁷, como sabemos, um dos presumíveis autores do *Livro do Desassossego* na sua fase pré-Soaresiana, ou seja, antes dos últimos anos da década de vinte, entre 1928/1929.

Contudo, um dos *quadros* mais significativos no que diz respeito a esta aproximação com Fernando Pessoa ocorre aquando da ida de Felício e da família da sua irmã Gracinda ao cais de Alcântara, para esperar Serafim, irmão do seu cunhado Gomes:

Foi então que ocorreu o fenómeno mais extraordinário que jamais se me varreria da memória. Voltando-me casualmente para trás, e para as docas que tínhamos abandonado, deparou-se-me o molhe vazio da multidão que momentos antes o povoara. Percorrendo-o com o vagar com que costumam deslocar-se os sonâmbulos, aproximavam-se de nós três personagens. A mais notória delas era o senhor Soares, caminhando ligeiramente curvo como sempre²³⁸, e outro um cavalheiro estrangeirado, de monóculo, vestindo um bom fato de cheviote, e avançando com o passo travadinho dos que suscitam o piscar de olho dos moços de frete. Entre ambos marchava um jovem estivador, de cara enfarruscada, e de cabelo desgrenhado, de um louro muito baço, um Hércules que bem poderia servir de modelo a qualquer um desses escultores que trabalham por encomenda para os frontões, ou para as platibandas, dos grandes edifícios públicos.²³⁹

Parece-nos que, por meio desta passagem, António da Silva Felício vê Álvaro de Campos, que aparenta ser o sujeito do bom fato, apresentado como um dandy e pederasta, enquanto o outro sujeito loiro poderia ser Alberto Caeiro. Apesar de esta hipótese se apresentar como pouco credível, já que Caeiro parece ter morrido em 1915, vítima de tuberculose, não podemos esquecer que no mundo da ficção tudo pode ser possível²⁴⁰.

²³⁶ CLÁUDIO, Mário. *op. cit.*, p. 32.

²³⁷ *Idem*, p. 42.

²³⁸ Parece que aqui há uma aproximação com a descrição física de Bernardo Soares do *Livro do Desassossego*: “Era um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, **curvado exageradamente quando sentado, mas menos quando de pé**”. *L. do D.*, p. 43. (negrito nosso).

²³⁹ CLÁUDIO, Mário. *op. cit.*, p. 65.

²⁴⁰ Apesar de estar aparentemente morto, temos de considerar que “os pós-modernistas já não podem escrever a partir das hipóteses; eles escreverão, por assim dizer, a partir da impossibilidade.” CALINESCU, *op. cit.*, p. 263.

Outro aspeto que aproxima o senhor Soares de Mário Cláudio de Fernando Pessoa é um par de óculos, se recordarmos aquilo que nos conta António: “Virei-me com receio, erguendo os olhos, dei com o senhor Soares ali de pé, e juro que vi, sucessivamente reflectidos nas lentes dos óculos redondos, o maciço dos Cárpatos”²⁴¹.

Se atentarmos agora nas diferenças, percebemos que estamos perante uma conceção de Bernardo Soares diferente daquela que estamos habituados a encontrar no *Livro do Desassossego*.

Em primeiro lugar, sabemos que Soares escreve em prosa e não em verso, de acordo com o *Livro*: “Prefiro a prosa ao verso, como modo de arte.”²⁴² Já na novela de Mário Cláudio, todos os colegas de trabalho de António pensam que Soares é poeta: “«E se eu pedisse ao Soares que é poeta que me esgalhasse a letra para a apoteose, que é que achas?»²⁴³. O próprio António, também, pensa o mesmo a respeito de Soares: “E haveria de sonhar com o senhor Soares, isto na minha fantasia, sendo poeta como constava”²⁴⁴, ou então: “aquele senhor Soares, tão correcto por regra com todos, mas solteiro, e aparentemente sem mulher, a não ser as musas que lhe inspiravam os versos”²⁴⁵, ou ainda: “E eis que seria ele, o poeta”.²⁴⁶ Um outro aspeto que distancia as duas personagens, mas que na novela aproxima Soares de Fernando Pessoa, é o facto de ele aparecer ligado às artes esotéricas e às leituras de horóscopo: “«Ó Felício, porque não te ajeitas tu com o Soares para que te trace o horóscopo?, corre por aí que o gajo é bom nisso, e que não fica atrás dos melhores bruxos do mundo.»²⁴⁷ Sabemos, também, que Soares no *Livro* é ajudante de guarda-livros, “Nunca deixarei de ser ajudante de guarda-livros de um armazém de fazendas.”²⁴⁸ No entanto, na novela de Mário Cláudio, Soares é tradutor de cartas comerciais: “Não faltava quem lhe fizesse notar que como tradutor andava a ser explorado”²⁴⁹.

Uma outra diferença é que Bernardo Soares, autor do *Livro*, parece ter vivido, desde que se encontra em Lisboa, na Rua dos Douradores: “O Ganges também passa pela Rua dos Douradores. Todas as épocas estão neste quarto estreito – a mistura a sucessão multicolor das maneiras, as distâncias dos povos, e a vasta variedade das nações”²⁵⁰, enquanto que na narrativa

²⁴¹ CLÁUDIO, Mário. *op. cit.*, p. 61.

²⁴² *L. do D.*, trecho 227.

²⁴³ CLÁUDIO, Mário. *op. cit.*, p. 17.

²⁴⁴ *Idem*, p. 32.

²⁴⁵ *Idem*, p. 61.

²⁴⁶ *Idem*, p. 43.

²⁴⁷ *Idem*, p. 35.

²⁴⁸ *L. do D.*, trecho 379.

²⁴⁹ CLÁUDIO, Mário. *op. cit.*, p. 18.

²⁵⁰ *L. do D.*, trecho 420.

de Mário Cláudio, o senhor Soares mora afastado da Rua dos Douradores, senão não seria necessário fazer com que o António viesse trazer o *Livro de Razão* a sua casa

Afinal, todas estas semelhanças e diferenças só vêm realçar, por um lado, o conhecimento profundo de Mário Cláudio da obra de Bernardo Soares, e, por outro lado, a sua mestria em preencher com “nova carne” literária este Bernardo Soares post-modernista, matéria de que nos ocuparemos num dos pontos seguintes. Estas aproximações e afastamentos servem-nos, por enquanto, para comparar as duas personagens em dois períodos diferentes, mas também para refletirmos sobre as evoluções e mudanças que ocorrem quando reescrevemos uma personagem literária.

São, também, estes contrastes que nos levam à abordagem de dois conceitos que consideramos pertinentes e fundamentais para rematar este subcapítulo. Falamos da intertextualidade e da transficionalidade.

Ora, a intertextualidade significa “relação entre textos”²⁵¹. Assim, adequando as palavras de Julia Kristeva a um outro modo de expressão,

o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominamos esse espaço de intertextual. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos. Nessa perspectiva, claro, que é que o significado poético não pode ser considerado como dependente de um único código. Ele é ponto de cruzamento de vários códigos.²⁵²

A intertextualidade assenta, portanto, nesse jogo em que participam vários textos, ainda que, por vezes, não tenhamos consciência delas, tendo em conta que, de acordo com Antoine Compagnon, “escrever (...) é sempre rescrever, não difere de citar. A citação graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação.”²⁵³ Julia Kristeva chega a afirmar que todo o texto é um “mosaico de citações.”²⁵⁴

²⁵¹ WALTY, Yvete. “Intertextualidade”, in: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. http://www.edil.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=442&Itemid=2 (visitado a 20-05-14).

²⁵² KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. 2ª edição. Lúcia Helena França Ferraz (trad.) São Paulo: Editora Perspectiva. 2005, p. 185.

²⁵³ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Cleonice P. B. Mourão (trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG. 1996, p. 31.

²⁵⁴ KRISTEVA, Julia. *op. cit.*, p. 88.

Vemos, pois, que o diálogo entre o *Livro do Desassossego* e a novela *Boa noite, Senhor Soares* é um “*intercâmbio discursivo*, uma tessitura polifónica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências.”²⁵⁵

Na verdade, a intertextualidade é essa interação, digamos, semiótica, de um texto com outro texto ou outros textos até. Podemos, também, falar de intertexto. O intertexto “é um texto (ou *corpus* de textos) que existe *antes* e *debaixo* de um determinado texto e que, em amplitude e modalidades várias, se pode ‘ler’, decifrar, sob a estrutura da superfície deste último.”²⁵⁶ É o que podemos fazer quando lemos a novela de Mário Cláudio, pois são vários os momentos em que nos lembramos de inúmeras passagens e acontecimentos do *Livro do Desassossego*, como previamente expusemos aquando da apresentação das semelhanças e das diferenças, tendo em conta que, com frequência, senão sempre, o critério de seleção foi a aproximação textual. Percebemos, então, que todas as falas e discursos são compostos por outros discursos, pois todos eles são habitados por diversas vozes. Se aplicarmos esta questão a Fernando Pessoa, podemos multiplicar essas hipóteses muitas vezes mais, tantas quantas as suas multiplicações ou desmultiplicações.

Importa, portanto, saber que o fenómeno da intertextualidade desempenha uma função importante na produção e na receção literárias, pois esta função “correlaciona-se com o ‘paradoxo histórico-estético’ (...), com a capacidade de o texto literário produzir, diacrónica e sincronicamente, múltiplos e novos significados, com a singular riqueza formal e semântica da *memória* do sistema semiótico literário.”²⁵⁷

De facto, através das comparações anteriormente expostas, é possível compreendermos quais as alterações feitas por Mário Cláudio, que nos levam a pensar que existe uma aproximação bastante evidente entre o senhor Soares e Fernando Pessoa. Sem a análise destes dados, não seria possível alegarmos tais conclusões, daí ter sido necessária a longa enumeração entre diferenças e semelhanças, que não teria sido possível se não tivéssemos em mente consciência do fenómeno da intertextualidade.

Por sua vez, no que diz respeito à transfictionalidade, de acordo com a *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, este processo ocorre quando

two (or more) texts exhibit a transfictional relation when they share elements such as characters, imaginary locations, or fictional worlds. Transfictiotnality may be considered as a branch of intertextuality, but

²⁵⁵ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria da Literatura*. 8ª edição. Coimbra: Almedina. 2009, p. 625.

²⁵⁶ *Idem*, p. 626.

²⁵⁷ *Idem*, p. 628.

it usually conceals this intertextual link because it neither quotes nor acknowledges its sources. Instead, it uses the source text's setting and/or inhabitants as if they existed independently. Transfictionality puts into question the closure of texts and class for a multidisciplinary approach combining possible-worlds theory and theories of fiction, (...) and sociology of literature. (...) transfictional versions as counterparts, i.e., as inhabitants of distinct possible worlds, bearing close relationship to their original, even though it might seem counterintuitive to assign original and version to separate worlds.²⁵⁸

É fácil entendermos a forma como a transficcionalidade existe entre os dois textos analisados, pois ambos partilham personagens, locais e um mundo bastante semelhante. O facto de pessoas reais entrarem no mundo ficcional da narrativa não vem perturbar essa ordem, vem, sim, dar ênfase a essa transficcionalidade e à capacidade de constante adaptação das personagens, do enredo e do mundo ficcional aos novos tempos. O que acabamos por encontrar na novela *Boa noite, Senhor Soares*, é a história de um rapaz comum, ainda que ele seja também uma personagem de ficção, mas que aceitamos como sendo uma pessoa real, (cujo trajeto apresenta os cinco estados, acontecimentos, delineados por Forster - “birth, food, sleep, love and death”)²⁵⁹ que acaba por entrar num universo ficcional agora desenvolvido através das suas experiências deste rapaz que se chama António. Deste modo, o rapaz de fretes, que é o narrador, abre os horizontes, alarga a tessitura ficcional do *Livro do Desassossego*, pois não só conhece o dia a dia do senhor Soares, como também do senhor Moreira, do patrão Vasques, do Sérgio, do Vieira, do senhor Tomé, do senhor Ernesto, até do próprio gato Aladino.

Conhecemos, também, outros espaços de Lisboa, como o cais de Alcântara, o jardim de São Pedro de Alcântara, a Rua da Rosa, a Calçada do Combro, a Igreja de Santa Catarina, a casa do Senhor Soares. Julgamos ser pertinente afirmar que todos estes espaços existiam, já, em potência, no *Livro* de Bernardo Soares, contudo, é António, melhor dizendo, é Mário Cláudio, quem nos conduz por esta Lisboa do tempo de Fernando Pessoa, do tempo do Senhor Soares, como se seguissemos mesmo atrás do jovem António. Todo o enredo da novela de Mário Cláudio é como que uma revelação ou uma tomada de consciência fenomenológica, pois toda essa realidade já lá estava, porém, não havia ainda sido revelada, desbravada, consciencializada. A transficcionalidade parece entrar num círculo mais complexo quando surgem personagens como Vicente Guedes, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e o próprio Tiago Veiga, pois o jogo de ficções, deste modo, “pode alargar-se” até um campo que ultrapassa os

²⁵⁸ GELAIS, Richard Saint-. “Transfictionality”, in: HERMAN, David *et al.* *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. 2005, p. 612.

²⁵⁹ Cf. FORSTER, p. 55.

limites da ficção²⁶⁰ do *Livro* e da própria novela. Ultrapassando esses limites, o jogo tornar-se-á ainda mais interessante, pois as possibilidades de interpretação, os diálogos e as vozes intertextuais e transficcionais aumentam exponencialmente.

Assim, compreendemos a narrativa claudiana como um texto bastante complexo, rico e repleto de interpretações, contextualizações, que são alvo de reflexões que põem em causa personagens, tempos, lugares e períodos literários.

Mário Cláudio é, portanto, um escritor hábil e que manuseia com mestria todas as técnicas por nós expostas, tendo plena consciência delas e utilizando-as de forma a que o leitor se coloque em perspectiva, sendo capaz de se questionar e de fazer todas estas ligações intertextuais, onde encontramos história, cultura e literatura.

3.3 *Quem sou eu para mim?* Bernardo Soares. A caminho de uma caracterização.

Lidar com uma personagem é uma realidade assustadora. É convidarmos alguém a devorar-nos a vida, pelo menos durante algum tempo.
Mário Cláudio, Revista *Visão*, Junho 2008.

Todo o ser imaginário, toda a criatura artística deve, para existir, ter o seu drama, um drama do qual e em função do qual é personagem.
Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor*.

Quem é, de facto, na novela de Mário Cláudio, o Senhor Soares?

Uma questão pertinente e que há muito tem vindo a ser pensada, sendo agora o momento de analisarmos a novela seguindo a esteira de novos fios condutores que nos levam, novamente, a certas características do Post-Modernismo.

Vejamos como nos surge Bernardo Soares na obra claudiana. Atentemos nas particularidades deste curioso funcionário da Rua dos Douradores.

Para começar, encontramos um homem que, como todos os outros, tem afinidades e desafetos para com as pessoas. De acordo com António, por um lado, “via-se bem que o senhor Soares gostava do senhor Moreira”²⁶¹, por outro lado, “percebia-se que o senhor

²⁶⁰ ARNAUT, Ana Paula. *op. cit.*, p. 204.

²⁶¹ CLÁUDIO, Mário. *op. cit.*, p. 14.

Soares não ia muito à missa do Sérgio (...), virando-se com o olhar carregado de ódio, um ódio que eu nunca lhe surpreendera”²⁶². Esse ódio é demonstrado a partir de pequenas passagens como esta: “o senhor Soares reduziu-o ao silêncio com um murro no tampo da secretária. (...) Não há dúvida de que o senhor Soares, tão agradável com todos nós, não gramava o Sérgio, nem à mão direita de Deus-Padre.”²⁶³. Os colegas de trabalho e o próprio jovem António achavam o senhor Soares um

bocadinho esquisito. (...) Nos dias em que se achava menos aborrecido gostava de falar com os rapazes sobre certos tecidos (...) e ficava, muito pensativo, a fumar os seus cigarros de onça que lhe crestavam os dedos. Ele olhava para nós com toda a atenção, fixando a vista no senhor Moreira, no senhor Borges, nos caixeiros, no moço, e até mesmo no gato *Aladino*, com uma espécie de ternura que nos assustava, e acendia outro cigarro, e voltava à sua escrita.²⁶⁴

Podemos, desde já, perspetivar um sujeito que gosta de observar as pessoas em silêncio, o que parece causar em António um certo espanto, assim como um sentimento de mistério e admiração. Outro momento que nos revela um Bernardo Soares, melhor dizendo, um senhor Soares imbuído de humanidade e de sentimentos de carinho, atenção, ternura e cordialidade para com os outros respeita ao episódio em que este deixa sobre a secretária “um barquinho de alçaço pautado, e com este nome no casco, desenhado a lápis, *António*. Nunca o meu pai construíra para mim fosse o que fosse que a isso se comparasse, e eu guardei o barquinho durante algum tempo”²⁶⁵. Este episódio demonstra a sua “humanidade afectiva”²⁶⁶, sendo exemplo de uma ternura e de uma sensibilidade profundas, pois é um gesto bastante simbólico que nos revela um senhor Soares imbuído de sentimentos nobres, um homem capaz de amar o próximo, ainda que deste mantendo a sua distância.

É interessante, ainda, refletir sobre o significado daquele barquinho, já que quase nos remete para a imagem de um senhor Soares que compreende a solidão do narrador, que a compreende porque também a parece viver. Esse barquinho quase pode ser visto, simbolicamente, como um refúgio, como o espaço em que o jovem António e Bernardo Soares se encontram seguros, ainda que velejando por mares ou por situações desconhecidas, mostrando que não sabem como reagir a esses momentos e ações. Não sabem reagir não por não terem sentimentos nobres ou certa sensibilidade, mas por não terem experiência nem serem

²⁶² *Idem*, p. 16.

²⁶³ *Idem*, p. 18.

²⁶⁴ *Idem, ibidem*.

²⁶⁵ *Idem*, p. 21.

²⁶⁶ ARNAUT, Ana Paula. *op. cit.*, p. 209.

práticos. Esse barquinho é como que uma ilha, um oásis onde ambos se encontram, mesmo que não falem um com outro, pois vemos que quando estes estão juntos não existem grandes ou profundos diálogos. Existe, sim, um horizonte de expectativas mentalmente criado por António, que leva o próprio leitor a imaginar diálogos entre ambos, ditos nas entrelinhas da narrativa, nos olhares e divagações, ou no silêncio e naquilo que parece ficar, sempre, por dizer.

Todavia, outros aspetos mostram, novamente, como na empresa do patrão Vasques todos pasmavam com este tradutor estranho, visto que “havia momentos mais raros em que o senhor Soares nos causava bastante sobressalto, atirando de repente com a caneta para a secretária, e divertindo-se a vê-la rolar pelo declive do tampo.”²⁶⁷ Situações como estas mostram-nos, mais uma vez, um sujeito que se diverte com as pequenas coisas do dia a dia, o que acaba por, ainda que os colegas o julguem um pouco estranho, o tornar mais humano, ou talvez seja por isso mesmo que eles estranhem: o facto de alguém como o senhor Soares, sempre fechado em si, poeta solitário, se divertir com uma simples caneta.

O acontecimento seguinte também nos leva a pensar, neste momento, que Bernardo Soares aparece aqui como um ser incompreendido:

Na manhã seguinte entrou pelo escritório adentro um cavalheiro que afirmava ter sido encarregado pelo senhor Camacho de nos fotografar a todos. (...) E foi nessa ocasião que o senhor Moreira observou, dirigindo-se a um dos caixeiros de praça, e designando com o queixo o senhor Soares, «É mesmo a carinha dele, hem?» O visado corou, e eu julguei ver um mar de lágrimas que lhe subia aos olhitos piscos.²⁶⁸

Ainda que vejamos Bernardo Soares por meio de António da Silva Felício, compreendemos que estamos perante uma personagem que também é capaz de chorar. Atentamos no pormenor de que este parece estar quase em lágrimas por causa de um simples comentário, o que demonstra, ao que parece, alguém com uma sensibilidade exacerbada, ou mesmo até com baixa autoestima.

Seguindo na esteira da caracterização do senhor Soares, vemos que a generosidade é outro traço que o caracteriza, visto que, de acordo com o jovem António, “várias foram as ocasiões em que o senhor Soares me cedeu através do senhor Moreira as estampilhas da correspondência do estrangeiro.”²⁶⁹

Como podemos ver até agora, são vários os momentos em que a personagem surge como um sujeito igual aos outros, capaz de conviver com as pessoas e ser generoso, mas também

²⁶⁷ CLÁUDIO, Mário. *op. cit.*, p. 20.

²⁶⁸ *Idem*, p. 22.

²⁶⁹ *Idem*, p. 24.

capaz de se ausentar e fechar sobre si mesmo. Quando ocorrem essas situações, encontramos o jovem António a questionar-se:

Quantas e quantas vezes, ao reparar naquelas faces deslavadas do senhor Soares, e sobretudo à segunda feira, quando ele parecia ter transitado directamente da cama para o escritório, perguntava a mim próprio, «Mas este gajo não apanha ar?, vive assim fechado em si mesmo. (...) E ali se sentava o senhor Soares, de olhar triste, mas sempre muito atento, e o mais que se consentia era desabotoar o colarinho, o que fazia com que o laço lhe caísse para a frente como uma coisa murcha. Logo depois eu inquiria dos meus botões; « Mas quem será ele de facto?, nunca se terá estirado debaixo de uma parreira, ou de uma árvore? Nunca terá comido até lhe tocar com o dedo, nem bebido até tombar para o lado, nem rido à gargalhada até sufocar?» Eu tornava a observar o senhor Soares, e de repente tinha a impressão de que ele cabeceava, não de sono, mas de pensar, ou talvez de sentir, o que eu não sentia.²⁷⁰

Bernardo Soares, de acordo com a impressão de António, parece sentir demais e sentir coisas fora do comum, o que nos revela a imagem de alguém, novamente, com uma sensibilidade mais aguçada e exacerbada.

Num outro episódio, o do aniversário de António, estes decidem levar o jovem funcionário da empresa do patrão Vasques “às putas”²⁷¹, e eis que encontram nessa rua

o senhor Soares acompanhado por um sujeito (...) que eu sabia chamar-se Vicente Guedes. (...) Donde viria, ou para onde se dirigiria, o senhor Soares? Um lugar como aquele donde nós acabáramos de sair, sendo um desses cavalheiros de posição, de quem se falava, os quais, sempre que iam às meninas, levavam um sabonete na algibeira.²⁷²

Mais uma vez, deparamo-nos com um Bernardo Soares humanizado num sentido físico, pois, como simples homem que é, também é levado aos desejos da carne, como foi possível ver neste excerto.

Essa “humanização carnal” surge num outro episódio que nos revela um senhor Soares quase banalizado ao comum dos mortais, ao ser gozado pelo Sérgio e pelo Vieira, conhecido por *Alfama*, quando “aferrolhando-se (...) por longo tempo na retrete do escritório, o Sérgio piscava o olho ao *Alfama*, e este respondia com um encolher de ombros, trocando ambos entre si risinhos entendidos.”²⁷³

²⁷⁰ *Idem*, pp. 29-30.

²⁷¹ *Idem*, p. 40.

²⁷² *Idem*, p. 42.

²⁷³ *Idem*, p. 43.

Mistério e espanto, admiração e reflexão, parecem fazer e ser o estado de espírito de António quando este pensa sobre o senhor Soares e sobre a sua aparente estranha forma de ser:

O «monstro», conforme o apelidavam os jornais, reflectia eu, poderia muito bem ser aquele senhor Soares, tão correcto com todos, mas solteiro, e aparentemente sem mulher, a não ser as musas que lhe inspiravam os versos. Eu disse que corava, e a verdade é que continuo a corar, destes pensamentos, mas como agir de maneira diferente, com vista a lidar com a estranheza que o senhor Soares provocava em mim?²⁷⁴

Até agora tivemos oportunidade de ver um senhor Soares bastante ambíguo, pois por um lado parece ser um homem comum, mas, por outro lado, também é visto como um poeta, que, como sabemos, é comumente aceite como alguém distinto das pessoas comuns.

Os episódios mais marcantes para a caracterização do senhor Soares, ocorrem, a nosso ver, quando o jovem António da Silva Felício vai a casa deste para lhe entregar o *Livro de Razão*:

A rua onde morava o senhor Soares apareceu-me como uma dessas ruas onde nada acontece, mas onde de facto se pode imaginar muita coisa. (...) Mas entrar ali representaria para mim o ingresso num país de certa forma palpitante, não porque fossem tais paragens diferentes de muitas outras, mas por se tratar do canto da capital habitado pelo senhor Soares. E até ele, diga-se em abono da verdade, não se me afigurava um cidadão diverso do comum, se bem que eu não resistisse a atribuir-lhe o mistério, ou a dedicar-lhe o respeito, que supunha decorrente da sua condição de poeta, e que se manifestava no seu andar permanentemente nas nuvens.²⁷⁵

António começa a aperceber-se que o senhor Soares é uma pessoa comum, com as suas características próprias, apesar de aparentemente ser poeta e surgir sempre com um certo ar diáfano e levitante.

Momentos antes de o moço caixeiro chegar à casa do tradutor da empresa Vasques, o jovem para numa mercearia a apercebe-se que todos gostam do senhor Soares, pois ele “cumprimenta toda a gente, muito bem, mas nunca o apanhei com companhias, e à beira das crianças é que se mostra mais amável, (...) sorrindo para os meninos de um jeito que se percebe que lhe sobe do coração.”²⁷⁶ Segundos antes de António entrar no prédio onde morava o Bernardo Soares, o moço vê que “o sol matinal iluminava-lhe as lentes dos óculos, e era como

²⁷⁴ *Idem, ibidem.*

²⁷⁵ *Idem, p. 72.* (sublinhados nossos).

²⁷⁶ *Idem, p. 74.*

se o senhor Soares esperasse por mim desde o princípio do mundo²⁷⁷, o que cria no leitor uma expectativa elevada em relação ao que poderá, eventualmente, acontecer assim que ambos se encontrem.

Contudo, a passagem seguinte é capaz de desconstruir toda essa imagem de uma forma bastante irônica, o que leva, mais uma vez, a uma humanização total e respetiva (re)construção de Bernardo Soares:

e ali se postava o homem em casaco de pijama, mas de laço ao pescoço, piscando muito os olhos como a tentar discernir quem vinha importuná-lo. E antes que me falasse distingui um calendário pendurado às três pancadas na parede defronte, coberta por um papel envelhecido, de figuras geométricas em tons de azul. Para além de uma cortina mal corrida descortinei um soalho onde batia o sol, e donde se erguia uma arca de couro que deparei que estaria repleta de escritos nas folhas soltas que o senhor Soares costumava utilizar. Foi nessa altura que, baixando o olhar, me apercebi de que ele tinha os pés descalços, encafudados nuns chinelos, e de que pelo buraco de um destes espreitava o dedo maior, de unha por aparar, uma unha dura e encardida como não se admite, nem mesmo a um limpa-chaminés. Lembro-me bem de ter pensado então, rapazote, (...) esta maluquice que ainda hoje me dá vontade de rir. «É um sinal de Deus, é dali com toda a certeza que lhe nasce a sabedoria.» Mas o senhor Soares acordou-me com a pergunta seguinte, surgida dos abismos da sua alma, e que me atingira como se tivesse sido formulada por um cadáver, «Tens lume?», e acrescentou de imediato, «Esqueci-me de comprar fósforos, e estou morto por fumar». (...) Reparei na gravura do calendário, e na rapariga que nela se representava, de cabeça atirada para trás, de decote que lhe deixava a nu metade das mamas, sorrindo sem vergonha debaixo do cacho de uvas que suspendia sobre os lábios vermelhos. (...) vai mas é beber um copito à minha saúde porque eu, se pudesse, até que gostaria muito de ir contigo, António.» E a descoberta de que o senhor Soares fixara o nome do pobre caixeiro que eu era obrigou-me a sair dali apressadamente, ou como se houvesse cometido um crime de morte.²⁷⁸

Decorre do exposto que estamos perante um Bernardo Soares desmistificado e desmitificado, pois apresenta-se como um homem banal até, pois gosta de fumar, é descuidado com a sua higiene e tem na sua casa calendários com figuras femininas em trajas inapropriados. O senhor Soares que parece ser poeta e que por vezes desaparece durante dias e observa silenciosa e interessadamente as pessoas, é um ser humano comum. Tão comum que o narrador nos mostra a ridícula figura de alguém em casaco de pijama, mas de laço, o que cria um efeito cómico e pitoresco. Talvez a sua originalidade esteja nisso mesmo, como vimos em relação ao

²⁷⁷ *Idem*, p. 75.

²⁷⁸ *Idem*, pp. 76-80.

Bernardo Soares do *Livro do Desassossego*: a sua autenticidade advém do facto de ser uma pessoa comum, capaz de “suscitar em António Felício (como em alguns dos outros funcionários) a maior admiração e o maior apreço.”²⁷⁹

Assim, “da teia de relações que gradualmente se vai consolidando, constrói-se uma figura de alguém que, apesar de ser visto como esquisito (p.18), neurasténico (pp. 22, 71), ensimesmado (p.29), estranho (p.43), resignado e frágil”²⁸⁰, é uma personagem querida, pois não deixa de ser um transeunte, um homem como outro qualquer.

Ainda nas páginas finais da novela, Bernardo Soares demonstra novamente o seu lado afetuoso e carinhoso, ao despedir-se de António pela última vez:

E ao vir embora pelo corredor, dei com o senhor Soares que avançava em direcção contrária, porventura determinado a lançar-se num daqueles misteriosos serões de escrita em que costumava, conforme se sabia, sentar-se à carteira alta até às tantas da madrugada. Ele fixou nos meus olhos os seus olhos envidraçados, e eu distingui uma sombra que por eles passava no preciso instante de nos encontrarmos. O silêncio que por segundos se estabelecera entre nós foi então interrompido pelas badaladas do sino próximo da igreja de São Nicolau²⁸¹, batendo a finados, e um arrepio de medo ou surpresa, percorreu-me o corpo inteiro. O senhor Soares abriu os braços magríssimos, um pouco trémulos, em consequência talvez, calculei eu, do excesso de café e tabaco e aguardente que consumia, e caí neles como se me despenhasse na salvação.²⁸² Senti o soluço que lhe pôs a estremecer o peito, e ouvi-o murmurar baixinho, e junto à minha orelha, «Até sempre, António». Não atino em precisar se ele se soltou, ou se me desprendi eu do abraço. Mas ainda hoje escuto essa voz muito firme, a minha, ou a do homem que em mim nascera, articular apesar das lágrimas que me contraíam a garganta, «Boa noite, senhor Soares.»²⁸³

²⁷⁹ ARNAUT, Ana Paula. *op. cit.*, p. 208.

²⁸⁰ *Idem, ibidem.*

²⁸¹ Este sino, poderá, porventura, ser uma reminiscência do poema de Pessoa ortónimo intitulado “Sino da minha aldeia”, aqui não como uma referência à pureza de uma infância perdida e livre do pensar, mas antes ligada ao chamamento para a realidade e para a sua frieza e crueldade.

²⁸² A nosso ver, esta comparação dos braços de Bernardo Soares com os braços, talvez salvíficos de Cristo, é soberba, no sentido em que neles podemos ver a redenção do homem através da literatura, através da arte. De facto, e apesar da antítese “despenhasse na salvação”, cria um efeito de maior intensidade, de maior alcance, de modo que essa salvação é verdadeiramente reveladora não só, para nós leitores, mas também, e principalmente, para António, visto que parece estar à espera, há já algum tempo, de um abraço e de uma demonstração de afeto tão profunda como aquela. Por um lado, temos essa bela imagem da salvação pela arte, mas, por outro lado, temos este terno momento entre duas personagens, sendo que o jovem António estava tão sozinho e desamparado que parece que o único a entender isso foi o senhor Soares com aquelas breves palavras e com aquele abraço, ainda que nuns braços magríssimos, mas capazes de apaziguar e até de transformar, pois, não nos esqueçamos que António parece sofrer uma mudança, para melhor, como um crescimento interior: “Mas ainda hoje escuto essa voz muito firme, a minha, ou a do homem que em mim nascera”. CLÁUDIO, *op. cit.*, p. 89.

²⁸³ CLÁUDIO, Mário. *op. cit.*, p. 89.

Deste modo, Bernardo Soares parece viver na novela de Mário Cláudio aquilo que não pôde viver no seu desassossegado livro, tendo em conta que neste encontramos somente impressões, enquanto nesta narrativa vislumbramos o seu dia a dia no escritório, temos acesso, ainda que parcial e relativo, à sua casa e a alguns dos seus gostos.

3.4 *Amanhã o que for será outra coisa. A sobrevida da personagem.*

Amanhã o que for será outra coisa, o que eu vir será por olhos recompostos, cheios de uma nova visão.
Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*.

O nascimento de uma criatura da imaginação humana, nascimento esse que a faz transpor o limiar entre o nada e a eternidade, pode produzir-se repentinamente, com a necessidade por gestação.
Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor*.

Se lembrarmos tudo o que escrevemos sobre Bernardo Soares na novela de Mário Cláudio, podemos, sem dúvida, falar da questão da sobrevida da personagem. Em primeiro lugar, devemos ter em conta que esta é um ato de refiguração.

Como afirma Carlos Reis,

a sobrevida das personagens de ficção, em boa parte alimentadas por sucessivas figurações, pode levar a consequências muito díspares: as leituras imbecis de uma nova figuração são devastadoras; outras leituras podem ser, entretanto, estimuladas por figurações a contextos sócio-culturais muito diversos daqueles que a personagem (e o seu autor) originalmente conheceram. (...) A vitalidade das personagens, potenciada por sucessivos atos de figuração, é indissociável de propósitos de ordem ética, moral e ideológica, beneficiários diretos da autonomização das ditas personagens, permitindo dilatar consideravelmente as virtualidades semântico-pragmáticas que elas encerram.²⁸⁴

De facto, no que diz respeito à personagem literária Bernardo Soares, estamos perante aquilo que é exposto por Carlos Reis, pois o contexto sociocultural em que Mário Cláudio escreve é diferente daquele em que é escrito o *Livro do Desassossego*. Aliás, estamos perante

²⁸⁴ REIS, Carlos. “A sobrevida das personagens (1)”, in: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2012/09/23/a-sobrevida-das-personagens-1/> (visitado a 21/05/14).

uma reescrita post-modernista da personagem Bernardo Soares e de todo o seu contexto, já que de acordo com Christian Moraru,

within postmodern intertextuality, critics have identified the particular practice of postmodern rewriting and, resulting from it, the postmodern rewrite. (...) A complex form, the postmodern rewrite may incorporate allusions to a previous work, (...) but is usually deploys, rather conspicuously, an elaborate diegetic parallel to a prior text, which oftentimes is also of narrative nature.²⁸⁵

É, na verdade, o que podemos confirmar na narrativa de Mário Cláudio, pois o contexto, as personagens estão de acordo com o *Livro do Desassossego*, havendo, assim, essa harmonia e esse paralelo diegético entre *mundos*. A propósito da harmonia e do paralelo entre diferentes universos diegéticos, convém referirmos aquilo que Mayordomo define como modelos de mundo. Para este teórico, existem três tipos de modelo de mundo:

el tipo I de modelo de mundo de lo verdadeiro; a el corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente. De acuerdo com estos modelos los productores aleboran estructuras de conjunto referencial que son parte de mundo real objetivo. (...) Un texto histórico o periodístico, (...) es expresión de una estructura de conjunto referencial constituída a partir de un modelo de mundo que coincide com la realidade objetiva; ello incluso en el caso de que el texto histórico o periodístico contuviera hechos no verdaderos, pues éstos tendrían tal condición en relación com el mundo real objetivo, efectivamente existente. *El tipo II* de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil; es aquel al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construídas de acuerdo com éstas. Los productores construyen según estos modelos estructuras de conjunto referencial que, si bien no son parte del mundo real objetivo, podrían serlo, pues cumplen las leyes de constitución semântica de éste. La producción de los textos literarios de ficción verosímil se realiza mediante la construcción por parte del productor de un modelo de mundo del tipo II, para lo cual establece unas reglas que sin ser las del mundo real objetivo son similares a ellas. *El tipo III* de modelos de mundo es el de lo ficcional no verosímil; a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las mismas. Éste es el tipo de modelo de mundo por los que se rigen los textos literarios de ficción fantástica, cuyos productores construyen según estos modelos estructuras de conjunto referencial que ni son ni podrían ser parte del mundo real objetivo, al no respetar las leyes de constitución semântica de éste.²⁸⁶

²⁸⁵ MORARU, Christian. "Postmodern Rewrites", in: HERMAN, David *et al.* *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. 2005, p. 460.

²⁸⁶ MAYORDOMO, Tomás Albaladejo. *Teoria de os mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante. 1986, pp. 58-59.

Ora, a partir desta exposição podemos enquadrar a narrativa de Mário Cláudio no modelo de mundo de tipo II, tendo em conta que, apesar de as regras do universo ficcional serem bastante semelhantes às da realidade, compreendemos que existem alguns momentos, como aqueles em que António vislumbra Soares com Ricardo Reis, Vicente Guedes, Álvaro de Campos e até Alberto Caeiro, em que há um afastamento da ordem do mundo real, tendo em conta o seu estatuto de heterónimos de Fernando Pessoa, ou seja, de figuras de papel, e não de pessoas de carne e osso. Além disso, devemos ter em mente que todas as impressões são feitas por um homem que escreve de noite, sob o efeito da insónia, do tédio e do devaneio, sendo que a Lisboa descrita por Bernardo Soares existe da mesma forma que a Lisboa de Mário Cláudio. Uma Lisboa, cujo céu, no *Livro do Desassossego*, é, por vezes, pintado de tonalidades impressionistas, como sucede no trecho 225:

Sim, é poente. Chego à foz da Rua da Alfândega, vagaroso e disperso, e, ao clarear-me o Terreiro do Paço, vejo nítido o sem sol do céu ocidental. Esse céu é de um azul esverdeado para cinzento branco, onde, do lado esquerdo, sobre os montes da outra margem, se agacha, amontoada, uma névoa acastanhada de cor-de-rosa morto. Há uma grande paz que não tenho dispersa friamente no ar outonal abstracto. Sofro de não a ter o prazer vago de supor que ela existe. Mas, na realidade, não há paz nem falta de paz: céu apenas, céu de todas as cores que desmaiam – azul branco, verde ainda azulado, cinzento pálido entre verde e azul, vagos tons remotos de cores de nuvens que não são, amareladamente escurecidas de encarnado findo. E tudo isto é uma visão que se extingue no mesmo momento em que é tida, um intervalo entre nada e nada, alado, posto alto, em tonalidades de céu e mágoa, prolixo e indefinido.

Retomemos, porém, a Bernardo Soares e às suas (re)construções para lembrar que o Post-Modernismo “critica ou ‘desconstrói’ as várias mundividências de forma a provar que nenhuma delas é mais verdadeira do que a outra. Para os pensadores pós-modernos, não existem verdades absolutas e estes não pretendem construir um modelo ou paradigma que ordene a realidade”²⁸⁷, o que demonstra que não existe uma necessidade em seguir o mundo real objetivo, já que existe uma relativização daquilo que é tido como verdade garantida.

Na verdade, “migrando dos mundos possíveis ficcionais para o mundo real, as personagens reais ganham, em relação ao texto original em que foram objeto de figuração primeira, uma vida própria”²⁸⁸. É o que acontece com Bernardo Soares na narrativa de Mário

²⁸⁷ PIRES, Laura Bettencourt. *op. cit.*, p. 90.

²⁸⁸ REIS, Carlos. “A sobrevida da personagem (3)”, in: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2012/10/01/a-sobrevida-das-personagens-3-2/> (visitado a 21/05/14).

Cláudio, pois a personagem viveu, vive, para além do *Livro do Desassossego*. Estas personagens ganham vida, pois alguns dos seus traços mais característicos tornam-se como marcas identitárias que utilizamos em pessoas reais, por exemplo, se falarmos em alguém que é quixotesco ou acaciano, compreendemos que apresentam características, traços indeléveis destas personagens. Em D. Quixote, o amor pela grandeza e fantasia, e no conselheiro Acácio, o seguidismo político, o fulanismo e o comodismo ideológico. Se falamos de alguém que parece existir estando sempre ausente, ainda que tal pareça um paradoxo, alguém que parece estar sempre distante, não é descabido dizer que esta pessoa tem ares soaresianos, visto que se aproxima daquilo que é a caracterização de Bernardo Soares. Podemos, ainda, de acordo com Carlos Reis, incluir nessa dinâmica “o trânsito de entidades entre o mundo ficcional e o mundo real, como se entre eles não houvesse fronteiras”²⁸⁹, como já referimos anteriormente no que diz respeito à questão da metalepse e da metaficção.

Acresce ao exposto que, de acordo com Ingarden, “a duração contínua da vida não chega, porém, para a caracterizar exhaustivamente dado que também coisas «mortas» duram um certo tempo e continuamente. Temos de acrescentar ainda um segundo elemento: cada ser vivo transforma-se constantemente durante a sua vida.”²⁹⁰ Assim sucede com Bernardo Soares, pois, como personagem literária que é, transforma-se, evolui, metamorfoseia-se de acordo com as épocas e os contextos. Isso só demonstra que estamos perante uma grande personagem da literatura portuguesa, pois só as grandes figuras conseguem prevalecer e continuar atuais e no centro do debate e reflexão.

Falando de personagens literárias, devemos, também, falar de obras literárias, neste caso, do *Livro do Desassossego* e de *Boa noite, Senhor Soares*:

A vida de uma obra literária nas suas caracterizações mostra-se em especial quando se trata de obras de arte de primeira categoria e não de obras «nado-mortas» de mau gosto – fases marcadamente diferentes no seu decurso como a vida de um indivíduo psíquico. Há um período (sobretudo no caso de obras inovadoras) em que a obra não se pode manifestar plenamente nas suas concretizações porque os leitores não são capazes ainda de a compreender inteiramente, um período de preparação, do estar-contido-ainda-em-germe daquilo que mais tarde se desenvolve completamente ou pelo menos é susceptível de desenvolver. Depois vem um período e que não só cresce no número de concretizações, na medida em que a obra é cada vez mais lida, mas em que ao mesmo tempo a obra, nas concretizações singulares e no desenrolar de toda a riqueza das suas facetas que se vão manifestando, experimenta uma expressão cada vez mais adequada. (...) A obra

²⁸⁹ *Idem.*

²⁹⁰ INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. 3ª edição. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. (trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1965, p. 377.

«vive» desta maneira, ao mesmo tempo, o ponto culminante do seu «sucesso»: está no centro de interesse de uma geração, goza a valorização de todos os seus atractivos, é apreciada, amada, admirada.²⁹¹

As obras por nós estudadas parecem-nos, pois, consubstanciar o que Ingarden denomina como o ponto culminante do seu sucesso. É o estudo aprofundado e sério da obra de Mário Cláudio e do *Livro* de Bernardo Soares que elevam as suas obras a um patamar de excelência. Vemos, desde já, que ambas as narrativas já são apreciadas pelos leitores, em geral, e estudadas pelo mundo universitário, o que revela a sua aceitação, não só por parte do público, mas também pela crítica literária, o que é um sinal inalienável da sua qualidade e alcance estético e literário.

3.5 Memórias de um outro vagabundo. Entre Turistas e Vagabundos. Bernardo Soares e o mal-estar de Zygmunt Bauman.

Claro, fazer o que não é verdadeiro parecer verdadeiro sem necessidade: como uma brincadeira. (...) Pessoas vivas, mais vivas que as que respiram e usam roupas: menos reais, talvez, mas mais verdadeiras!

Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor*.

O que pensamos que o passado tinha é o que sabemos que não temos.

Zygmunt Bauman, *O mal estar da pós-modernidade*.

O Post-Modernismo levanta várias questões que nos fazem entender que o nosso mundo não é imóvel, o que demonstra que “o movimento intelectual do pós-modernismo desmantelou as mais básicas premissas e normas através das quais as tradições filosóficas europeias procuravam estabelecer verdades ou princípios universais.”²⁹²

Se considerarmos o que vamos conhecendo de Bernardo Soares por meio de António da Silva Felício, percebemos que esse conhecimento é fragmentado e incerto, o que de certa forma

²⁹¹ *Idem*, p. 384.

²⁹² PIRES, Laura Bettencourt. *op. cit.*, p. 132.

vai ao encontro do eixo da estratégia da vida post-moderna que, de acordo com Zygmunt Bauman, é “não fazer a identidade deter-se mas evitar que se fixe.”²⁹³

É, na verdade, a figura do turista, continua Bauman,

a epítome dessa evitação. De fato, os turistas que valem o que comem são os mestres supremos da arte de misturar o sólido e desprender o fixo. Antes e acima de tudo, eles realizam a façanha de não pertencer ao lugar que podem estar visitando: é deles o milagre de estar dentro e fora do lugar ao mesmo tempo. O turista guarda sua distância, e veda a distância de se reduzir à proximidade. É como se cada um deles estivesse trancado numa bolha de osmose firmemente controlada; só coisas tais como as que ele ou ela permitem podem vazar. Dentro da bolha o turista pode sentir-se seguro: seja qual for o poder de atracção do lado de fora, por mais aderente ou voraz que possa ser o mundo exterior, o turista está protegido. Viajando despreocupadamente, com apenas uns poucos pertences necessários à garantia contra a inclemência dos lugares estrangeiros, os turistas podem sair de novo a caminho, de uma hora para a outra, logo que as coisas ameaçam escapar de controle, ou quando seu potencial de diversão parece ter-se exaurido, ou quando as aventuras ainda mais excitantes acenam longe. O nome do jogo é mobilidade: a pessoa deve poder mudar quando as necessidades impelem, ou os sonhos solicitam. A essa aptidão os turistas dão o nome de liberdade, autonomia ou independência, e prezam isso mais do que qualquer outra coisa, uma vez que é *conditio sine qua non* de tudo o mais que seus corações desejam. Este é também o significado de sua exigência mais frequentemente ouvida: «Preciso de mais espaço». Ou seja, a ninguém será permitido discutir o meu direito de sair do espaço em que atualmente estou trancado. Na vida do turista, a duração da estada em qualquer lugar mal chega a ser planejada com antecipação; tampouco o é o próximo destino. A peculiaridade da vida turística é estar em movimento, não chegar.²⁹⁴

Bernardo Soares é, então, este turista descrito por Zygmunt Bauman, ainda que o vejamos de forma metafórica. Não observamos apenas que o jogo relacional que estabelece com António, apesar de se ir aprofundando, jamais passa de breves momentos, ainda que estes sejam, por vezes, bastante intensos. Há ainda que sublinhar o facto de ter sido *capaz* de abandonar o *Livro do Desassossego* e ter continuidade na novela de Mário Cláudio. Aliás, a sobrevida de Bernardo Soares deu-se não só pela literatura e da sua presença num outro período estético-literário, mas também no cinema, através do *Filme do Desassossego*, de João Botelho.

Continuando, ainda, na esteira de Zygmunt Bauman:

Os turistas iniciam suas viagens por escolha – ou, pelo menos, assim eles pensam. Eles partem porque acham o lar maçante ou não

²⁹³ BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1991, p. 114.

²⁹⁴ *Idem*, p. 114.

suficientemente atrativo (...). A decisão de abandonar o lar com o fim de explorar terras estranhas é positivamente a mais fácil de tomar pela confortadora percepção de que sempre se pode voltar e, acima de tudo, completamente abertos.²⁹⁵

Bernardo Soares é, assim, um turista, visto que se enquadra nestas características. Encontramo-lo, por vezes, bem disposto, a falar com “os rapazes sobre certos tecidos que eram seda, originária de Samarcanda, ou os brocados, provenientes de Isphaham”²⁹⁶, o que demonstra este seu fascínio pelas terras distantes, misteriosas e exóticas. Também podemos ver essa ânsia do longínquo em António quando este nos revela o seu gosto por colecionar folhetos de cidades do estrangeiro e os seus sonhos de poder viajar pelo mundo, tendo o senhor Soares como companheiro:

Eu colecionava esses folhetos de propaganda das cidades, dos países, e das companhias de transportes, e o meu passatempo favorito consistia em debruçar-me sobre os mapas, tentando localizar neles os infinitos lugares que me fascinavam. Empenhava-me em ir recortando dos jornais velhos do patrão Vasques, e das revistas que ele assinava, as ilustrações que mais me atraíam, algumas delas representando os paquetes colossais, ou até mesmo humildes cargueiros, e enchia com tudo isto, colado a goma arábica, cadernos e cadernos de almanaque que guardava em caixas de cartão, e debaixo da cama. Costumava escrever às embaixadas, ou ia pelo meu próprio pé às agências de viagens, pedinchando toda essa documentação (...), entretinha-me a rascunhar itinerários imaginosos que passavam de Lisboa a Berlim, de Berlim a Moscovo, de Moscovo a Teerão, de Teerão a Bombaim, de Bombaim ao Havai, e por aí fora até tornar ao ponto de partida. Quantas e quantas vezes adormeci, sentado no chão do meu quarto, e encostado a uma almofada contra a parede, a manusear a papelada que ia juntando! Retinha certos nomes que me soavam como mágicos, Tashkent e Reikjavik, Tombuctu e Lahore, Pondichery e Mombaça, e acabava por cair num sono de delícias, abraçado a eles como a uma mulher, infeliz globe-trotter que pouco mais conhecia do Mundo do que a Baixa de Lisboa. (...) Num fim de tarde em que não me apetecia voltar a casa, (...) supondo-me quase só no escritório, saquei dos folhetos mais recentes que arranjava, e que metera na pasta das facturas. Pus-me a folheá-los com aquele vagar, simultaneamente tristonho e doce, com que nos entregamos às coisas que nos afagam a alma, distraído da rotina dos dias, e da existência de qualquer ser humano no sombrio armazém da Rua dos Douradores. E foi a meio de semelhante obsessão de andarilho parado que senti com sobressalto uma presença atrás de mim. Era alguém que assentara as mãos, não nos meus ombros, mas no espaldar da cadeira que eu ocupava, e que, sendo bastante alto para a média dos portugueses, ia espiando por cima da minha cabeça o testemunho completo dessas grandes jornadas pela Terra. Virei-me com

²⁹⁵ *Idem*, p. 116.

²⁹⁶ CLÁUDIO, Mário. *op. cit.*, p. 18.

receio, erguendo os olhos, dei com o senhor Soares ali de pé, e juro que vi, sucessivamente reflectidos nas lentes dos óculos redondos, o maciço dos Cárpatos, um templo em Bornéu, e uma ilha minúscula no mar das Antilhas. (...) E eis que seria ele, o poeta, quem me saudaria num murmúrio, dirigindo-se logo a seguir para a porta de saída, com um «Boa noite, meu viajante», que nunca mais esqueci, e que bem se percebia ter-lhe subido do fundo da alma.²⁹⁷

Assim, apesar de António se imaginar como uma viajante, um turista, tudo isso são fantasias e devaneios de um jovem sonhador. O jovem moço parece ver todo esse mundo desconhecido nos olhos do senhor Soares, como se ele fosse um ser muito viajado, que não estivesse sempre no mesmo local. O certo é que o senhor Soares não saiu nunca, materialmente, da cidade Lisboa, ainda que possamos dizer o contrário a nível do espírito e da imaginação, assim se explicando a associação com o turista preconizada de Zygmunt Bauman.

Mas, se por um lado podemos ver Bernardo Soares como um turista, por outro lado podemos dizer que ele encarna, ainda, a figura do vagabundo. De acordo com Bauman, para o vagabundo “estar livre significa *não ter de* viajar de um lado para o outro. Ter um lar e ser permitido ficar dentro dele. São esses os *vagabundos*, luas escuras que refletem o brilho de sóis brilhantes, os mutantes da evolução pós-moderna, os refugos inaptos da brava espécie nova.”²⁹⁸

Vejamos, portanto, por que consideramos Bernardo Soares um vagabundo:

Ainda hoje o senhor Soares passa pela Rua Augusta, pela Rua da Prata, pela Rua dos Douradores, e pela Rua dos Fanqueiros, com as abas da gabardina desfraldadas ao vento que vem do Tejo. Ele roça o braço nos empregados de escritório, nas costureiras, nas secretárias, e nos moços de fretes, e um nó de angústia aperta-lhe a garganta, maravilhado e dorido por essa gente que transita. (...) E o senhor Soares caminha agora diante de uma barbearia, e logo a seguir da casa de pasto de um galego, e quase tropeça em dois garotos que comem numa esquina um cacho de uvas roubado. Distingo-o depois, a galgar os espaços que extravasam a cidade, e a encaminhar-se para uma ruína da Brandoa, situada à beira da auto-estrada, e por detrás de um canavial (...). (...) E o senhor Soares percorre as áleas do Jardim da Estrela, o qual se estende como o fantasma de um parque antigo, dos séculos antes do descontentamento da alma. E enquanto os cisnes deslizam no espelho de água o senhor Soares, contemplando-os com os olhos semifechados por detrás das lentes, magica numa quermesse em que participam columbinas e pierrots e arlequins. (...) O senhor Soares leva os sapatos ligeiramente cambados, a dobra das calças surradas pelo pó, e o cabelo ao léu, mal lambido pela brilhantina. Aproxima-se de uma rapariga de expressão azougada, uma dessas moreninhas que gostam de exteriorizar uma certa malícia, simbolizada pela vírgula do penteado que se lhes cola à testa. E tudo isto se mistura na minha visão, não sei bem porquê,

²⁹⁷ *Idem*, pp. 59-61.

²⁹⁸ BAUMAN, Zygmunt. *op. cit.*, p. 117.

com um romance ancestral, em cujas linhas vêm Hamlet e Ofélias, heróis do grande Shakespeare, que só conheço de ouvir falar.²⁹⁹

Como que por mistério, o senhor Soares parece fazer parte de um romance antigo, juntando-se a personagens intemporais de um autor universal, o que também demonstra a forma como esta é uma personagem capaz de ultrapassar barreiras temporais e estéticas. O senhor Soares, surge, pois, com uma nova vida. Surge como um turista que viaja de autor em autor, e, aos olhos de António, pelo mundo inteiro, e como vagabundo porque tem de estar em constante mudança. Não porque queira. É inevitável que o faça para poder sobreviver e poder continuar vivo, pois “turistas e vagabundos são as *metáforas* em nossa sociedade pós-moderna, estamos todos – de uma forma ou outra, no corpo ou no espírito, aqui e agora ou no futuro antecipado, de bom ou de mau grado – em movimento.”³⁰⁰ É o que acontece, por exemplo, ao longo do *Filme do Desassossego*, em que encontramos Bernardo Soares em diversos lugares, raramente permanecendo muito tempo num só.

Deste modo, percebemos que a sobrevida da Bernardo Soares não se dá somente do papel para a vida real objetiva, de acordo com a conceção de Mayordomo, mas sim, do papel para o papel, ou seja, de ficção para ficção, ainda que esta pareça mais verdadeira e intensa que a realidade. Ao ter continuidade na ficção, a personagem Bernardo Soares torna-se mais rica e complexa, tendo em conta que apresenta novas características, ao mesmo tempo que se metamorfoseia, ainda mais, numa figura de livro e de papel.

Bernardo Soares é, portanto, uma personagem literária que tem consciência da sua existência enquanto ficção, e isso demonstra-se, também, através da sua continuidade na literatura post-modernista.

A sua consciência de existir enquanto personagem ficcional é atestada com a sua presença na novela de Mário Cláudio, pois, vagabundo e turista como é, Soares tem, inevitavelmente, de mudar de lugar, de viajar para outros sítios, sítios esses que são as páginas de uma novela escrita no início do século XXI.

Turista e vagabundo, Bernardo Soares parece continuar, indubitável e inevitavelmente, no universo ficcional da literatura portuguesa.

²⁹⁹ CLÁUDIO, Mário. *op. cit.*, pp. 53-57.

³⁰⁰ BAUMAN, Zygmunt. *op. cit.*, p. 118.

CONCLUSÃO

Il n'y a de vraiment beau ce qui ne peut servir à rien.
Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*.

Amar-me é ter pena de mim. Um dia, lá para o fim do futuro, alguém escreverá sobre mim um poema, e talvez só então eu comece a reinar no meu Reino.
Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*.

The time is gone, the song is over/ Thought I'd something more to say.
Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon*

Ao longo desta dissertação não tentámos apenas ilustrar o contexto em que surgiu o *Livro* de Bernardo Soares, assim como as características que marcaram a sua prosa inovadora. Foi também nosso objetivo desenvolver a hipótese de que Bernardo Soares é o autor do *Livro do Desassossego* como é sua personagem. Deste modo, Bernardo Soares, embora sendo uma *pessoa de papel*, acaba por ganhar existência material, ainda que isso, estranhamente, se situe no domínio da abstração.

Outros aspetos como a questão da sobrevida da personagem, da metaficção e da metalepse, agora no que diz respeito à narrativa claudiana, também foram abordados e debatidos. No que diz respeito à metalepse, percebemos que a tensão que existe entre duas realidades ontológicas, a da ficção e a do mundo real objetivo, só vem intensificar esse confronto que deslumbra não só os leitores como os críticos, visto que exige uma remodelação dos nossos padrões acerca da realidade e da existência de personagens como pessoas, ou vice-versa. As personagens tornam-se reais, no mundo ficcional, enquanto que o narrador, que entra no universo diegético, passa a não ser real, visto que as realidades se alteram e transformam.

É isso, também, a nosso ver, que acontece com Bernardo Soares e com a perspectiva que dele inferimos, pois ao ser uma personagem de papel, de livro, uma figura da ficção, acaba, inevitável e indubitavelmente, por ser real, se tivermos em mente a inversão ontológica que é realizada.

Bernardo Soares precisa, na verdade, da escrita para viver e para poder existir, e o mais interessante é que ao longo desta nossa investigação, o que mais fizemos foi dar uma nova vida a esta grande personagem da literatura portuguesa, não só por meio das narrativas onde surge, mas também através das nossas reflexões e conclusões. É o facto de estudarmos um autor, uma

obra, uma personagem, que faz deles objeto de interesse e de análise, visto que só os grandes textos, as grandes personagens e os bons autores são dignos de registrar um nome nessa grande narrativa que é a história da humanidade.

Por meio do Modernismo e da sua estética, compreendemos que Bernardo Soares é uma personagem fragmentada, que reflete os problemas epistemológicos de uma época conturbada e enérgica. Esta fragmentação volta a ser pensada e repensada no Post-Modernismo, como tivemos oportunidade de ver. Compreendemos, também, que, mais que um semi-heterónimo, Bernardo Soares é uma personagem literária e um escritor que pensa aquilo que escreve ao mesmo tempo que é aquilo que escreve. Tudo isto faz sentido, na medida em que aceitamos o jogo de espelhos e sombras que é o fingimento pessoano, tendo em conta que, em última instância, é Pessoa quem urde toda esta tessitura ficcional que ludibria os leitores, fascina a leitura e enaltece a literatura portuguesa.

Se Bernardo Soares não existisse na sua escrita, possivelmente jamais teríamos conhecimento deste enigmático e recatado guarda-livros. É a sua prosa fragmentária e fragmentada que nos revela uma nova forma de fazer literatura e até uma nova forma de ser personagem, através do fingimento poético.

Com o auxílio de Mário Cláudio, do Post-Modernismo e da importante ajuda da Sociologia pensada sob a égide de Zygmunt Bauman, encontramos um Bernardo Soares, melhor dizendo, um senhor Soares, com uma nova roupagem, com mais elementos caracterizadores. Seguindo na esteira do Soares modernista, o Soares post-modernista, preenchendo vários espaços vazios encontrados no *Livro*, é ainda, contudo, um homem banal e que vive o quotidiano de forma pacata, um comum transeunte, enfim. O senhor Soares revela-se-nos um homem ambivalente, ao mesmo tempo que é visto com admiração por ser um homem silencioso, por pensarem que é poeta e pensar nas coisas belas e andar sempre com um semblante pensativo e sonolento. Apesar disso, não deixa de ser capaz de demonstrar sentimentos tão humanos e fraternos como o ódio e a impaciência, e não deixa também de ser um homem com desejos e apetites, capaz de andar com os chinelos rotos e as unhas por cortar.

Deste modo, através de Mário Cláudio, e com o precioso enquadramento teórico de Zygmunt Bauman, deparamo-nos com uma personagem ainda mais fragmentada e inconstante, móvel e independente das verdades e das grandes histórias que sempre aceitamos como verdadeiras e estabelecidas. O senhor Soares é uma metonímia da imagem errada que por vezes temos dos outros e dos artistas, caindo, nós, muitas vezes, naquilo que já apresentamos como “Erro Fundamental de Atribuição”. Julgamos os outros somente pelo seu aspeto exterior, não sabendo quais os abismos que se encontram dentro de cada pessoa, e, neste caso, dentro das

personagens literárias. Ainda que destas consigamos saber mais do que as pessoas reais, como afirmou Forster, talvez o Post-Modernismo também venha colocar essas questões em causa, tendo em conta que aquilo que ficamos a saber do senhor Soares é bastante paradoxal. No fundo, quem é Bernardo Soares?

Acreditamos, pois, que Bernardo Soares é uma p(P)essoa de *Livro*, que não deixa de fazer parte dos livros de P(p)essoa.

O trabalho finda aqui?

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia pessoana ativa:

CAMPOS, Álvaro de. *ULTIMATUM*. Lisboa: Editorial Nova Ática. 2006.

Correspondência. 1905-1922. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim. 1999.

Correspondência. 1923-1935. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim. 1999.

Livro do desassossego. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China. 2013.

Livro do Desassossego. Edição de Richard Zenith, Lisboa: Assírio e Alvim. 10ª edição. 2012.

Livro do Desassossego. Texto prefaciado por Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática. 1982.

Páginas Íntimas e de Auto-interpretação. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1972.

Bibliografia pessoana passiva:

BABO, Maria Augusta. *A escrita do Livro*. Odivelas: Vega. 1993.

BUESCU, Helena Carvalhão. *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa: Cosmos. 1995.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 7ª edição revista e aumentada. Lisboa: Editorial Verbo. 1982.

GUERREIRO, Ricardina. *De luto por existir. A melancolia de Bernardo Soares à luz de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio e Alvim. 2004

JÚDICE, Nuno. *A era do “Orpheu”*. Lisboa: Editorial Teorema. 1986.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa. Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva. 2008.

_____. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Gradiva. 2003.

MARTINS, Fernando Cabral. (coord.) *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho. 2008.

PÊGO, Maria Isabel Mateus. *A unidade múltipla de Berardo Soares*. Coimbra: CLP. 2007

REIS, Carlos. (coord.) *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta. 2006.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos Coligidos 1950-1978)*. Lisboa: Edições 70. 1984.

SIMÕES, João Gaspar. *Fernando Pessoa – breve história da sua vida e da sua obra*. Lisboa: Difel. 1983.

TABUCCHI, Antonio. *Pessoana mínima*. Lisboa: INCM. 1983.

Bibliografia Claudiana ativa

Boa Noite, Senhor Soares. 2ª edição. Lisboa: Dom Quixote. 2008.

30 anos de trabalho literário. Porto: Árvore. 1999.

Bibliografia Claudiana passiva

ALMEIDA, Pedro Dias de. “A escrita é um susto.” *in: Visão*, 5 de Junho 2008.

ARNAUT, Ana Paula. “Três homens e um livro: Boa noite, *Senhor Soares* de Mário Cláudio.” *in: SOARES, Carmen et al. Norma e Transgressão*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2011.

LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier. *Língua e Estilo: um estudo da obra narrativa de Mário Cláudio*. Vila Real: Centro de Estudos em Letras e Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. 2012.

MOURÃO, Luís. “Anos 90 – Ficção.” *in: LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima (dir.) História da Literatura Portuguesa. As Correntes Contemporâneas*. Vol. VII. Lisboa: Alfa. 2002.

PEREIRA, José Carlos Seabra. “Em torno da situação literária de Tiago Veiga.” *in: CLÁUDIO, Mário. Do Espelho de Vénus*. Lisboa: Babel. 2010. (prefácio).

REIS, Carlos. “Páginas Goyescas” *in: Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 22 de Dezembro a 4 de Janeiro, 2005.

Bibliografia de apoio (filosofia, sociologia, história e teoria literárias, ficção)

ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. 4ª edição. Lisboa: Bertrand. 1978.

ARISTÓTELES. *Poética*. Eudoro de Sousa (trad.). 2ª edição. Lisboa: Editora Guimarães. 1990

ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Contemporâneo Português. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina. 2002.

_____. “Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. *in: Via Atlântica*, 17, Junho 2010.

BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. Paris: Seuil. 1965

_____. *O Rumor da Língua*. António Gonçalves (trad.) Lisboa: Edições 70. 1984.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama (trad.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1991

BARRENTO, João. “A razão transversal – *requiem* pelo pós modernismo.” *in: Vértice*, 25, Abril 1990. (II série).

BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James. *Modernism. A guide to European Literature. 1890-1930*. London: Penguin Books. 1991.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Em Busca do Autor Perdido*. Lisboa: Edições Cosmos. 1998.

CALINESCU, Matei. *As 5 faces da Modernidade. Modernismo. Vanguarda. Decadência. Kitsch. Pós-Modernismo*. Jorge Teles de Menezes (trad.). Lisboa: Veja. 1999.

CANDIDO, Antonio, *et al.* *A Personagem de Ficção*. 11ª Edição. São Paulo: Perspectiva. 2011.

CANNONE, Belinda. *Narrations de la Vie Intérieure*. Paris: Presses Universitaires de France. 2001.

CARPINTEIRO, Maria da Graça. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura. 1960.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Cleonice P. B. Mourão (trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG. 1996.

CRUZ, Afonso. *A Boneca de Kokoschka*. Lisboa: Quetzal. 2010.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea – Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa: Verbo. Vol. I.

FOKKEMA, Douwe e IBSCHE, Elrud. *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*. London: C. Hurst & Company. 1987.

FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin Books. 1974.

GAUTIER, Théophile. *Préface à Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier-Flammarion. 1966.

GENETTE, Gérard. *Métalepse*. Paris: Seuil. 2004.

GERRIG, Richard J. “The construction of literary character: a view from cognitive psychology.” Fall 90, Vol. 24. Issue 3.

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Ana Maria Bernardo et al. (trad.) Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1990.

HALL, Stuart. *Identidades Culturais na Pós-Modernidade*. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro (trad.) Rio de Janeiro: DP&A Editora. 1997.

HERMAN, David et al. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. 2005.

INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. 3ª edição. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. (trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1965.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. 2ª edição. Lúcia Helena França Ferraz (trad.) São Paulo: Editora Perspectiva. 2005.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 2ª edição. José Bragança de Miranda (trad.). Lisboa: Gradiva. 1989.

_____. *O Pós-Moderno explicado às crianças*. 2ª edição. Lisboa: Dom Quixote. 1993.

MAYORDOMO, Tomás Albaladejo. *Teoria de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidade de Alicante. 1986.

NEGREIROS, Almada. *A invenção do dia claro*. Lisboa: Assírio e Alvim (Edição Fac-similada). 2005.

_____. *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. 1993.

PEREIRA, José Carlos Seabra. “Decadentismo e Simbolismo: esteticismo agónico e contemplativismo analógico.” in: *História Crítica da Literatura Portuguesa – Do Fim de Século ao Modernismo*. Lisboa: Verbo. 1995. Vol. VII.

_____. “O Tempo Republicano da Literatura Portuguesa.” in: *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2010. N.º 175.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de autor*. Daniel Jonas (trad.). Lisboa: Cotovia. 2009.

PIRES, M. Laura Bettencourt. *Teorias da Cultura*. Lisboa: Universidade Católica Editora. 2004.

QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. 1º Vol. Lisboa: INCM. 1983.

QUENTAL, Antero de. *Antero de Quental*. Introdução e selecção de textos de Ana Maria Boog Rodrigues. Lisboa: Editorial Verbo. 1990.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina. 1987.

_____. *Dicionário de Narratologia*. 7ª edição. Coimbra: Almedina. 2011.

_____. "Estudos Narrativos: estado da questão e a questão da personagem." pp. 1-25, a publicar.

_____. (coord.) *Figuras da Ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa. 2006.

SAPEGA, Ellen W. *Ficções Modernistas – Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. 1992.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª edição. Porto: Porto Editora. 2010.

SERPA, Ana Isabel. *A narrativa de José Cardoso Pires: personagem, tempo e memória*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores. 2013.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria da Literatura*. 8ª edição. Coimbra: Almedina. 2009.

STEINER, George. *Presenças Reais. As Artes do Sentido*. Miguel Serras Pereira (trad.) Lisboa: Editorial Presença. 1993.

TODOROV, Oswald Ducrot Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Éditions du Seuil. 1972.

VALÉRY, Paul. *Apontamentos. Arte, Literatura, Política & Outros*. Luís Fernando Quaresma (trad.). Lisboa: Editora Pergaminho. 1994.

VERDE, Cesário. *O Sentimento dum Ocidental*. Coimbra: Alma Azul. 2003.

WAGNER, Richard. *A Obra de Arte do Futuro*. José M. Justo (trad.) Lisboa: Antígona. 2003.

WAUGH, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.

Webgrafia

MIGUEL, Rute. "Personagem", in: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=364&Itemid=2 (visitado a 17/03/14)

REIS, Carlos. "A sobrevida das personagens (1)", in: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2012/09/23/a-sobrevida-das-personagens-1/> (visitado a 20/05/14).

_____. “Figuração e ficcionalidade”, *in*: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/09/29/figuracao-e-ficcionalidade/> (visitado a 17/03/14).

_____. “Retrato e figuração”, *in*: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/09/15/retrato-e-figuracao/> (visitado a 17/03/14).

VIEIRA, José. “Personagem e condição humana”, *in*: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2014/03/30/personagem-e-condicao-humana/> (visitado a 17/03/14).

WALTY, Yvete. “Intertextualidade”, *in*: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=442&Itemid=2 (visitado a 20-05-14).