

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS ESCOLA DE FORMAÇÃO  
DE PROFESSORES E HUMANIDADES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
STRICTO SENSU MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA  
LITERÁRIA

**CONTRASTE ENTRE PERSISTÊNCIA  
E FLUIDEZ SENSITIVA**

---

Estudo Relacional da Prosa Poética *Na Floresta do Alheamento*, de Fernando Pessoa e a  
Pintura de Salvador Dalí.

LEICINA ALVES XAVIER PIRES

**Goiânia/ 2017**

LEICINA ALVES XAVIER PIRES

**CONTRASTE ENTRE PERSISTÊNCIA  
E FLUIDEZ SENSITIVA**

---

Estudo Relacional da Prosa Poética *Na Floresta do Alheamento*, de Fernando Pessoa e a  
Pintura de Salvador Dalí.

Trabalho de Dissertação de Mestrado apresentado à Banca de Defesa do Programa de Pós Graduação *Stricto Sensu* em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás, na linha de pesquisa Correntes Críticas Contemporânea, sob a orientação da profa. Dra. Profa. Maria Aparecida Rodrigues.

**Goiânia/ 2017**

P667c

Pires, Leicina Alves Xavier

Contraste entre persistência e fluidez sensitiva[  
manuscrito]/ Leicina Alves Xavier Pires.-- 2017.

98 f.; il. 30 cm

Texto em português e inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica  
de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu  
em Letras, Goiânia, 2017

Inclui referências f. 95-98

1. Pessoa, Fernando, 1888-1935 - Ficção - Crítica  
e interpretação. 2. Arte e literatura. 3. Dalí, Salvador,  
1904-1989. 4. Literatura portuguesa - Ficção - Crítica  
e interpretação. 5. Estética. I. Rodrigues, Maria Aparecida.  
II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III.  
Título.

CDU: 821.134.3-31.09(043)

## CONTRASTE ENTRE PERSISTÊNCIA E FLUIDEZ SENSITIVA

Dissertação aprovada em 21 de novembro de 2017, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

### BANCA EXAMINADORA



---

**Prof. Dra. Maria Aparecida Rodrigues**  
PUC Goiás / Presidente



---

**Prof. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima**  
PUC Goiás / Examinadora Interna



---

**Prof. Dra. Maria Encida Matos da Rosa**  
IFB / Examinadora Externa

---

**Prof. Dr. Maurício Vaz Cardoso**  
Pós-Doutorando / PUC Goiás / IFG / Examinador Interno Suplente

---

**Prof. Dr. Lucilo Antônio Rodrigues**  
UEMS / Examinador Externo Suplente

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

FERNANDO PESSOA

*À minha mãe, meu esposo e minha filha,  
pela dedicação, paciência e carinho.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus por ter me sustentado firmemente nesta caminhada e manter-me forte, mesmo diante dos vários obstáculos enfrentados durante esta jornada.

À professora Dra. Maria Aparecida Rodrigues, por sua paciência, dedicação, humildade e imensa generosidade; por me apresentar o mundo da pesquisa, possibilitando o acesso às obras de arte e me ensinando a questionar, buscar, debater e argumentar. Por sua presença constante neste trajeto, presenteando-me com seu profundo conhecimento. Suas palavras e seus ensinamentos enriqueceram minha mente e minha alma, fazendo-me flutuar no mundo das artes!

A todos os professores do Programa do Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária da PUC-Goiás, cujo conhecimento possibilitou o despertar desta pesquisa. Em especial à Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, pela confiança e preocupação com cada mestrando, e ao professor Dr. Éris Antônio Oliveira, que me introduziu ao mundo das artes, despertando o meu senso crítico.

Aos funcionários da secretaria do curso de Letras, pela atenção, solicitude e carinho para conosco.

Aos meus colegas do curso, que me auxiliaram no meu crescimento intelectual; em especial à Ana Terra Roos, por nossas inúmeras trocas de conhecimentos e angústias, e à Ana Lúcia Piedras, que me acolheu tão carinhosamente em sua casa.

Às colegas que me orientaram tão despretensiosamente e possibilitaram o meu crescimento: Deise Araújo de Deus e Sunny Gabriella dos Santos.

A toda a comunidade do Colégio Estadual João Gomes que me impulsionaram na realização deste sonho; que acreditaram em mim e entenderam a minha ausência tão repentina do meu trabalho diário.

Ao amigo Gilson Vedoin, que com sua imensa humildade, me deu orientações valiosíssimas.

Às amigas: Fernanda Mara, Lucélia Neves, Joyce Léia, Gislane Kátia, Kelly Ferreira, Regina Toledo, Sandra Melo e Elisânia de Oliveira, que me estimularam na realização deste grande sonho.

Às minhas eternas professoras Dra. Gláucia Cândido e Dra. Márcia Melo, que em todo momento acreditaram em mim, de uma maneira inquestionável.

Aos meus familiares, que sempre me incentivaram, em especial à minha mãe, que não teve a oportunidade de estudar, mas é sem dúvida a pessoa mais sábia que eu conheço, e permanentemente confiou em mim e nas minhas possibilidades, além de me aguçar incansavelmente para a concretização deste ideal.

Ao meu esposo, que em todo o tempo me estimulou e encorajou para que eu conseguisse concluir esta etapa. À minha filha, Lana, que é um exemplo de ser humano, que suportou minha ausência e meus lamentos sem reclamar; que me acompanhou por diversas vezes à Goiânia e esteve ao meu lado incansavelmente.

Ainda, àqueles que não foram citados, mas que torceram e acreditaram na realização deste trabalho.



## RESUMO

Este trabalho pretende fazer um estudo relacional de algumas pinturas de Salvador Dalí e da escrita de Fernando Pessoa em *Na Floresta do Alheamento* sob a perspectiva da estética da persistência e fluidez. Almejamos comprovar que tanto a linguagem pictórica quanto a poética mostram-se fluidas, fragmentadas, devaneantes, paradoxais, sensitivas e de plena embriaguez. Elas nos trazem uma gama de imagens, de sonhos e de mundos mágicos do inconsciente, nos conduzindo para o transtético, que é um transespaço, pois que as obras navegam no entrelugar, na escrita do imaginário artístico, em estado de liquidez. Essas obras encontram-se fora do mundo da racionalidade, abrindo-se para o mundo do onirismo. A proposta tem como mote a abordagem fenomenológica com ênfase no contraste paradoxal pertinente à estética contemporânea. Este estudo faz parte de uma linha de pesquisa que trata da crítica contemporânea e que procura encontrar os traços teóricos da arte de agora. Dessa forma, espera-se que esta dissertação possa servir como modelo de relações estéticas de obras em formas e espécies diferentes. Desse modo, inicialmente, abordaremos a obra de arte como processo de fluidez sensitiva, como dissimulação, devaneio, movimento e como fragmentação. Posteriormente, traçaremos o percurso da arte poética pessoana que se encontra no entrelugar, transitando da dissimulação ao absurdo, e da modernidade à contemporaneidade. Por último, discorreremos sobre a persistência e fluidez nas pinturas dalinianas. Enfocaremos o insólito, a fragmentação, o saturno e o bizarro, realizando um contraponto com a prosa poética pessoana.

Palavras-chave: Literatura. Pintura. Fluidez. Fragmentação. Entrelugar.

## SUMMARY

This work intends to make a relational study of some Salvador Dalí's paintings and Fernando Pessoa's writing in "*Na Floresta do Alheamento*" under the perspective of the aesthetics, persistence and fluidity. We aim to prove that both pictorial and poetic language are fluid, fragmented, wistful, paradoxical, sensitive and full of drunkenness. They bring us a range of images, dreams and magical worlds of the unconscious, leading us to the transaesthetic, which is a transspace, since works navigate in the interlude, in the writing of the artistic imagination, in a state of liquidity. These works lie outside the world of rationality, opening up to the world of onirism. The proposal has as its motto the phenomenological approach with emphasis on the paradoxical contrast relevant to contemporary aesthetics. This study is part of a line of research that deals with contemporary criticism and seeks to find the theoretical features of art now. Thus, it is expected that this dissertation can serve as a model of aesthetic relationships of works in different forms and species. In this way, we will initially approach the work of art as a process of sensitive fluidity, such as concealment, reverie, movement and fragmentation. Subsequently, we will trace the person's poetic art course, in the interlude, moving from dissimulation to absurdity and from modernity to contemporaneity. Finally, we will talk about the persistence and fluidity of Dalinian paintings. We will focus on the unusual, the fragmentation, the saturn and the bizarre, realizing a counterpoint with the person's poetic prose.

Keywords: Literature. Painting. Fluidity. Fragmentation. Interlude.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>12</b>
<b>1. A OBRA DE ARTE COMO PROCESSO DE FLUIDEZ SENSITIVA.....</b>	<b>17</b>
<b>1.1 Arte como Dissimulação .....</b>	<b>25</b>
<b>1.2 Arte como Devaneio .....</b>	<b>30</b>
<b>1.3 Arte como Movimento e Fragmentação .....</b>	<b>38</b>
<b>2. A FLORESTA DO ALHEAMENTO – DA DISSIMULAÇÃO AO     ABSURDO .....</b>	<b>55</b>
<b>2.1 O Entrelugar.....</b>	<b>57</b>
<b>2.2 A (Dis) Simulação.....</b>	<b>62</b>
<b>2.3 O Absurdo.....</b>	<b>66</b>
<b>3. A PINTURA DE DALÍ – PERSISTÊNCIA E FLUIDEZ.....</b>	<b>70</b>
<b>3.1 O Insólito e a Fragmentação.....</b>	<b>72</b>
<b>3.2 O Saturno e o Bizarro.....</b>	<b>85</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>95</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Reconhecer a realidade como uma forma de ilusão, e a ilusão como uma forma da realidade, é igualmente necessário e igualmente inútil. A vida contemplativa, para sequer existir, tem que considerar os acidentes objetivos como premissas dispersas de uma conclusão inatingível; mas tem que ao mesmo tempo considerar as contingências do sonho como em certo modo dignas daquela atenção a elas, pela qual nos tornamos contemplativos.*

FERNANDO PESSOA

O interesse em estudar o tema abordado nessa pesquisa surgiu nas aulas das disciplinas do Mestrado, a partir da inquietação entre a singularidade das obras de arte e principalmente da versatilidade de Fernando Pessoa em criar uma prosa poética em que ele se revela e consegue fazer da língua a sua morada. Esse artista cria em palavras muitos “eus” que nele habitam e por ele é habitado. Além de criar um semi-heterônimo, que se dissimula no eu da personagem. *O Livro do Desassossego* gera-nos um grande desassossego, e no intuito de realizarmos um trabalho possível, chegamos à conclusão de que teríamos que restringir um pouco o nosso estudo. Apesar de ser muito difícil delimitar somente um objeto de pesquisa nessa obra, visto que a obra pessoana é entrelaçada por uma grande teia de pluralidades.

A escolha pela prosa poética “*Na Floresta do Alheamento*” que se encontra no *Livro do Desassossego* se deu por ser uma obra que apresenta uma dimensão artística que se realiza pela estrutura das palavras e pela dissimulação do sujeito lírico sobre o seu fazer poético. A obra encontra-se fora do mundo da racionalidade e abre-se para o onírico, o devaneio. Características essas que também encontramos na pintura de Salvador Dalí, as quais remetem ao sentir e são de plena embriaguez.

Sendo assim, o construto deste estudo tem como objetivo principal executar um estudo relacional de algumas pinturas de Salvador Dalí e da escrita de Fernando Pessoa em *Na Floresta do Alheamento* sob a perspectiva da estética da persistência e da fluidez. O método de abordagem crítica consistirá no fenomenológico, visto que a obra de arte será examinada como fenômeno estético.

Levamos em conta um percurso investigativo visando aludir a determinados fatos pertinentes ao período da modernidade e contemporaneidade – fatos que podem ser constatados no conjunto das referidas obras – bem como a efetivação de análises do Surrealismo. Também procedemos a uma apreciação dos mecanismos estruturais

intrínsecos relativos às obras de arte, chegando, por fim à busca de elementos que comprovem a contribuição dos autores para a arte.

Diante disso, dentre diversos veios teóricos, alguns são privilegiados, a fim de atingir o nosso propósito. Focalizamos teorias sobre as artes modernas e contemporâneas, que são o alicerce da nossa pesquisa, uma vez que elas reconhecem a ruptura da concepção de arte como simples representação da realidade. Diversas outras teorias são apontadas no decorrer deste trabalho, porém citamos aquelas que utilizamos como base para a nossa pesquisa.

Sendo assim, seguimos teóricos como Jean Baudrillard em *Simulacros e Simulação* (1991), o qual afirma que a realidade deixou de existir e passamos a viver a representação da realidade difundida pela mídia. Segundo esse filósofo, o real e a cópia da realidade são indissociáveis. O mundo se transformou em imagem, e não existe dissociado dela. A imagem não constitui o objeto em si, mas é o seu simulacro, que é uma máscara e pertence ao mundo das aparências. Esse processo traz uma incompletude para o ser humano, pois as certezas são provisórias e efêmeras.

Enfocamos também a noção de modernidade conceituada por Baudelaire nas obras *Sobre a Modernidade: o Pintor da Vida Moderna* (1996) e *As Flores do Mal* (2007), nas quais o poeta afirma que a arte é a única possibilidade de viver e ter acesso à experiência com o moderno. Ele concebe a modernidade como uma ruptura com os padrões da antiguidade. A beleza da arte não se opõe à beleza antiga, a qual também está presente na moderna. Segundo esse teórico, cada época tem seu encanto e uma das funções do artista é retirar do seu momento histórico e da moda atual o que tem de eterno, a fim de alcançar a essência do belo. O transitório é o que assegura a obra como moderna, prevalecendo a subjetividade e a sensibilidade do artista ao invés do próprio fazer.

Seguindo a linha da modernidade, utilizamos as ideias interconectadas às noções de modernidade líquida, de Zygmunt Bauman (2001). Na obra *Modernidade Líquida*, o sociólogo baseia o seu conceito de que nessa nova modernidade o núcleo capitalista se mantém, porém com uma lógica diferente. Essa modernidade é fluida, líquida e veloz, bem mais dinâmica que a modernidade anterior (a sólida). O líquido sofre constante mudança e não conserva a sua forma por muito tempo. Essa sociedade moderna e líquida não se fixa a um espaço ou tempo, sempre dispostos a mudanças, e algumas

certezas e a sensação de controle sobre o mundo que existia anteriormente, foram dissipadas.

Reportamos a Merleau-Ponty (1999), que baseia a sua fenomenologia como o estudo das essências e à factidade do homem, isto é, à sua existência no mundo e a dificuldade para reencontrar este mesmo mundo. Não somos simplesmente um corpo, contudo um corpo consciente do mundo que se desdobra diante de nós, e por isso nossas experiências buscam esse universo constantemente. Ter consciência de nosso corpo é ter consciência de nós mesmos.

A teoria de Deleuze, na obra *Cinema 1: A Imagem-Movimento* (1985), nos auxilia a respeito do entendimento da questão do movimento em obra de arte, contrastando com a forma cartesiana, na qual prevê a reprodução exata do tempo, diferentemente das obras *corpus* em que a captura do movimento é o foco principal. Segundo Deleuze, a modernidade traz inúmeras mudanças e, uma delas, é que no passado a imagem de um movimento possuía um caráter muito mais singular do que na modernidade. O movimento sempre se refere a uma mudança qualitativa.

A teoria de Rosenthal, na obra *O Universo Fragmentário* (1975), é usada a fim de enfatizar que a obra de arte moderna tornou-se multiforme, fragmentária e com diversas facetas. Ela acolhe o caos, a ruptura e se aproxima do insólito.

Bachelard, na obra *A poética do Devaneio* (2006), teoriza sobre o devaneio, o qual não conta histórias e pode nos levar ao mais profundo de nós mesmos e nos proporcionar a busca do redescobrimento de nosso interior. O ser em devaneio atravessa sem envelhecer todas as idades do ser humano, além de quando ele está voltado para a infância ter a capacidade de nos levar a reproduzir a beleza das imagens da primeira fase da vida. De acordo com as considerações de Bachelard (2006), a imaginação é algo que concebe forma às imagens, e o devaneio onírico não se encontra ao lado das coisas palpáveis, mas do sentimento. O devaneio poético oportuniza a descoberta da verdadeira essência das coisas, pois por meio dele, podemos evocar novos mundos.

Na obra *As Palavras e as Coisas* (1999), Michel Foucault realiza uma sondagem minuciosa a respeito da linguagem e o seu “suposto” desenvolvimento, e de quanto o sujeito e a linguagem estão intrinsecamente ligados. Segundo o teórico, na fase da Modernidade desaparece o discurso e surge o contra-discurso, que é um discurso oposto ao que estava presente até o momento, ou melhor, já não há mais discurso e sim uma

ausência do dizer. O homem passa a ser o senhor da linguagem, contudo é uma linguagem que remete ao próprio ser e direcionada ao infinito.

A metodologia para essa pesquisa está pautada numa apreciação relacional entre a prosa poética *Na Floresta do Alheamento* de Fernando Pessoa e algumas pinturas de Salvador Dalí, examinando a linguagem artística com o intento de evidenciar o entrelugar em que essas obras se encontram, ou seja, a passagem da modernidade para a contemporaneidade. Pretendemos demonstrar que tanto a prosa poética *Na Floresta do Alheamento* e as pinturas de Dalí mostram-se fluidas, fragmentadas, devaneantes, paradoxais, sensitivas e de plena embriaguez.

No primeiro capítulo, traçamos o percurso da dissimulação ao absurdo na obra *Na Floresta do Alheamento*. São comentadas teorias que tratam da arte como dissimulação que permeia a obra pessoana, em que o eu ficcional é dupla dissimulação do autor personagem e do autor real. Também abordamos o tema da arte como devaneio, em que o eu lírico poetiza suas angústias e seu tédio por meio do devaneio. Focalizamos Deleuze para tratarmos da arte como Movimento e Fragmentação, em que tentaremos demonstrar como o movimento dá a ideia de mobilidade e deslocamento na arte pessoana. Essas três características: dissimulação, devaneio e movimento são de suma importância até chegarmos à arte do absurdo, que será tratada no segundo capítulo.

No segundo capítulo abordamos como se dá em *Na Floresta do Alheamento* a travessia da prosa poética da (dis) simulação ao absurdo. Enfatizamos o entrelugar, um terceiro espaço que desloca sentidos e faz emergir novos significados. É um lugar intersticial, de travessia. Para isso, empregamos as teorias de Bhabha (1998), o qual afirma que no entrelugar os polos se encontram diluídos, gerando uma atmosfera de instabilidade e constante mudança. Estar no além significa habitar um espaço intermediário, nem um novo horizonte e nem um abandono ao passado. Complementando esse pensamento Hanciau (2005), declara que uma terceira margem é um caminho do meio, que consiste em procedimentos de deslocamento e nomadismo. O entrelugar é o produto da capacidade imaginária de reconfigurar a realidade.

Em seguida, tomando como referência as considerações de Baudrillard (1991) realizamos uma explanação sobre o conceito de simulação e dissimulação, a fim de comprovar que a prosa poética analisada encontra-se num estado dissimulativo, pois

Pessoa cria uma poética do fingimento, de forma a perder o vínculo com o real por ele criado.

Posteriormente o estudo versa sobre a estética do absurdo, que reforça o movimento da arte, e gera uma espécie de dupla dissimulação, do eu fictício sobre o fazer poético. Para tal intento, usamos a teoria de Albert Camus (1965), a qual estabelece um vínculo entre o absurdo e a modernidade. Dessa forma, pretendemos demonstrar como o absurdo na perspectiva da filosofia de Camus contribui para a compreensão do absurdo pessoano.

No terceiro capítulo discorremos sobre as pinturas de Dalí que se inserem no movimento surrealista, e mostram-se fragmentárias, devaneantes, oníricas, bizarras, insólitas e fantásticas. Destarte, utilizamos também dessa última parte da pesquisa para enfatizarmos o aspecto relacional entre as pinturas dalinianas e a prosa poética pessoana. Aplicamos as teorias de Rosenthal (1975), no intuito de enfatizar o caráter fragmentário das obras de arte analisadas. Similarmente, seguimos as teorias de Ades (1976), Nadeau (1985), Breton (2009) e Teles (2012), para embasar os estudos referentes ao surrealismo. Hocke (1974) alicerça a hipótese de que as pinturas e o texto poético possuem um estilo autônomo, uma nova sensibilidade e uma atitude espiritual bem original.

Dessa forma, esperamos que nossa pesquisa seja relevante no intuito de demonstrar teorias sobre arte modernas e contemporâneas e como elas se aplicam às obras artísticas. Não almejamos ter todas as respostas, mas suscitar questionamentos e inspirar diversos campos problemáticos que façam pensar o mundo e a arte. Esta vista não como uma representação da realidade, mas expressa por meio de recursos composicionais, constituindo um local de pura expressão da interioridade e subjetividade do artista, em que a obra de arte se nega a parecer com o mundo real e a ter uma feição única.



## 1. A OBRA DE ARTE COMO PROCESSO DE FLUIDEZ SENSITIVA

*Um vento sopra cinzas de propósitos mortos sobre o que eu sou de desperto. Cai de um firmamento desconhecido um orvalho morno de tédio. Uma grande angústia inerte manuseia-me a alma por dentro e, incerta, altera-me, como a brisa aos perfis das copas.*

FERNANDO PESSOA

Este capítulo se refere à obra de arte como fluidez sensitiva e está relacionado à dissimulação, devaneio, movimento e fragmentação, e subdivide-se em Arte como Dissimulação; Arte como Devaneio e Arte como Movimento e Fragmentação. Discorreremos sobre a dissimulação, que remete à sedução, ao fingimento, à ocultação. Fernando Pessoa, no texto *Na Floresta do Alheamento*, constitutivo no *Livro do Desassossego*, idealiza um eu-lírico imerso em uma dupla dissimulação: do autor real, que se deixa esconder no autor ficcional e este, por sua vez, produz-se por meio de um discurso totalmente fingido e sedutor, o qual perde o vínculo com o mundo real. Em decorrência dessa nova realidade, surge um real figurativo, dotado de virtualidade. Assim, a arte sai do real imaginado para o universo virtual criado pela obra de arte, que são formulações do fingimento. O devaneio também está presente na obra, que insinua um mundo irreal possível. Pessoa consegue nos transportar para um mundo devaneante, fluido, leve e áspero, paradoxal, sensitivo e de plena embriaguez.

A prosa poética *Na Floresta do Alheamento* nos traz uma gama de imagens, de signos alegóricos: dos sonhos, da imaginação, do mundo mágico, do fantástico, do absurdo, do inconsciente, do inimaginável, do espaço vazio, etc. Todos e tudo nos conduzindo para o transestético<sup>1</sup>. Este é um transespaço, pois que a obra navega no entrelugar, na escrita do (ini)imaginário artístico em estado de liquidez, na qual não há uma preocupação com a verdade. Os elementos presentes nas obras se metamorfoseiam, tornam-se, às vezes, abruptamente, em novos signos-imagens, diferentes dos usuais. O devaneio poético nos leva à visão da absurdez.

---

<sup>1</sup>O transestético- Segundo Lipovetsky e Serroy, 2015, esse termo caracteriza-se por ser um universo de superabundância ou de inflação estética em que se mesclam o saber, a inovação, a imaginação. Vivemos um tempo plural em que tudo é possível, em que tudo pode coexistir, se superpor, se misturar como num grande bazar caleidoscópico. É a época da interpenetração dos papéis artísticos e comerciais, midiáticos e financeiros. Nessa nova era um sistema de justificação moral foi substituído por uma legitimação de tipo estético, que valoriza as sensações, as fruições do presente, o corpo de prazer, a leveza da vida consumista. Nesse mundo transbordante de imagem, o transestético cria a beleza em excesso e uma estetização hiperbólica da aparência humana.

Destarte, a arte poética encontra-se fora do mundo da racionalidade e abre-se para o mundo onírico, entre o surreal e o transestético. O texto intriga-nos, incita-nos e nos instiga, de modo a criar um espaço em que o “eu” e o “mundo” se fundem e tornam-se apenas um. A imagem presente no texto, ao produzir o devaneio, sugere renomeação do mundo, de maneira a nos conduzir aos primeiros anos de vida, às primeiras cores visualizadas e ao mundo da infância. A lembrança dessas imagens nos auxilia a criar um novo mundo e a acreditar nele. A infância não se submete ao significado das coisas dado pelo mundo, ela ressignifica o mesmo, atribuindo-lhe um novo significado.

O texto *Na Floresta do Alheamento* possui um movimento e também um deslocamento, os quais se fundem com a fluidez. Esta é algo que não se prende, não se fixa, desliza facilmente e tem facilidade em movimentar-se. A imagem torna-se um movimento e um movimento é uma imagem. Na prosa poética verificamos que cada imagem fornecida por Pessoa torna-se um movimento leve e líquido, o qual leva à mutabilidade do ser humano. Os fluidos possuem grande mobilidade e grande inconstância, o que dá uma ideia de leveza.

A obra de Pessoa é um texto fluido, descontínuo, que evoca a ruptura entre o velho e o novo. No mundo fluido já não há mais nenhuma certeza, não há mais nenhum tipo de controle e nenhuma ordem; os espaços já não são mais fixos, são moventes. O mundo sempre está em estado de transição, por isso, cada época tem sua beleza particular, cuja percepção deve se dar na fugacidade de um instante. Na modernidade o mundo tende a ser flutuante, e Pessoa conseguiu compor uma obra com uma realidade flutuante, a qual se manifesta em articulações multiformes, imprecisas, dardejantes e com diversas facetas. Não há uma linearidade em sua prosa poética, apenas fragmentos ilógicos, os quais serão organizados pelo leitor. Há uma ruptura com a homogeneidade, e a prosa poética surge como um texto heterogêneo.

A linguagem pessoana é nova, fragmentada e surge de formas variadas. Ela transfigura-se numa realidade criada pelo eu ficcional, vindo a ser ao mesmo tempo material de criação literária e a realização poética em si mesma. Há um aniquilamento da sequência lógica das orações, a natureza é indefinível, e há um rompimento da unidade da obra por meio de sonhos, ideias fantásticas, reflexões e trechos das frases que aparecem sob a forma de estilhaços de pensamentos.

De modo semelhante, a percepção é primordial na escrita de Pessoa, pois ela nos remete ao sentir, que é o que permeia toda a prosa poética. Pessoa constrói uma arte

como ato do “sentir”, a qual gera sensações nos cinco órgãos dos sentidos, possibilitando-nos interagir com o mundo construído pela obra. Os órgãos dos sentidos consistem em um conjunto de órgãos responsáveis pela recepção dos estímulos sensoriais. Eles nos permitem perceber tudo o que nos rodeia, e nos possibilitam apreender a sensibilidade no texto *Na Floresta do Alheamento*.

A arte poética pessoana situa-se na transição da modernidade para a contemporaneidade. Baudelaire (1995) associou o termo “modernidade” à missão contemporânea da arte. Para ele, o homem do mundo é aquele que está alerta, com olhos de águia, no intuito de sempre observar os pequenos detalhes, as menores coisas. A arte seria uma constante busca pelo novo, uma infundável procura pelo fugitivo e pelo original. Na concepção baudelairiana, à modernidade associa-se sempre o transformador, o inovador, o original, aquilo que tenciona transformar um conceito anterior. Para Baudelaire o moderno é o efêmero, o passageiro, o contingente.

Baudelaire nomeia o artista como “homem do mundo” (1996), que é aquele observador que se interessa e aprecia por assuntos de todo o mundo, além de conseguir retirar do seu momento histórico o que tem de poético, e dessa maneira, retira do transitório o que tem de eterno, a fim de alcançar a essência do belo. De um lado, a modernidade seria o transitório, o efêmero, o circunstancial; e de outro o eterno e o imutável. Segundo esse estudioso, a modernidade teria de retirar a beleza misteriosa da vida e do presente para que possa ser digna de se tornar antiguidade. Cada época possui sua própria beleza, e o belo sempre encontra satisfação na época inscrita e na formalização estética do momento de sua representação. Sendo assim, Pessoa, em *Na Floresta do Alheamento* consegue retirar do transitório o eterno alcançando a essência do belo, e alicerçando o seu real poético em sua própria escritura.

Ampliando um pouco o conceito de modernidade, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, na obra *Modernidade líquida* (2001), inicia sua obra teorizando sobre a liquidez, que se conjuga com o sentido de fluidez e se relaciona ao desapego, ao transitório e ao acelerado processo de individualização, à mobilidade e à inconstância. Na “fluidez” e na “liquidez” há uma incapacidade de se manter a forma. De modo paralelo, a modernidade fluida produziu uma imensa mudança na condição humana. O indivíduo novamente se tornou nômade e não tem lugar pré-definido. Na modernidade leve (modo como Bauman nomeia essa “nova” modernidade), o transitório prevalece sobre o durável, pressupondo um mundo sem obstáculos e muros.

De forma semelhante, a arte pessoana rompe com o padrão e derruba barreiras, criando uma arte sem fronteiras. Há duas características que fazem dessa nova forma de modernidade, nova e diferente: uma delas é o fim da crença de que há um fim no caminho em que seguimos, na convicção de que alcançaremos uma sociedade justa e sem conflitos, na satisfação de todas as necessidades e que temos completo domínio sobre o futuro. A segunda característica é que as tarefas que eram consideradas da razão humana passaram a ser individualizadas, a responsabilidade passa a ser individual.

A arte pessoana, apesar de não estar inserida nessa contemporaneidade vivida por Bauman, ela se caracteriza por estar numa fase de transição entre a modernidade e a contemporaneidade e se configura como uma arte caótica, liquefeita, autônoma, que existe por si só. Verificamos uma obra com alto poder de mutabilidade, ela não se fixa e não se molda.

A modernidade líquida é um mundo múltiplo, complexo e rápido. O espaço não impõe mais limites à ação e seus efeitos. A quase instantaneidade do tempo anuncia a desvalorização do espaço. Segundo Bauman, “A instantaneidade faz com que cada momento pareça ter capacidade infinita; e a capacidade infinita significa que não há limites ao que pode ser extraído de qualquer momento- por mais breve e ‘fugaz’ que seja.” (2001, p.158). Essa nova instantaneidade muda radicalmente as relações humanas, pois que, também, não há nelas mais durabilidade, o que resta são incertezas diante de tudo na vida.

No texto de Fernando Pessoa, a cidade sugerida por Baudelaire, em *As flores do mal* (2007) reaparece liquefeita, remetendo ao máximo à mutabilidade. Isto conjuga a força motriz da modernidade pelas mudanças ocorridas na vida urbana, advindas dos desdobramentos da revolução industrial. Nas ruas de Paris surge uma super-população, na qual, as pessoas se esbarram a todo momento. Além de surgir rápidas mutações sociais e arquitetônicas. A vida das pessoas se dá em meio a muito movimento, e a cidade muda o modo de vida e a sensibilidade das pessoas. Apesar de todo esse frenesi na agitada cidade totalmente transformada, a solidão do homem nunca antes havia sido tão intensa, e ocorre o seu esfacelamento no tempo e no espaço. É na cidade que o tempo se fragmenta e se impõe, e ela aparece como uma ameaça latente para o homem. Baudelaire sempre teve consciência de que a atribuição do artista não é se esquivar dessa angústia originada por tais mudanças, mas aproveitá-la e utilizá-la como objeto.

Sob essa concepção, a arte passa a ser um modo de transformação, e não mais de representação ou simples expressão.

De modo semelhante Pessoa, em sua obra, demonstra esse esfacelamento do tempo e do espaço. Ambos se unem e se confundem, a fim de construir uma obra fragmentada e desconexa e que revela uma nova linguagem que surge com a vida moderna.

Tínhamo-nos esquecido do tempo, e o espaço imenso empequenara-se-nos na atenção. Fora daquelas árvores próximas, daquelas latadas afastadas, daqueles montes últimos no horizonte haveria alguma coisa de real, de merecedor do olhar aberto que se dá às coisas que existem?... (PESSOA, 2011, p.456).

Não há mais um espaço fixo e sólido, o espaço do eu artístico que encontramos na obra *Na Floresta do Alheamento*, é um espaço vacilante, instável, hesitante e inconstante. É um lugar sem lugar, que está inserido numa linguagem infinita que existe voltada para si mesma, a qual se refere ao próprio ato de escrever, que quer confirmar sua existência, se autoafirmando que simplesmente “é”. O eu ficcional consegue utilizar as palavras de forma que elas se desdobrem, bifurquem e suspendam o código de onde foram retiradas, assumindo nova significação.

A obra de arte também acompanhou esse fenômeno da modernidade líquida e fluida. Houve uma desnaturalização da obra de arte, porque ocorreu uma desobjetificação dos objetos. A modernidade surge trazendo obras de arte com fragmentação de assuntos e plurifacialidade semântica, isso se dá porque não há mais uma base sólida. Tudo flui, tudo é movente e se dissolve. Atualmente, a arte apresenta um alto grau de abstração, de desligamento das coisas práticas do mundo. A arte já não possui um espaço físico, concreto, sólido, mas um espaço virtual, metafórico. Segundo Langer: “Sendo unicamente visual, esse espaço não tem continuidade como o espaço em que vivemos, ele é limitado pela moldura, ou pelos vazios que o circundam, ou outras coisas incongruentes que o isolam.” (2011, p.77). O espaço comum é destruído, transfigurado pelo espaço artístico, o qual é dotado de expressividade, de ato perceptivo e de autossuficiência.

A obra de arte tem uma forma e vida interior. Podemos identificá-la pelo corpo, que nos permite perceber o paradoxo da percepção. Merleau-Ponty, diz que “Essa revelação de um sentido imanente ou nascente no corpo vivo se estende a todo o mundo sensível, e nosso olhar, advertido pela experiência do corpo próprio, reencontrará em todos os outros ‘objetos’ o milagre da expressão.” (1999, p.268). O sentir é o resultado

do sensível e do inteligível. E diante de uma obra de arte, o que prevalece é o mundo dos sentidos, pois o mundo lógico desaparece. Todo o saber se instala nos horizontes abertos através da percepção. A sensação nos encaminha para uma nova compreensão, tanto da sensação quanto do próprio sensível. Para entendermos essa sensibilidade diante de uma obra de arte, é necessário termos consciência da importância do sentir. Para Merleau-Ponty,

O sensível não apenas tem uma significação motora e vital, mas é uma certa maneira de ser no mundo que se propõe a nós de um ponto do espaço, que nosso corpo retoma e assume se for capaz, e a sensação é literalmente uma comunhão (1999, p.286).

A relação entre o sujeito da percepção e o mundo percebido é de expressão, ela se estabelece do interior do próprio mundo. Sempre há uma troca entre o sujeito da percepção e o sensível. A sensação é sempre intencional. Para Merleau-Ponty, o nosso corpo é carregado de subjetividade, e é recortado pela historicidade.

A cada instante também eu fantasio acerca das coisas, imagino objetos ou pessoas cuja presença aqui não é incompatível com o contexto e, todavia, eles não se misturam ao mundo, eles estão adiante do mundo, no teatro do imaginário. (Idem,1999, p.6).

Dessa forma, a realidade do corpo nos permite sentir e perceber o mundo, as pessoas, e tudo o que o rodeia. Ela também nos permite imaginar, desejar, sonhar, escolher. A expressividade do corpo possibilita a reflexão e a existência da presença do ser no mundo. A prosa poética de Fernando Pessoa é uma obra de arte do sentir, a qual reivindica todos os órgãos dos sentidos:

De vez em quando pela floresta onde de longe me vejo e sinto, um vento lento varre um fumo, e esse fumo é a visão nítida e escura da alcova em que sou atual, destes vagos móveis e reposteiros e do seu torpor de noturna. Depois esse vento passa e torna a ser toda só ela a paisagem daquele outro mundo... (PESSOA, 2011, p.455).

Dessa forma, visualizamos nos trechos: “me vejo”: o órgão da visão; “e sinto”: que pode remeter ao tato, paladar e ao olfato; “um vento lento”: um som da natureza que se refere à audição; “visão nítida e escura”: visão; O eu lírico está envolto em percepções e sensações, visto que a arte nos desencadeia ao próprio processo criativo do sentir.

Para Merleau-Ponty (1999), o objeto é sempre objeto para um sujeito; ele sempre será um objeto pensado, percebido. Consciência e objeto não são duas entidades separadas, eles se definem através de uma co-relação. Não há uma consciência separada de um mundo para ser percebido, e não há objeto independente de uma consciência que o perceba. Perceber um objeto é torná-lo significativo, e perceber uma obra de arte é torná-la significativa. Toda percepção está associada à atitude corpórea, por isso a experiência perceptiva é uma experiência corporal. A apreensão do sentido ocorre pelo corpo. Merleau-Ponty, ainda fala que “A apreensão das significações se faz pelo corpo: aprender a ver as coisas é adquirir certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal.” (p.212). E a obra de arte se concebe como um complemento de sentido, elaborado a partir de nossa experiência vivida, e é isso que torna a mesma significativa para nós. Dessa forma, Pessoa consegue apreender todos os sentidos que o corpo e a alma sugerem:

Nós roçávamos a alma toda vista pelo frescor visível dos musgos e tínhamos, ao passar pelas palmeiras, a intuição esguia de outras terras... E subia-nos o choro à lembrança, porque nem aqui, ao sermos felizes, o éramos... Carvalhos cheios de séculos nodosos faziam tropeçar os nossos pés nos tentáculos mortos das suas raízes... Plátanos estacavam... E ao longe, entre árvore e árvore de perto, pendiam no silêncio das latadas os cachos negrejantes das uvas. (PESSOA, 2011, p.456).

O poeta não somente apreende a percepção liberada pelo corpo, mas também, trabalha o interior do eu lírico, conseguindo perceber o estado sensitivo da alma, de forma a ter consciência de si e do seu processo artístico. Já não existe um tempo linear, e os carvalhos se mostram “cheios de séculos”, como se armazenasse dentro de si todos os instantes. A sensação da infelicidade e novamente o tédio também permeia esse fragmento: “porque nem aqui, ao sermos felizes, o éramos...”, o que é reforçado pelos “cachos negrejantes de uva”, remetendo à escuridão, às trevas e à obscuridade. A alma do eu poético habita o corpo da própria arte, e ambos se amalgamam, tornando somente uma coisa.

Segundo a perspectiva de Merleau-Ponty (1999), o corpo é essa capacidade de produzir uma diferenciação no interior de um mundo indiviso, onde não precisamos separar do mundo para nos relacionar com nosso corpo através da obra de arte. É no interior do mundo sensível, do mundo sensorial, desse mundo espacial-temporal, que a obra de arte é produzida. A obra de arte é uma diferença no interior desse todo que nós

habitamos. Isso é ser espacial e ser temporal. A nossa percepção diante dos objetos se dá pela nossa experiência diante dos mesmos, e não pelo significado usual desses objetos. Nós ressignificamos os objetos por nossas vivências e aprendizados. O corpo, que é a própria obra de arte, é movimento, sensibilidade e expressão criadora. Segundo Merleau-Ponty,

[...] o mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que não é senão projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projeta. O sujeito é ser-no-mundo, e o mundo permanece "subjetivo", já que sua textura e suas articulações são desenhadas pelo movimento de transcendência do sujeito. (1999, p. 576).

Assim sendo, o corpo é a dimensão da totalidade da obra. O eu poético se revela por suas manifestações corporais. Os gestos revelam a interioridade das pessoas, porque ele é a própria comunicação. A arte é a mediadora entre nós e o mundo. O eu criativo é parte da tessitura da arte em que ele habita. O sujeito lírico, nesse contexto, está na arte e a arte nele. Sob o mesmo ponto de vista, a prosa poética de Pessoa é construída totalmente na arte do sentir, do perceber. Todos os órgãos sensoriais são despertados, de forma a levar o leitor a um mundo sensitivo. Pessoa consegue ressignificar os significados das palavras em sua obra, de forma a surgir significados totalmente diferentes e plurais, de maneira a reforçar o universo sensorial por meio dos órgãos dos sentidos. Sendo assim, o “corpo” em *Na Floresta do Alheamento*, é revelador da consciência, ele é a própria consciência:

Sei que despertei e que ainda durmo. O meu corpo antigo, moído de eu viver, diz-me que é muito cedo ainda... Sinto-me febril de longe. Peso-me, não sei porquê... Num torpor lícido, pesadamente incorpóreo, estagno, entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. (PESSOA, 2011, p.454).

Assim, o corpo é linguagem e exprime a sua angústia, ou a própria angústia do fazer poético, de sua tessitura. O corpo do eu ficcional encontra-se antigo e moído de tanto viver, porém ainda é muito cedo. Ele está febril, o que alude ao seu estado delirante, devaneante, entorpecido, numa condição de torpor lícido. O eu lírico encontra-se num estado de transição do mundo real por ele criado, e o mundo artístico que ele anseia, e dessa forma, nos proporciona imagens sinestésicas e repletas de diversificados fragmentos significativos.



## 1.1 Arte como Dissimulação

Com o advento da modernidade e o uso das novas tecnologias, os seres humanos passaram a conviver com uma multiplicidade de símbolos, de imagens, de signos, de palavras e de opções. Atualmente, a simulação é a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real (BAUDRILLARD, 1991, p.8). Ou seja, há uma substituição dos signos do real, por simulacros do real. A obra pessoana cria realidades novas e virtualizadas:

Com uma lentidão confusa acalmo. Entorpeço-me. Boio no ar entre velar e dormir, e uma outra espécie de realidade surge, e eu em meio dela, não sei de que onde que não é este... Surge mas não apaga esta, esta da alcova tépida, essa de uma floresta estranha. Coexistem na minha atenção algemada as duas realidades, como dois fumos que se misturam. (PESSOA, 2011, p.455).

O eu-lírico-ficcional cria um mundo (ini)imaginário, via linguagem poética do fingimento, de forma a ocultar o existente no não existente, ou seja, dá vida ao não existente, camuflando o existente. E, ao mesmo tempo, realizando o inverso – um jogo, ininterrupto, do fingir e do simular. Ele cria imagens poéticas, imagens singulares articuladas pelo ato da desautomatização. O eu poético se dissimula no eu da personagem: “boio no ar entre velar e dormir”, e “eu no meio dela”. O eu real é encoberto pelo eu escritura, que é um eu ficcional fingido, dissimulado, que cria o eu real: “coexistem na minha atenção algemadas as duas realidades.” Aqui há uma virtualidade que existe somente na escritura. Pessoa constitui uma arte que se baseia no fazer. Uma construção que teoriza sobre si mesma, que evidencia o jogo dinâmico de construção e que predomina o sentir, um jogo interminável, um movimento infinito: a outra realidade surge, mas não apaga esta, e as duas realidades se embaralham e se amalgamam, como dois fumos que se misturam.

Segundo Baudrillard, “Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem.” (1991, p.9). Ou seja, a dissimulação é uma presença, e a simulação é uma ausência. Fingir ou dissimular deixam intacto o princípio da realidade, ou seja, a diferença continua a ser clara, mas ela está disfarçada. A simulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário (BAUDRILLARD, 1991). Dessa forma, percebemos na obra *Na Floresta do Alheamento*, que o eu ficcional dissimula de uma forma tão convincente, que já não conseguimos distinguir o que é

verdadeiro ou falso. No jogo entre o dissimular e o simular, o real se torna álibi de um modelo irreal, o que sugere que o real ficcional se torna uma utopia, que não é algo da ordem do possível, que não se pode acreditar e nem sonhar o possível. O mundo real é trocado pelo mundo artificial. Há uma dissimulação anti-discursiva do sujeito lírico sobre o fazer poético, e, assim, o eu-ficcional cria um jogo do fingimento, de forma a se esconder no interior de sua arte, confundindo-nos, e não nos permitindo identificar se ele se encontra no mundo real por ele criado, enquanto escrita, ou no mundo irreal do surreal, ou ainda, no mundo do (ini)imaginário da escritura. Existe um eu que pertence ao mundo onírico que se relaciona com um eu aparentemente real, inseridos num anti-discurso totalmente fingido: “coexistem na minha atenção algemada as duas realidades”.

Essa dissimulação remete ao simulacro que assinala o perfil da cultura da modernidade. Ou seja, a imagem se tornou a forma final da coisificação, e ela transfigura-se numa entidade discursiva independente, ou seja, um simulacro de uma realidade vazia.

A realidade deixou de existir e passamos a viver a representação da realidade, difundida na sociedade pós-moderna pela mídia. Vivemos em uma época cujos símbolos têm mais peso e força do que a própria realidade, por isso é que surgem os símbolos e as simulações do real. Fingir ou dissimular deixam intacto o princípio da realidade: a diferença está apenas disfarçada. O eu lírico perdeu o vínculo com a realidade e encontra-se num mundo onírico.

Na prosa poética *Na Floresta do Alheamento*, há o esvaziamento da realidade, emancipando o signo de sua significação usual, e, dessa forma, a arte passa a constituir uma imagem da imagem do real presumível. Dessa forma, passa a ser a arte do *fingire*. O mundo exterior já não é o que aparenta ser, ele se metamorfoseia. Segundo Rodrigues: “O que vejo não é a coisa, mas a imagem que dela vejo e recrio. Tudo são *personas*. Não há mais o real. O mundo exterior é outra coisa.” (2007, p.91). A arte também seguiu esse caminho, e passa a ser outra coisa e o seu vínculo encontra-se na metáfora do aparente, do fingido, além da alegorização permitir que a palavra tome significados totalmente diversos do significado original. Os signos têm mais importância e mais eficácia do que a própria realidade. Dessa forma, surgem os simulacros, que são simulações imperfeitas do real e que encantam os espectadores muito mais do que o próprio real, conforme nos diz Baudrillard: “A simulação já não é a

simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real.” (1991, p.8). A verdade foi substituída por simulacros, e por isso perdeu-se o significado das coisas. Assim também a prosa poética de Pessoa construiu novos significados, a partir da alegorização das palavras.

Num torpor lúcido, pesadamente incorpóreo, estagno entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. Minha atenção bóia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu; e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho. (PESSOA, 2011, p.454).

Realidade e irrealdade se emaranham de forma a se fundir (‘dois mundos’), e já não mais sabemos distingui-las. A arte como dissimulação é corroborada pelo verbo “estagnar”, o qual significa “deter, estancar, paralisar, imobilizar.” Dessa maneira, o eu ficcional encontra-se no meio, no ponto de passagem, no limiar do “sono e a vigília”, entre o “real dissimulado e o irreal”, ou seja, entre o possível e o improvável. O entre evoca o modo de fingir duplamente, e se caracteriza por um jogo artístico do fingimento, que se oculta nas dobras da prosa poética, ou seja, no próprio ato de criar. Segundo Rodrigues:

Entre o concreto discursivo e a abstração do ideal aparente, entre as sombras e seus reflexos nas profundezas do céu e do mar, entre o sono e a vigília, geradores do dinamismo criador, a escritura do desassossego encontra o seu ser na linguagem: aquilo que transita entre o absoluto e o relativo, entre o silêncio e a palavra: uma articulação em que a intensidade do objeto poético (emoções, percepções e imagens) é trazida pela linguagem e (re) trazida pela consciência poética como uma nova postura estética da arte literária. (2007, p.95).

Vale evidenciar que as profundezas do “céu” e do “mar” simbolizam a imensidão e o movimento além de sugerir o abismo, o desconhecido, o inexplorado, aparentando não ser aquilo que é, ou seja, dissimulando-se. No dicionário de símbolos, o vocábulo “céu”, “foi considerado sempre assimilado ao princípio masculino ativo” (CIRLOT, 1984, p.155). Além de ser considerado um espaço tridimensional, que impede a penetração em outro mundo, sendo um hiperespaço. Enquanto “mar” indica movimento, fonte de vida e final da mesma. (Idem, 1984, p.372). É aquilo que dissimula e possui grande interioridade. Dessa maneira, em ambos os vocábulos há o simbolismo da imensidão, da obscuridade, do desconhecido, aparentando não ser aquilo que é.

Baudrillard afirma que “toda a nossa realidade tornou-se experimental” (1991, p.7), a realidade na qual vivíamos deixou de existir, e, atualmente, vivemos a representação e a simulação da realidade, a qual é difundida pela mídia na sociedade pós-moderna. O real se tornou uma utopia, que não é algo da ordem do possível, que não se pode acreditar e nem sonhar. Fingir ou dissimular deixam intacto o princípio da realidade: a diferença está apenas disfarçada. A metafísica, ou seja, a crença num mundo ideal, diferente do nosso, desaparece, porque a simulação faz desabar o andar de cima da idealização humana. Isso ocorre porque a simulação já não é o real, e sim o hiper-real. Conforme Baudrillard (1991), não existe simulação se não existir um modelo fingido de realidade para ser explorado.

Na obra pessoana, o eu-lírico é dupla dissimulação do autor personagem e do autor real:

Boio no ar entre velar e dormir, e uma outra espécie de realidade surge, e eu no meio dela, não sei de que onde que não é este. [...] Surge mas não apaga esta, esta da alcova tépida, essa de uma floresta estranha. Coexistem na minha atenção algemada as duas realidades, como dois fumos que se misturam. (PESSOA, 2011, p.455).

Duas realidades se mesclam, e já não é possível perceber qual se trata do mundo onírico, e qual pertence ao mundo real criado pelo eu poético. Uma se correlaciona com a outra, num jogo anti-discursivo que confunde o leitor, e o leva daquilo que se encontra aparente e visível, ao indizível, às camadas internas do texto. A alcova é uma metáfora que sugere passagem para outro estado da consciência, é um mergulho ao subconsciente. Ele se encontra nessa alcova morna, frouxa, e está transitando para uma floresta estranha, um local ignorado e ignoto.

Na modernidade, a linguagem tecnológica prevalece sobre a linguagem real, e por isso, a mesma fragmentou-se e encontra-se fragmentada também na linguagem literária. A obra de arte problematiza o olhar do outro e é polissêmica. “A desmaterialização impulsiona o surgimento de simulacros que substituem o mundo real por outro artificial, o qual, graças aos recursos de linguagem passa a se referir, cada vez mais, a si mesmo.” (RODRIGUES, 2007, p. 89). Dessa forma, o próprio discurso se autojustifica e se auto-alimenta, tornando a linguagem autônoma, com o esvaziamento da realidade. Na obra de arte, o mundo exterior deixa de ser o que é e se metamorfoseia

na sua aparência, na sua imagem. A coisa não mais existe, mas sim, a imagem que dela visualizamos, e dessa forma, já não existe mais o real.

Raiam na minha atenção vagos ruídos, nítidos e dispersos, que enchem de ser já dia a minha consciência do nosso quarto... Nosso quarto? Nosso de que dois, se estou sozinho? Não sei. Tudo se funde e só fica, fugindo, uma realidade-bruma em que a minha incerteza soçobra e o meu compreender-me, embalado de ópios, adormece... (PESSOA, 2011, p.460).

O eu-ficcional admite que um eu se funde a um outro eu, formando uma realidade incerta e alvacenta. Já não existe mais nenhuma compreensão diante dessa realidade que é apresentada. À vista disso, a arte encobre a vida real e a vida encobre a arte, resultando num disfarce intenso. O eu poético multiplica-se em vários eus, de forma a reforçar o encobrimento do seu eu, confrontando a verdade e a ilusão, o ser e não-ser. Além de multiplicar-se, o eu poético fragmenta-se. Concomitantemente ao que o eu poético afirma ser “nosso quarto”, ele declara que está sozinho, além de sua incerteza submergir e decair. O seu compreender está sustentado por narcóticos, ou seja, já não há convicção em mais nada. Nesse texto, há um autor real que existe somente no tempo do texto e de sua leitura, que é construído pelo eu ficcional.

Pessoa consegue se dissimular no eu da personagem. Isto é, o seu “eu” fica encoberto por outro “eu”, que é Bernardo Soares. Rodrigues, diz que o autobiógrafo do *Livro do Desassossego* (obra em que a prosa poética *Na Floresta do Alheamento* está inserida), é “uma ‘figura real fingida’, dissimulada em uma ‘personagem de ficção’, expressa em um jogo discursivo fragmentário que vai do autor à obra e da obra ao autor, do real ao fantasmagórico. Um autor que se transforma em sua obra e uma obra que é revelação fingida de seu autor.” (2007, p.84). Por conseguinte, há uma escrita dissimulada do eu ficcional e a linguagem passa a ser expressão do eu. *Na Floresta do Alheamento* é uma arte que se consolida no fazer literário, na própria escritura. É uma construção que teoriza o próprio fazer literário. Rodrigues enfatiza sobre a autonomia do *Livro do Desassossego*:

O Livro, nesse contexto, goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca: totalidade que não se repete em sua singularidade, independente em sua autonomia, aberta porque dinamiza na sua montagem a atuação do leitor, provoca, no outro, o desassossego; algo que nunca termina, que está sempre por acabar, mas que, em essência, é. (PESSOA, 2007, p.84).

A obra pessoana é uma obra aberta, na qual o leitor é co-participante ativo, e auxilia na construção da mesma. O leitor é colocado efetivamente como colaborador no processo de construção do livro, no processo de preenchimento de lacunas, o que gera angústias e incertezas, já que, geralmente buscamos respostas para tudo. A linguagem poética dessa obra é desautomatizada, com um constante jogo de palavras sem nexos. Pessoa se fragmenta em um poeta real e um poeta virtual, de forma que as palavras formam contrastes semânticos, todos significativos de dissimulação.

Uma metade reflete a história estética da arte literária como escrita; a outra, submersa, como a história de um autor real que se dissimula, sob a figura de outro, ao narrar a própria vida e, conseqüentemente, o seu itinerário poético. O que é mostrado é a figura, que aparentemente, finge o real. (RODRIGUES, 2007, p. 103/104).

Por conseguinte, existe uma imagem que finge ser o real, e um real que finge ser imagem, os quais se completam no fazer construtivo. O jogo artístico do fingimento resulta naquilo que se esconde nas pregas da prosa poética, que é o próprio ato de criar. Além disso, trata-se de uma escritura escorregadia, que se compõe através de um complexo jogo de exterioridade e interioridade, mundo real e mundo virtual, resultando em uma linguagem fragmentária, a qual sugere essa nova percepção da realidade.

## 1.2 Arte como Devaneio

A obra pessoana nos leva a um estado onírico, que se inicia desde o título: *Na Floresta do Alheamento*. O próprio vocábulo *floresta* nos remete a uma brenha, a uma selva, a algo desconhecido, a um lugar extenso, onírico, misterioso. Segundo o dicionário de símbolos, o termo *floresta* “simboliza o aspecto perigoso do inconsciente, quer dizer, sua natureza devoradora e ocultante (da razão). [...] a floresta contém toda espécie de perigos e demônios, de inimigos e doenças.” (CIRLOT, 1984, p.257). Para Chevalier (2002), a floresta permite provocar a chuva. Quando Yu-o Grande queria atacar as montanhas cortava as árvores das florestas, para que elas não fornecessem

água.<sup>2</sup> Conforme Bachelard (2002), a água é considerada um ser transitório que se metamorfoseia incessantemente, e funciona como um elemento das misturas. Ela traduz experiências de fluidez e maleabilidade. Irrompe violentamente no mar em seus fluxos e refluxos. A floresta de Pessoa possui essa liquidez e gera uma polissemia discursiva, uma metamorfose significativa, de maneira a nos conduzir a sombras movediças. O poeta adentra o âmago mais profundo a fim de dar vazão às águas, encontrando dessa forma, sua matéria, que é o elemento material que lhe proporciona substância. Sendo assim, o fluir dessas águas é uma canção da liberdade de sua prosa poética e do próprio eu artístico.

A floresta também gera angústia e serenidade, opressão e simpatia e é menos aberta que a montanha, menos fluida que o mar, menos sutil que o ar, menos árida que o deserto e menos escura do que a caverna, contudo é cerrada, enraizada, verdejante, umbrosa, nua, múltipla e secreta. Por sua obscuridade e seu enraizamento profundo, a floresta simboliza o inconsciente.

Segundo o dicionário Aurélio, o vocábulo “alheamento”, quer dizer: “provocar perturbação intensa, tornar-se alheio ou indiferente a tudo, ficar fora de si”. Além de nos transportar ao mágico, desconhecido, invisível, imaginário. À vista disso, o leitor já se percebe inserido num mundo delirante, devaneante. No entanto, o alheamento não significa, na obra, alienação, pois que não remete à ausência, à fuga, mas ao embrenhar-se no desconhecido e dele fazer parte, semelhante ao devaneio. O vocábulo alienação, segundo Abbagnano (2007), já alude à perda de posse, de um afeto ou dos poderes mentais, sendo o processo em que o homem não mais se reconhece.

O termo *floresta do alheamento* sugere um movimento aéreo liberador. Bachelard, em seu livro *O Ar e os Sonhos* (2001), afirma que o ar é o elemento que na linguagem age diretamente ligado à imaginação poética, a qual deforma as imagens fornecidas pela percepção, livrando-a das primeiras impressões. Na obra de arte, as palavras que se despontam, iniciam um novo voo poético. “Cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso, é um movimento linguístico criador.” (BACHELARD, 2001, p.5). Sendo assim *Na Floresta do Alheamento*, possui esse movimento de pura criação, visto que os termos superam a

---

<sup>2</sup> De acordo com estudos do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia, uma árvore com copa de dez metros de diâmetro pode bombear para a atmosfera mais de trezentos litros de água em forma de vapor por dia. Uma árvore maior, com copa de vinte metros de diâmetro, pode evapotranspirar mais de mil litros por dia, bombeando água e levando chuva a diversos lugares.

realidade restrita do percebido. Estamos diante de um processo polissêmico produzido pela relação entre a linguagem padrão e a poética. Nessa arte poética, o vocábulo *floresta* remete à penumbra, à imagem, ao mundo onírico e à poesia que se distancia do mundo real.

Bachelard, em sua obra *A poética do devaneio*, (2006), mostra a importância do método fenomenológico, o qual nos leva a tentar a comunicação com a consciência criante do poeta. Para o escritor, o devaneio é uma fuga para fora do mundo real, e nem sempre encontra um mundo irreal sólido, consistente. Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. O devaneio para Bachelard:

Para comunicá-lo é preciso escrevê-lo, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo. [...] O devaneio é um fenômeno espiritual demasiado natural-demasiado útil também para o equilíbrio psíquico- para que o tratemos como uma derivação do sonho, para que o incluamos, sem discussão, na ordem dos fenômenos oníricos. (2006, p.7/11).

Quando o devaneio vem exacerbar o nosso repouso, ele contribui para aumentar a nossa felicidade e, assim, ele cumpre seu verdadeiro destino, que é tornar-se um devaneio poético. A prosa poética de Pessoa estabelece ao mesmo tempo o sonhador – de ficção (Bernardo Soares) e seu mundo, o qual é inatingível, irreal. Ele utiliza uma linguagem onírica e poesia singular, o que comprova a ruptura com o posto em arte até então. Segundo Bachelard,

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que encanta o eu sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar.” (2006, p.13).

O devaneio nos liberta do mundo real e nos leva para o irreal, de forma que o real é absorvido pelo imaginário. Neste universo já não existe o não-eu, pois ele já se consolidou como escritura. Tudo é acolhimento. A obra de Pessoa é acolhimento, é um mundo virtualizado. As imagens que o texto compõe e as palavras, as quais estão vivas, fazem florescer algo novo e oferecem uma beleza única e inédita. O devaneio é diferente do sonho *stricto sensu*, uma vez que este continua sobrecarregado das paixões mal vividas na vida diurna, além disso, ele pode desorganizar uma alma. A solidão vivida no sonho *stricto* é uma solidão estranha, agressiva, enquanto os devaneios



cósmicos ou poeticamente oníricos colocam-nos num estado de placidez, segurança e pode até mesmo ajudar a alma a gozar de um sereno repouso.

Conforme Bachelard:

O devaneio vivido no sossego do dia, na paz do repouso do ser em repouso- o devaneio verdadeiramente natural-, é a potência mesma do ser em repouso. É verdadeiramente, para todo ser humano, homem ou mulher, um dos estados femininos da alma. (2006 p.19).

Em todo psiquismo, seja o de um homem ou de uma mulher, existe um *animus* e uma *anima*. O sonho noturno pertence ao *animus* e o devaneio pertence à *anima*, isso porque o devaneio nos dá o verdadeiro repouso do feminino, a paz, que nos reconduzem à infância. (BACHELARD, 2006). O ser em devaneio tem consciência de seu devaneio e se sente feliz, diferente do ser em sonho, o qual não tem consciência e nem controle de seu sonho. O devaneio liberta o homem e a mulher do mundo das cobranças, pois ele caminha no sentido contrário de qualquer reivindicação. O devaneio do dia favorece-nos com uma grande tranquilidade, consciente que contribui para um repouso relaxante. A obra *Na Floresta do Alheamento* nos aproxima desse repouso que vem da anima:

E assim, o murmúrio das aves, o sussurro dos arvoredos e o fundo monótono e esquecido do mar eterno punham à nossa vida abandonada, uma auréola de não a conhecermos. Dormimos ali acordado dias, contentes de não ser nada, de não ter desejos nem esperanças, de nos termos esquecido, da cor dos amores e do sabor dos ódios. Julgávamo-nos imortais... (PESSOA, 2011, p.45).

Pessoa consegue criar uma imagem que, a um só tempo, nos acolhe, nos afasta; acalma, aflige; que nos conscientiza, desinforma; além de proporcionar o emprego de todos nossos órgãos sensoriais. Nessa imagem, os dias já não se contam: “dormimos ali acordados dias”, “de nos termos esquecidos”. O devaneio ainda proporciona ao eu ficcional a sensação de ser imortal, pois a vida anterior foi abandonada e, no momento presente o que importa é o mundo artístico, que lhe proporciona alegria e contentamento. Na assertiva de Bachelard,: “O devaneio não é um vazio de espírito. É antes, o dom de uma hora que conhece a plenitude da alma.” (2006, p.60). Os projetos e as preocupações pertencem ao *animus*, ao sonho *stricto*, e à paz da *anima*, ao sonho poético pertence o devaneio. O poder de assimilação da *anima* é enorme, porque permite que as imagens poéticas originem o devaneio. Os verbos no pretérito imperfeito (punham, julgávamos) remete a uma ação durativa, não limitada no tempo; um fato que

não foi completamente terminado, que alude ao passado, mas que dá a ideia de continuidade. Esse é o devaneio que volta ao passado, que busca a infância e que parece devolver vida às vidas.

Bachelard (2006), nos diz que existem dois tipos de leitura: a leitura em *animus* e a leitura em *anima*. Dessa forma, uma obra em estado de *anima*, precisa de um leitor que a leia nesse mesmo estado. Para Bachelard, “Sem dúvida, é com os devaneios da *anima* que o poeta consegue dar a suas ideias de *animus* a estrutura de um canto, a força de um canto.” (2006, p. 6). Ou seja, para conseguir ler o que um poeta escreveu imerso em estado de *anima*, é necessário estar num estado de devaneio, de *anima*. Para compreender a linguagem em estado de *anima* é necessário transmutar o sentido da linguagem cotidiana, ou seja, dar vazão à linguagem metafórica. A prosa poética *Na Floresta do Alheamento* nos revela uma imagem alegórica, uma metáfora do real. A linguagem usual é ressignificada por um significado totalmente novo. Segundo Bachelard:

Para quem gosta de sonhar na trama do *animus* e da *anima*, a leitura do livro é como um alargamento do ser. Para quem gosta de perder-se na floresta da *anima*, a leitura do livro é um aprofundamento do ser. A *anima* é sempre o reduto da vida simples, aprazível, ininterrupta. Por isso, os devaneios ajudam-nos a encontrar o repouso, e os melhores desses devaneios procedem de nosso ser feminino (2006, p.84).

Existem aqueles devaneios, que, segundo Bachelard (2006), nos auxiliam a descer tão profundamente em nós mesmos que propiciam que nos desembaracemos da história, que nos libertam até mesmo de nossos nomes e nos devolvem à solidão da infância, fazendo com que regressemos aos devaneios que nos abriram o mundo. Os devaneios voltados para a infância nos fazem refletir sobre a solidão dos primeiros tempos da vida nos levando a buscar a compreensão do que é devaneio, infância, solidão. O fundamental é que o homem volte a sonhar como criança que um dia já foi, e este é um convite feito pelos poetas, inclusive por Fernando Pessoa:

Quando emergíamos de repente ante o estagnar dos lagos sentíamos-nos a querer soluçar... Ali naquela paisagem tinha os olhos rasos de água, olhos de ser qualquer coisa, realidade ou ilusão – e esse tédio tinha a sua pátria e a sua voz na mudez e no exílio dos lagos... E nós, caminhando sempre e sem o saber ou querer, parecia ainda assim que nos demorávamos à beira daqueles lagos, tanto de nós com eles ficava e morava, simbolizado e absorto... (2011, p.459).

Simultaneamente, o devaneio provoca no eu lírico alento e desconforto, diante do novo universo que se descortina. Sendo assim, ele e os outros “eus”, em que ele se multiplicou, querem soluçar e tem os olhos rasos de água. Não existe um eu que comanda os outros “eus”, pois cada um deles constitui um fragmento e uma passagem. O autor real não tem uma fisionomia fixa. De um lado, há o autor ficcional, e do outro há vários antidiscursos, de vários eus, conforme vimos no fragmento: “tanto de nós com eles ficava e morava”. Percebemos em toda a prosa poética pessoana e nesse fragmento também, a presença de verbos no pretérito imperfeito: “emergíamos”, “sentíamos-nos” “demorávamos”; e verbos no infinitivo: “estagnar”, “soluçar”, “saber”, “querer”, o que acentua a imperfeição da vida e remete à ideia de que nada é perfeito, nem acabado, tudo é um vir a ser na medida em que são as sensações que conduzem o texto. Surgem imagens fragmentadas e instantâneas que aparecem e desaparecem no meio das reflexões, e reforçam o caráter devaneante da escritura.

Bachelard (2006), assevera que o sonho da noite rapta o nosso ser, porque ele não nos pertence, ou seja, são sonhos sem sujeito. Já o devaneio é uma atividade onírica e devaneante, porém se tem clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente em seu devaneio. Mesmo quando se tem a impressão de que esse devaneio está fugindo para fora do real, o devaneador, sabe que quem se ausenta é ele próprio. “As imagens do devaneio do poeta cavam a vida, engrandecem as profundezas da vida.” (Bachelard, 2006, p.149). Pessoa foge para fora do mundo real que ele mesmo criou, e nos desvela um mundo irreal, imaginário, com múltiplos fragmentos significantes. No dizer de Bachelard, (2006), a partir do momento que o sonhador de devaneios é realmente autor da sua solidão, sem as preocupações cotidianas, ele abre-se para o mundo e já não há uma contagem do tempo, porque o mesmo é submerso na profundidade do sonhador e do mundo. No devaneio do poeta o mundo é imaginado e ele dá ao objeto real o seu duplo imaginário, o seu duplo idealizado.

Do mesmo modo, a memória e a imaginação aliadas podem transformar o racional e o imaginário, possibilitando ao adulto voltar a sonhar, devanear na sedução da fantasia da infância. Quando a alma e o espírito estão unidos num devaneio, é através dele que nos beneficiamos da união da imaginação e da memória. O poeta convida as pessoas a voltar a sonhar como criança. A lembrança pura só pode ser reencontrada no devaneio.

No nosso jardim havia flores de todas as belezas... - rosas de contornos enrolados, lírios de um branco amarelecendo-se, papoilas que seriam ocultas se o seu rubro lhes não espreitasse presença, violetas pouco na margem tufada dos canteiros, miosótis mínimos, camélias estéreis de perfume... E, pasmados por cima das ervas altas, olhos, os girassóis isolados fitavam-nos grandemente. (PESSOA, 2011, p.456).

O eu poético nos fornece uma lembrança-imagem recheada de encantamento, melancolia, reminiscência e sensações diversas. Ele nos proporciona o devaneio poético, que se origina da *anima*. Além de nos oferecer imagens carregadas de sensações que se misturam e uma miscigenação dos vários sentidos: “flores de todas as belezas”; “rosas de contornos enrolados”, “girassóis isolados fitavam-nos.” Pessoa dá ênfase nos vocábulos com sons nasais de forma a despertar mais ainda inúmeras sensações: “jardim, contornos, enrolados, branco, amarelecendo-se, presença, margem, canteiros, etc.”.

Há certos poemas ou obras de arte que tomam conta de nosso ser inteiro, apossam-se de nós. Está além de um simples estado de leitura compreensiva do sentido do texto, de contemplação da imagem; invadem-nos integralmente. Eu já não sou eu, eu sou o outro e a obra de arte sou eu. Sou um leitor-emoção. Ao lermos *Na Floresta do Alheamento*, confundimo-nos com o mundo. O eu e o mundo é somente uma coisa, porque o texto invade-nos totalmente. O devaneio, diferentemente do sonho não se conta, e ele nos proporciona momentos suaves e ao mesmo tempo instigantes; leves e ao mesmo tempo momentos de angústia e aflição. É como se eu me abrisse para todas as coisas, e conseguisse percebê-las e senti-las. O devaneio é uma fuga para fora do real, e nem sempre encontramos um mundo irreal consistente. Os devaneios poéticos nascem das forças vivas da linguagem, e liberta todo sonhador do mundo das reivindicações. Ele caminha no sentido inverso de qualquer imposição. As imagens poéticas suscitam o nosso devaneio, fundem-se a ele, tão grande é o poder de assimilação da anima. A obra de Pessoa é como se fosse um sonho interior repleto de figuras irreais, sugerindo-nos um mundo imerso no devaneio poético.

Na obra *A poética do devaneio*, Bachelard (2006), atribui à palavra sonho, uma aura e um sentido masculino; e para a palavra devaneio, uma aura e um sentido feminino. Este último é uma atividade onírica, porém que subsiste certa clareza de consciência. Por isso, o poeta, que escreve sob a *anima*, encontra-se sonhando, porém acordado. Bachelard afirma que:

A façanha do poeta no clímax do seu devaneio cósmico é a de constituir um cosmos da palavra. Quantas seduções deve o poeta associar para arrebatara um leitor inerte, para que o leitor compreenda o mundo a partir dos louvores do poeta! [...] O sonhador fala ao mundo, e eis que o mundo lhe fala. [...] Quando um sonhador fala, quem fala, ele ou o mundo? [...] Sim, antes da cultura o mundo sonhou muito. Os mitos saíam da Terra, abriam a Terra para que, com os olhos dos seus lagos, ela contemplasse o céu. [...] Nos devaneios cósmicos primitivos, o mundo é corpo humano, olhar humano, sopro humano, voz humana. [...] A voz do poeta é a voz do mundo. (2006, p.180/181).

De certa forma, a figura do escritor se associa à figura de um eu sonhador, cuja voz emana de tempos atemporais, que é o próprio devaneio. A poética do devaneio sugerida por Bachelard tende a abrir novas formas de compreensão para uma prática fenomenológica e existencial, pois pode possibilitar que o ser humano estabeleça uma relação viva consigo mesmo e com as outras pessoas, com base em sua própria linguagem e de seu modo de expressar. Segundo Merleau-Ponty (1999), a fala e o pensamento são dois momentos de um mesmo gesto, que só pode realizar-se através do corpo. É por isso que esse filósofo afirma que “[...] para poder exprimi-lo em última análise o corpo precisa tornar-se o pensamento ou a intenção que ele nos significa. É ele que mostra, ele que fala.” (Merleau-Ponty, 1999, p. 267). Nesse sentido, a linguagem insere-se como uma das modalidades do gesto. A fala do outro sempre habita o nosso corpo e vice-versa. Ainda segundo Merleau-Ponty:

[...] a fala não é o signo do pensamento, se entendemos por isso um fenômeno que anuncia outro, como a fumaça anuncia o fogo. A fala e o pensamento só admitiriam essa relação exterior se um e outro fossem tematicamente dados; na realidade, eles estão envolvidos um no outro, o sentido está enraizado na fala, e a fala é a essência exterior do sentido (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 247).

Nesse contexto, a linguagem de uma obra de arte, contribui para modificar o sentido comum das palavras, das imagens, de modo a incorporá-las de um sentido novo, autônomo, totalmente diferente do usual. Para Bachelard, a concepção de devaneio poético está fundamentada numa concepção de linguagem. A linguagem dessa prosa poética é expressa de formas variadas e fragmentadas, tomando um novo significado instaurando uma nova percepção de mundo. De acordo com Rodrigues (2007), na prosa poética *Na Floresta do Alheamento* há uma consciência do eu e de sua própria realidade, porém ele prefere o mundo do sonho, do devaneio, através do refúgio da arte

de criar figuras e de viver no teatro do imaginário. Pessoa constrói uma arte do sentir, das sinestésias, das sensações. Segundo Rodrigues:

Pessoa cria a arte autobiográfica do sentir, na qual coloca cada ideia, cada coisa de modo em que é possível ver o visível do invisível no seu processo não só de subjetivação, de um sujeito ficcional para um sujeito real e vice-versa, mas também no da escritura para a escritura como obra de arte. O discurso alegórico e o estilo do Livro refletem o invisível por meio de estados capazes de se tornarem percepções, como tempo, espaço, natureza interior, possíveis pelo poder de sentir, pela imaginação como meio de compreender as coisas subjetivamente, sem, no entanto, desprezar o intelecto criativo. Por isso, o sonho, para Pessoa, ultrapassa a realidade. (2007, p.139).

Assim sendo, as sensações do poeta são transformadas em imaginação, a qual por sua vez, se transfigura em conhecimento, adquirido por meio do devaneio e do absurdo, o qual é formado entre o lúcido e o difuso, criando uma linguagem aberta, pluralizante, desconexa, dessemelhante, desarmônica, heterogênea, abrangente, segmentária, descontínua e fragmentária. O ato de se fragmentar, verificado na obra *Na Floresta do Alheamento*, torna a mesma infinita, interminável. A realidade dessa obra encontra-se pautada na fantasia, no devaneio, no sonho e nas sensações. Esse processo novo e polissêmico adquirido pela linguagem é produzido pela relação entre dois tipos de códigos, que se discrepam e se interpenetram: a linguagem usual, que é a padrão e a linguagem poética.

### **1.3 Arte como Movimento e Fragmentação**

Pessoa elaborou uma arte que prima por uma linguagem fragmentária, por meio da qual os elementos se reconfiguram e se ressignificam permanentemente. O mundo é transformado por meio de um novo modelo expressivo e uma nova configuração em que a escrituração artística se faz por um permanente movimento em cujo processo remete à desreferencialização do signo e da própria imagem artística precedente. Esse procedimento se aproxima daquilo que Rosenthal (1975) afirma sobre a nova arte literária: [ela] enfoca, mescla e afeta estados da consciência e dos aspectos concretos do mundo, mostrando uma realidade “flutuante”, a qual se manifesta em articulações multiformes, imprecisas, dardejantes e com diversas facetas disformes e alógicas. Ou

seja, o escritor dessa arte literária reiventa a realidade enquanto escritura e forma de sentir-arte. Desse modo, a prosa poética, *Na Floresta do Alheamento*, fulgura essa “realidade” totalmente nova, a qual faz transparecer os novos efeitos de sentido decorrentes das várias possibilidades inclusas na linguagem. Nela, ocorre uma escritura policêntrica e polissemântica, que atua no interior da estrutura significativa do signo-imagem. A escrita-arte fala de si mesma de uma forma ressignificante, de maneira a ultrapassar o espaço limítrofe entre o real e o ficcional e criar outro espaço, no qual nada significa, onde nenhuma realidade existe, e no qual não há nenhum tipo de representação. As formas tradicionais foram destruídas, a fim de surgir algo totalmente novo:

A alcova vaga é um vidro escuro através do qual, consciente dele, vejo essa paisagem... e a essa paisagem conheço-a muito, e há muito que com essa mulher que desconheço erro, outra realidade, através da irrealidade dela. Sinto em mim séculos de conhecer aquelas árvores e aquelas flores e aquelas vias em desvios e aquele ser meu que ali vagueia, antigo e ostensivo ao meu olhar, que o saber que estou nesta alcova veste de penumbras de ver... (PESSOA, 2011, p.455).

Essa alcova finge ser o mundo real, criado pelo eu ficcional, por meio do qual ele visualiza o mundo da arte, a própria escritura poética, que é a “outra realidade”. O eu poético “erra”, que é uma forma de se transportar para outro mundo, que nega a realidade criada pelo eu artístico. Nesse mundo poético, ele tem consciência da realidade em que vivia, a qual ele conhece muito bem, e reconhece o quanto ela é nevoenta, sombria. Seu ser ainda vagueia no mundo real, porém ele anseia pelo mundo artístico. Nesse sentido, a obra de arte deixa de ser uma representação do real, e aponta para outra realidade construída pela própria obra artística. Dessa maneira, Pessoa consegue fazer com que a expressão ultrapasse os sentidos normatizados dos signos, a fim de que eles assumam a força do significante em detrimento do significado único, instaurando uma instabilidade comunicativa e uma semântica aberta.

Na obra *Na Floresta do Alheamento* existe uma proposital ruptura de limites entre as formas de expressão e a escritura, o que delimita um espaço que cria uma identidade do inespecífico. A arte pessoana se nega a ser encarcerada num único jogo de regras e de enunciados prováveis, e passa a ocupar novos e diversos lugares. Lipovetsky em seus estudos sobre a estetização do mundo, destaca que:

O capitalismo artista não criou apenas um modo de produção, mas favoreceu, com a cultura democrática, o advento de uma sociedade e de um indivíduo estético, ou mais exatamente, transtético por não depender mais do estetismo à moda antiga, compartimentado e hierarquizado. (2015, p.30).

Apesar de Fernando Pessoa estar na transição do modernismo para o contemporâneo, ele criou uma obra de arte transtética, pois ela extrapola as margens de uma obra de arte específica, hierarquizada, linearizada, contínua. Ela é uma obra com uma linguagem livre e desviante, que engendra um sentido novo e inédito.

E ei-la que, a irmos a sonhar falar nela, surge ante nós outra vez, a floresta muita, mas agora mais perturbada da nossa perturbação e mais triste da nossa tristeza. Foge de diante dela, como um nevoeiro que se esfolha, a nossa ideia do mundo real, e eu possuo-me outra vez no meu sonho errante, que essa floresta misteriosa enquadra... (PESSOA, 2011, p.458).

A floresta surge novamente, muito mais perturbada e triste que outrora; desponta tênue, vaga, incorpórea e imprecisa, de forma a se esfolhar como um nevoeiro, remetendo à obscuridade e ao inextricável. A floresta nos apresenta o mundo artístico que perturba e confunde o eu lírico, mas que mesmo assim, ele almeja atingir desesperadamente. O eu novamente surge múltiplo e fragmentado, conforme observamos neste excerto: “surge ante nós outra vez, a floresta muita, mas agora mais perturbada da nossa perturbação e mais triste da nossa tristeza”, de forma a reforçar o sentido do encobrimento do eu, e a criar um universo totalmente fictício, tecido num discurso que se desconstrói.

A linguagem dessa prosa poética é itinerante e nômade. Ela é muito mais do que um simples instrumento de comunicação, pois ela própria transfigura-se em realidade, vindo a ser ao mesmo tempo material de criação literária e a realização poética em si. Além de comunicar algo para o leitor ela ultrapassa a si própria. Algumas características dessa nova linguagem são: palavras fragmentadas, o aniquilamento de uma sequência lógica, tempo e espaço colocados em dúvida, natureza indefinível, criação de neologismos, redistribuição de elementos sintáticos, presença de sonhos, devaneios, reflexões e trechos das frases que aparecem sob a forma de estilhaços de pensamentos. Tudo isso em prol da construção de novos significados, os quais refletem de maneira convincente essa nova realidade “flutuante”, que é um atributo do mundo moderno. O progresso das possibilidades da estrutura das novas obras literárias tende a adaptar-se à imagem do mundo, que se mostra cada vez mais incompreensível, dúbio e volátil. A



obra analisada é uma prosa poética fragmentária marcada pelos sentidos de palavras contrárias e de paradoxos, os quais se misturam:

Num torpor lúcido, pesadamente incorpóreo, estagno, entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. Minha atenção bóia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu; e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho. (PESSOA, 2011, p.454).

O vocábulo “torpor” nos remete a um estado indefinido, enquanto “lúcido” nos dá ideia de lucidez, de consciência; “pesadamente”, vocábulo que alude a um estado emocional sólido, consistente; enquanto “incorpóreo”, invoca algo intangível, impalpável, leve. Dessa forma, a linguagem poética é intensificada, aniquilando a sequência lógica das palavras, e construindo novos significados e gerando um senso de movimento e simultaneidade, a partir dos paradoxos presentes: torpor e lúcido; pesadamente e incorpóreo; sono e vigília. Pessoa utiliza de uma linguagem pura, que fala somente de si mesma, e não se preocupa em expressar nenhuma realidade preexistente. A própria linguagem forma o seu sistema de existência, visto que ela é autônoma. À vista disso, o eu ficcional cria a sua própria realidade, o real poético, que é a sua própria escritura.

Além disso, a prosa poética *Na Floresta do Alheamento* não apresenta uma unidade e coerência de pensamento, apresentando frases e trechos que evidenciam estilhaços de pensamentos, permeados por devaneios vividos pelo eu ficcional.

Na clepsidra da nossa imperfeição gotas regulares de sonho marcavam horas irreais... Nada vale a pena, ó meu amor longínquo, senão o saber como é suave saber que nada vale a pena...

O movimento parado das árvores; o sossego inquieto das fontes; o hálito indefinível do ritmo íntimo das seivas; o entardecer lento das coisas, que parece vir-lhes de dentro a dar mãos de concordância espiritual ao entristecer longínquo, e próximo à alma, do alto silêncio do céu; o cair das folhas compassado e inútil, pingos de alheamento, em que a paisagem se nos torna toda para os ouvidos e se entristece em nós como uma pátria recordada – tudo isto, como um cinto a desatar-se, cingia-nos, incertamente. (PESSOA, 2011, p.456/457).

O eu ficcional constrói um texto de forma que todos nossos sentidos se despertem e se inquietem, fazendo surgir os devaneios, nos quais há uma interferência possível da consciência. O eu ficcional utiliza de palavras abstratas e de desconstrução da linguagem a fim de reforçar o seu mundo delirante e fantasioso. As palavras abandonam sua determinação inicial, adquirindo nova significação. A linguagem se

reduplica, se desdobra infinitamente a partir de si mesma, e ao mesmo tempo é também uma linguagem de ausência. Por isso ela não quer dizer nada, ela simplesmente se constrói a partir de si própria e se significa a si mesma. Cada palavra enunciada pelo eu poético pode indicar e pressupor algo, visto que ela é uma linguagem única e bifurcada ao mesmo tempo. O eu artístico nos diz algo em forma alegórica, nos apresenta uma suposta “paisagem” recheada de paradoxos, além de nos abrir o mundo da arte, a própria escritura poética, a qual é “um cinto a desatar-se”.

A alegoria<sup>3</sup> revela a subjetividade como princípio fundamental de constituição de sentido, de maneira que as palavras tomem um novo sentido. Segundo Benjamin (1984), na alegoria a coisa se transforma em algo de distinto. Através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. A alegoria liberta a coisa do seu aprisionamento num contexto funcional, no qual, isolado ele não tem sentido próprio, porém o adquire quando faz parte de um todo. Se a coisa for reinserida num novo contexto ela terá outro sentido. A alegoria possui um forte poder destrutivo, fornecendo uma falsa totalidade às coisas, por esse motivo, as coisas são apresentadas como fragmentos, os quais, apartados do seu lugar natural, conseguem se reunir com outros fragmentos, de forma a originar um sentido alegórico. A prosa poética de Pessoa é um texto alegórico, visto que o mesmo apresenta-se recheado de inúmeros fragmentos, que são tirados do seu contexto original e unidos a outro, formam novo significado. O que imaginamos se referir a paisagens naturais: “movimento parado das árvores”, “sossego inquieto das fontes”, “entardecer lento das coisas”, se relaciona à própria escritura poética, que se mostra como uma tarefa angustiante, lenta e que causa imensa inquietude.

Assim sendo, juntamente ao processo alegórico surge um processo de desconstrução, descontextualização e dessemantização. O professor Junkes, baseado nos estudos de Benjamin, diz que:

---

<sup>3</sup> Alegoria- Benjamin em seu ensaio-tese *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984) realiza um estudo sobre a alegoria, denominando-a como um modo específico de constituição de sentido que aparece sob as condições do mundo histórico como o único modo apropriado de constituição de um sentido estético. O alegorista arranca uma coisa individual, tomada como fragmento, do seu contexto original, isolando-o e o despojando de sua função e de seu significado natural. Esse elemento fragmentado é inserido num todo, em novo contexto, com outros fragmentos, apropriando-se de um significado totalmente diferente do original. Dessa forma, a contextualização e a fragmentação indicam ‘uma alegoria’ em si mesmas.

O alegorista secciona um elemento do seu contexto específico e, livrando-o da sua dimensão sintática, o descontextualiza. Na sua posição e função específica no contexto anterior, o elemento servia de signo, mas a sua descontextualização provoca sua dessemantização, tornando-o mero objeto sem sentido em si, fragmento que, fora do contexto, não mais conserva o sentido que aquele lhe atribuía. A perda da dimensão sintática é acompanhada da perda da sua dimensão semântica, processando-se uma desconstrução do elemento como signo. (1994, p. 132).

Nesse contexto, esse elemento que se refere Junkes, não tem mais função de signo, passando a ser somente algo sem contexto e sem sentido. Posteriormente, o signo inicia um processo de reconstrução, em busca de uma nova contextualização. Ou seja, a esse elemento pode ser atribuída nova acepção, diante de um novo contexto, em que ele faça parte de um todo. Ele passa a ser transformado e reconstruído, de maneira a comunicar algo. Por isso, a alegoria permite ampliar o espectro de significados.

Sonho e perco-me, duplo de ser eu e essa mulher... Um grande cansaço é um fogo negro que me consome...Uma grande ânsia passiva é a vida falsa que me estreita...Ó felicidade baça!...O eterno estar no bifurcar dos caminhos!... Eu sonho e por detrás da minha atenção sonha comigo alguém... E talvez eu não seja senão um sonho desse Alguém que não existe... (PESSOA, 2011, p.455).

Este trecho da prosa poética apresenta-nos uma mulher, que não é um ser humano do sexo feminino. Esse vocábulo remete à própria arte. Assim, percebemos que esse fragmento “mulher” foi arrancado do seu significado original, que remete a uma “dama, senhora, fêmea”, para revestir-se de um novo sentido: a arte. Há uma descontextualização da palavra, que é liberta da sua função sintática e semântica, a fim de adquirir nova atribuição. Pessoa retira o elemento de seu contexto original, isolando-o e despojando-o de sua função inicial, se apropriando desta, e lhe atribuindo um novo sentido. Desse modo, a alegoria liberta a coisa de seu aprisionamento no contexto funcional, e a transforma em algo diferente.

A obra literária abandona os caminhos da prosa deleitante de épocas passadas e procura se incorporar à escrita-escritura. Há uma libertação das limitações dos pensamentos lógicos e coerentes, e essa nova linguagem se projeta no mundo como possibilidade ou tentativa de uma nova e legítima expressividade. Assim sendo, as composições linguísticas atuais causam estranheza ao leitor, o qual está habituado à técnica tradicional, fato que corrobora o que assevera Adorno in Rosenthal sobre isso: “inexiste obra de arte moderna de algum valor, que não se deleite com dissonâncias e desarticulações.” (1975, p.38). Na prosa poética analisada há uma luta pela linguagem, a

qual é transformada em fragmento e em dissimulação. Bernardo Soares cria um eu pertencente ao mundo onírico, que também cria um eu real, os quais se correlacionam, num total movimento difuso:

Minha atenção boia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu; e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho.

Um vento de sombras sopra cinzas de propósitos mortos sobre o que eu sou de desperto. Cai de um firmamento desconhecido um orvalho morno de tédio. Uma grande angústia inerte manuseia-me a alma por dentro e, incerta, altera-me, como a brisa aos perfis das copas. (PESSOA, 2011, p.454/455).

O fluxo incessante permite que os ‘eus’ se disfarcem em outros ‘eus’, e não nos permita reconhecer de quem se trata. É gerada uma dupla dissimulação do sujeito fictício sobre o fazer poético. Coexistem dois eus e dois mundos: real fingido e ficcional, além de haver uma grande fragmentação do sujeito fictício, o qual dissimula estar nos “dois mundos”: o criado e o ressignificado. O eu poético se encontra entre dois universos: o mundo real por ele criado, o da alcova; e o espaço da floresta que remete ao imaginário, ao desconhecido, ao poético. Ele tem consciência do estar em trânsito, do real fingido gerado ao irreal-criado, o que produz nele certa melancolia e sofrimento. Pessoa nos leva a um tempo mutável, que não é ordenado, que não é continuidade, mas sim, duração e movimento, o qual é produzido pela passagem de um local a outro: “Minha atenção boia entre dois mundos”. Nesse fragmento, podemos perceber que o eu ficcional encontra-se num estado de transição, de dentro para fora; imobilidade e movimento, real aparente e irreal idealizado, e isso procura manter a imagem intermitente do entre. Além de Bernardo Soares nos conduzir a um tempo mutável, que não é ordenado, que não é continuidade, mas sim, duração e movimento, o que é propiciado também pela paisagem que nos é exibida, a qual passa a ter órgãos dos sentidos, conforme observamos nos excertos: “vento de sombras sopra cinzas”, aqui a paisagem adquire boca e função gustativa; “Cai de um firmamento um orvalho morno de tédio”, aqui ela adquire olhos e também sensação térmica. Dessa maneira, o eu lírico cria uma linguagem que é um corpo pulsante de sensações e movimento, envolto num espaço flutuante e múltiplo.

O espaço da obra moderna amplia-se cada vez mais, rumo ao desconhecido, ao fragmentado, e a visão do tempo dissolve-se na realidade. O caráter hesitante do mundo não permite a representação de determinados espaços como modelos ou símbolos de

segurança e proteção. O mundo tornou-se visível, construindo-se de espaços entremeados em camadas múltiplas, e o espaço de Bernardo Soares é a memória ficcional.

Outras vezes este quarto estreito é apenas uma cinza de bruma no horizonte dessa terra diversa... E há momentos em que o chão que ali pisamos é esta alcova visível... Sonho e perco-me, duplo de ser eu e essa mulher... Um grande cansaço é um fogo negro que me consome... Uma grande ânsia passiva é a vida falsa que me estreita. (PESSOA, 2011, p.455).

O que sugere nesse fragmento é a destruição do espaço comum e natural, que é transfigurado, a fim de dar lugar a uma espacialidade virtual e alegórica. O “quarto” já não é quarto, e sugere múltiplas significações. O quarto é o mundo real concebido pelo eu ficcional, que muito o angustia, e a “terra diversa” é o mundo da arte, é a própria arte. O eu poético perde-se nesses dois mundos, pois ele anseia ficar somente no mundo poético. A enunciação alegórica expande o campo referencial para além das coisas que nos são apresentadas, e vai além das coisas observáveis, explícitas e cognoscíveis. Esse procedimento proporciona a passagem de uma espacialidade (comum), a outra (virtual). Novamente o eu artístico nos confunde com o surgimento de um novo eu: “duplo de ser eu e essa mulher”. Ele permanece nesse estado de transição entre o real e o irreal; entre o mundo do quarto, da alcova e o mundo da floresta, que é o poético. O fazer artístico o cansa, o consome, pois não é fácil a escritura poética. Segundo Rodrigues: “A escritura, ao falar de si própria, inclui em seu universo literário, o outro e ao mesmo tempo, inventa-se e deixa-se inventar pela alteridade.” (2007, p.154). Por conseguinte, a escritura possui uma dupla função, e, Soares confessa sua escritura como uma farsa, e a associa com a imperfeição, de forma a acentuar a teoria da inutilidade da arte como um desvio rumo à escrita do absurdo.

Nessa perspectiva, a prosa poética, *Na Floresta do Alheamento*, não mais reflete a progressão contínua de uma única ação ou de um pensamento, ou ainda de uma situação uniforme, ao contrário, ela reúne impressões pluralizadas. Segundo Rosenthal (1975, p.62), a arte poética deve ser percepção e não mimese de uma realidade existente, que jamais poderá ser reproduzida fielmente, visto que ninguém é capaz de envolvê-la em toda a sua totalidade. Os signos literários são incapazes de reproduzir a vida real dos seres humanos, a existência com todas as suas facetas e dessemelhanças. Conforme cita Paul Klee in Rosenthal (1975, p.62): “a arte não reproduz as coisas visíveis, sua tarefa reside em tornar visível.” Pessoa mostra-nos uma realidade

esfacelante e insubstancial, utilizando-se de uma linguagem fragmentária a qual corresponde a uma nova percepção da realidade.

De vez em quando pela floresta onde de longe me vejo e sinto um vento lento varre um fumo, e esse fumo é a visão nítida e escura da alcova em que sou atual, destes vagos móveis e reposteiros e do seu torpor de noturna. Depois esse vento passa e torna a ser toda só ela paisagem daquele outro mundo... [...]. A nossa vida não tinha dentro. Éramos fora e outros. (PESSOA, 2011, p.455/456).

O eu poético tudo enxerga de longe e tem consciência do fora<sup>4</sup> em arte, e também da incorporeidade<sup>5</sup> do fazer artístico. Ele se fragmenta e se multiplica em vários “eus”, e por isso, perde a sua referência, até mesmo a sua unicidade. O vento o move, o carrega e o multiplica: “éramos fora e outros”. Surgem vários outros e diversos eus, e o eu artístico já não sabe mais sua identidade. O vento carrega o eu lírico, espalhando sementes, esparramando inúmeros “eus”, de forma a permitir que o eu poético se transporte de uma realidade a outra.

Para Blanchot (2005), a palavra literária se constitui no próprio “Fora”, pois, ao invés de representar o mundo, apresenta o “outro” de todos os mundos. Isso se dá porque na escrita literária, há um desdobramento, um movimento de exteriorização. É como se o mundo estivesse voltado para fora. Este universo não está aquém ou além do nosso, ele apenas está desvirado e refletido em outra versão, que é o deserto, o “Fora”. A linguagem literária tem o poder de criar palavras que não mais se relacionam ao mundo exterior, pois ela constitui o seu universo e cria sua própria realidade. Dessa forma, *Na Floresta do Alheamento* as sensações nos são mostradas de maneira a nos fazer senti-las e vive-las, tornando essa experiência extremamente real. Isso se dá porque a linguagem literária não remete a algo exterior a ela, mas a si própria, conforme verificamos nesse excerto:

---

<sup>4</sup> A arte como o “Fora”, para Maurice Blanchot (2005), se constitui numa espécie de experiência original, um começo de tudo, e encontra-se na possibilidade de recriar o mundo literariamente. O “Fora” é exatamente o outro de todos os mundos que é revelado na literatura. Não se trata de outro mundo que se apresenta aquém do nosso, mas, remete precisamente a esse mundo, porém desdobrado em outra versão.

<sup>5</sup> Artaud (1993) realiza um estudo sobre O corpo sem Órgãos, o qual é retomado por Deleuze & Guatarri (1996), concebendo-o como um corpo que pode gerar novas imagens a partir da sua desconstrução. Ele propõe um corpo fragmentado, cheio de fissuras que se multiplicam, o qual necessita desvencilhar-se das amarras que o aprisionam, a fim de gerar inúmeras possibilidades.

E ei-la que, ao irmos a sonhar falar nela, surge ante nós outra vez, a floresta muita, mas agora mais perturbada da nossa perturbação e mais triste da nossa tristeza. Foge de diante dela, como um nevoeiro que se esfolha, a nossa ideia do mundo real, e eu possuo-me outra vez no meu sonho errante, que essa floresta misteriosa enquadra... (PESSOA, 2011, p.458).

Bernardo Soares cria uma realidade fictícia fundada em sua própria realidade, mas nem por isso deixa de ser real, pois sua linguagem tem o grande poder de fingir, de enganar, por isso sua realidade é bem mais real que a própria realidade. As palavras não são mais entidades vazias que se referem ao mundo exterior, mas sim, ao universo literário criado pelo eu artístico. Pessoa ou Bernardo Soares é destituído de seu estatuto central de autor da obra, ele é apagado, anulado, a fim de surgir o espaço vazio que é o espaço da linguagem que fala. Segundo Blanchot (2005), o “Fora” é o início de tudo, é instaurar uma experiência em que as coisas não são ainda e que não se prende a um lugar fixo. Pessoa se dirige ao próprio ser da linguagem promovendo uma experiência para o “Fora”, colocando-se para fora do mundo e fora de si mesmo. “O espaço literário é o exílio fora da terra prometida, no deserto, onde erra o exilado.” (LEVY, 2011, p.34). Ou seja, esse local é a própria errância, que remete à própria escrita, que é o espaço móvel, onde nada se fixa: “e eu possuo-me outra vez no meu sonho errante”. O eu artístico se deixa levar pelo imprevisível e pelo inesperado de uma palavra que nem começou. Dessa forma, a palavra artística experimenta o “Fora” e faz-se errante e movediça.

O eu ficcional cria uma materialidade de um corpo, porém é um corpo sem órgãos, sem interior. Por isso, sua linguagem busca destruir toda a ordenação, a linearidade, possibilitando o novo, o diferente, a liberdade, a racionalidade, a multiplicidade de possibilidades, o pulsante e o incorpóreo: “surge ante nós outra vez, a floresta muita”, “Foge de diante dela, como um nevoeiro que se esfolha, a nossa ideia do mundo real”. Nesses fragmentos visualizamos que o eu poético gera novas imagens a partir da sua própria desconstrução: a floresta que surge novamente e se reporta à própria arte; o nevoeiro que se esfolha, que remete ao universo artístico que está surgindo. As imagens se fundem em profundidade de modo que ocorre a destruição da própria linguagem.

A realidade apresentada na prosa poética não corresponde à aparência exterior nem à percepção objetiva, mas sim a uma realidade ficcional flutuante, pois ela é gerada pelo próprio eu artístico. O tempo não serve mais à indicação precisa de uma

ocorrência, mas sim, a reflexões sobre a deformação de realidades. Bernardo Soares assume a voz que emana de tempos atemporais, que são os próprios devaneios. A realidade procura captar as correntes íntimas da obra de arte, em lugar de ocupar-se das aparências exteriores. Os estados de consciência são simplesmente apresentados, mas nunca decodificados. O mundo onírico moderno não é apresentado exclusivamente por meio de configurações fantásticas, e, segundo Rosenthal (1975, p.106), ele aparece frequentemente sob a forma de pesadelo que procura esmagar toda a humanidade. Sonho e realidade aparecem frequentemente misturados na prosa poética, levando a uma plurifacialidade de sentidos.

Bernardo Soares apresenta-nos um mundo onírico e caótico, constituído por imagens sinestésicas e impressões fragmentárias. As sensações do eu ficcional são transformados em ritmos poéticos:

Orlas de mares desconhecidos tocavam, no horizonte de ouvirmos, praias que nunca poderíamos ver, e era-nos a felicidade escutar, até vê-lo em nós, esse mar onde sem dúvida singravam caravelas com outros fins em percorrê-lo que não os fins úteis e comandados da Terra. (PESSOA, 2011, p.455).

Desse modo, a arte do sentir e da fantasia se reafirma, predominando o mundo imaginário em detrimento do mundo real-criado. As imagens são tidas como estados de espírito, sensações e impressões do eu artístico. Elementos dessemelhantes se unem a fim de criar imagens alegóricas e disformes, cuja existência transcende a vida real. O eu lírico se depara com o mundo da arte, que é um local desconhecido, porém que proporciona felicidade e frescor. Ele percorre esse horizonte visualizando algo totalmente novo: “orlas de mares desconhecidos”, “praias que nunca poderíamos ver”, “caravelas com outros fins”. Descortina-se um universo singular e original, que provoca sensações diversas. O eu lírico é um sujeito lúcido, que tem uma consciência da sensação do corpo como um todo, além de ter uma percepção sensitiva e conseguir multiplicar-se em vários outros eus, porém sendo desconhecido de si próprio. O eu ficcional mostra-se múltiplo e fragmentado e sua escritura ocorre da mesma forma. Uma nova realidade é criada a partir da sensação. Ela passa a ser um operador do real, sendo ela que irá fazer o processo de transpor o real-criado para o real-artístico.

A prosa poética pessoana representa fatos incomuns, que revela estados de consciência e assim consegue penetrar no âmago das coisas. Segundo Lammert, Eberhard citado por Rosenthal “a essência poética reside precisamente no fato de que



todos os elementos reais empregados são despojados de suas vinculações transliterárias, recebendo um novo significado, uma função nova e limitada no âmbito da realidade fictícia.” (1975, p.26). Destarte, os elementos reais desaparecem para ceder lugar ao mundo virtual, o qual está totalmente ressignificado. O invisível torna-se mais importante do que o visível, e a interioridade mais importante do que a exterioridade. Pessoa consegue construir uma obra em que prevalece a desmaterialização, na qual o mundo real é substituído por um mundo artificial, o que se dá graças aos recursos de linguagem, por ele utilizados:

Nós sabíamos ali, por uma intuição que por certo não tínhamos, que este dolorido mundo onde seríamos dois, se existia, era para além da linha extrema onde as montanhas são hábitos de formas, e para além dessa não havia nada. (PESSOA, 2011, p.457).

A linguagem se torna independente e há um esvaziamento da realidade, o que permite que remeta a uma nova realidade-criante. Como cita Rodrigues: “O próprio mundo exterior deixa de ser o que é para se metamorfosear no aparente.” (2007, p.91). O mundo fragmenta-se e o eu poético fragmenta junto com ele. Esse estilhaçamento é sofrido e espinhoso, porém permite a fragmentação e a multiplicidade dos eus. O lugar que o eu-poético almeja está “para além da linha extrema onde as montanhas são hábitos de forma”, o que reforça a ideia de uma caminhada contínua e infinita, que não se alcança. O mundo-real que ele criou é dolorido, e novamente “seríamos dois”, o que intensifica a ideia da multiplicidade. Novamente as sensações permeiam o texto: “onde as montanhas são hábitos de forma”. Elas decorrem justamente da dissimulação discursiva criada pelo eu poético.

Dessa forma, essa realidade possui um caráter efêmero e uma imagem fugaz. Trata-se de uma realidade flutuante alicerçada no sonho, e também aberta, pluralizante, inquietante.

E eu, que de longe dessa paisagem quase a esqueço, é ao tê-la que tenho saudades dela, é ao percorrê-la que a choro e a ela aspiro... As árvores! As flores! O esconder-se copado dos caminhos!... Passeávamos às vezes, braço dado sob os cedros e as olaias e nenhum de nós pensava em viver. A nossa carne era-nos um perfume vago e a nossa vida um eco de som de fonte. Dávamos as mãos e os nossos olhares perguntavam-se o que seria ser o sensual e o querer realizar em carne a ilusão do amor... (PESSOA, 2011, p.456).

Pessoa constrói uma obra em primeira pessoa, dando-nos a impressão de uma autobiografia, na qual, através da construção da linguagem, ele coloca-nos diante de um discurso fingido, num jogo de palavras, as quais ecoam outras palavras. Ele utiliza uma linguagem fragmentada, desconexa que não possui um desenvolvimento linear e um arcabouço pronto, a qual penetra no labirinto de sonhos e imaginação. O eu poético encontra-se em meio a um turbilhão e atado a esse caminho que ele percorre rumo ao desconhecido, rumo ao mundo poético. É o local que ele aspira e que deseja, apesar de haver grande aflição no eu artístico por estar diante do desconhecido, do obscuro: “O esconder-se copado dos caminhos!” Trata-se de um itinerário oculto com registro de diversas sensações: “A nossa carne era-nos um perfume vago”, “Dávamos as mãos e os nossos olhares perguntavam-se.” Visualizamos uma fusão de sensações diferentes, caracterizando um texto que nunca terminou de dizer aquilo que tinha de dizer, gerando uma resignificação, e sugerindo a experiência inesgotável de continuidade.

Nós sabíamos ali, por uma intuição que por certo não tínhamos, que este dolorido mundo onde seríamos dois, se existia, era para além da linha extrema onde as montanhas são hálitos de formas, e para além dessa não havia nada. E era por causa da contradição de saber isto que a nossa hora de ali era escura como uma caverna em terra de supersticiosos, e o nosso senti-la era estranho como um perfil da cidade mourisca contra um céu de crepúsculo outonal... (PESSOA, 2011, p.457).

O eu poético encontra-se dolorido diante desse mundo desconhecido, pois ele não consegue visualizar claramente o novo universo que se desvenda, o qual são hálitos de formas, e que no além, ele nada consegue enxergar. Há uma contradição de querer sair do real-criado, e ir para o mundo da caverna escura. CIRLOT, 1984, p.147, atribui ao termo caverna o sentido de algo fechado, oculto, inexplorado, desconhecido. O que, certamente gera certo medo e desconfiança no eu poético. A palavra “mourisca” reporta a algo escuro, mesclado de uma cor clara, local onde os dois mundos se encontram, se misturam, contra um “céu de crepúsculo”. Cirlot define o termo “crepúsculo” como uma cisão, uma greta que une e separa ao mesmo tempo os contrários, distinguindo-se por uma indeterminação e ambivalência (Idem, p.190). O mundo da arte é esse local de ambiguidade, flutuação, de incerteza e obscuridade.

No dizer de Rosenthal, (1975) os títulos das novas obras literárias destinam-se geralmente a expressar a perplexidade, as dúvidas e a insegurança, de fragmentos que espantam ou confundem o leitor. Tratam de peculiaridades e invenções literárias que

podem contribuir para a compreensão das intenções do autor. O título da prosa poética *Na Floresta do Alheamento* é um enunciado alegórico, o qual nos remete a essa insegurança, a inúmeras dúvidas, por não nos apontar com clareza a que a obra irá se referir, de qual assunto a prosa poética versará. Diante disso, verificamos que o título está carregado de uma polissemia discursiva, e nos remete a um mundo onírico, inseguro, vago, devaneante, nos reportando a uma atmosfera nevoenta, e não nos permitindo sequer supor o que encontraremos nas profundezas desse texto, pois a linguagem artística se metamorfoseou e tomou outro significado.

A palavra diz mais do que o significado estipulado pelo dicionário, ela adquire uma linguagem rizomática, de forma a conquistar novas funções. Segundo Deleuze e Guattari, “Um rizoma está sempre a caminho. Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio” (2000, p.27). No rizoma, uma partícula de raiz se multiplica em muitas outras, de forma aleatória e totalmente independente. O sistema rizoma pode ser rompido e segmentado em qualquer ponto, que sempre retornará inteiro. Pessoa elaborou uma prosa poética rizomática, uma obra em movimento, uma obra sem centro, a qual ele constrói e reconstrói constantemente, sem gênero, sem espaço-tempo definido:

Não tínhamos época nem propósito. Toda a finalidade das coisas e dos seres ficara-nos à porta daquele paraíso de ausência. Imobilizara-se, para nos sentir senti-la, a alma rugosa dos troncos, a alma estendida das folhas, a alma núbil das flores, a alma vergada dos frutos... (PESSOA, 2011, p.459).

O eu poético não tenta estabilizar o que é instável. Deparamo-nos com uma obra com entradas e saídas variadas, com uma obra rizomática, de linhas irregulares que se estendem a qualquer direção aleatoriamente, levando a um processo que independe de um ponto específico de origem e que não possui conclusão, mas uma abertura a outros elementos comunicativos que, por sua vez, produzem diversas outras leituras prováveis. Ela não possui um fio condutor e, por isso, não parte de um ponto central pelo qual se ramifica, além de criar diversas aberturas e não possuir um ponto conclusivo. As variadas sinestesias: “a alma rugosa dos troncos”, “a alma estendida das folhas”, “a alma núbil das flores”, “a alma vergada dos frutos”, tumultuam o pensamento impedindo-o de seguir em uma única direção. Essa prosa poética pode ser lida da forma que o leitor se propuser, iniciando pelo começo, pelo meio ou pelo fim, pois ela não possui uma linearidade, um núcleo, um aparelho progressivo. Pessoa liberta a língua

levando-a ao movimento de ondas selvagens, tornando-a retirante, itinerante, deformante e infinita.

A linguagem se constitui como totalmente nova e diferente. Ela é ofegante e corresponde a uma nova percepção da realidade de forma a extravasar de uma maneira totalmente distinta da representação tradicional.

Ali vivemos um tempo que não sabia decorrer, um espaço para que não havia pensar em poder-se medi-lo. Um decorrer fora do Tempo, uma extensão que desconhecia os hábitos da realidade no espaço... Que horas, ó companheira inútil do meu tédio, que horas de desassossego feliz se fingiram nossas ali!...(PESSOA, 2011, p.457).

A passagem para o mundo da arte se constitui numa imensa angústia, tédio, melancolia, e o eu poético permanece dissimulando: “horas de desassossego feliz se fingiram nossas ali!” O local por ele percorrido é desconhecido, descomedido e desbalizado, e também, ao mesmo tempo, ele sente um desassossego feliz, porque o espaço real já não o satisfaz, e apesar dele temer o obscuro, o eu poético ainda prefere essa terra diversa, o lugar da arte.

A obra pessoana não possui uma linha lógica de pensamentos e também não nos oferece uma conclusão. O que pensamos ser o início, pode se referir ao final, ou ao meio, já não há nenhuma certeza. A linguagem surge desordenada, fragmentada, esfacelada. O escritor não está preocupado em representar a realidade, como há algum tempo atrás. Ele quer expressar o seu pensamento, a sua visão de mundo, por isso o mesmo, surge fragmentado, fluido, devaneante, plurissignificativo, corroborando com a construção poética da modernidade.

Pessoa, nesta prosa poética, utiliza de uma das técnicas filmicas a fim de construir sua obra. Segundo Rodrigues: “As técnicas do cinema, por outro lado, permitem à literatura apresentar melhor as complexidades e ambiguidades comuns da existência humana.” (2011, p.158). O cinema é constituído, primeiro, por imagens-movimento, imagens em que o movimento subordina o tempo. A imagem-movimento dá uma representação indireta do tempo, isto é, apresenta o tempo por meio do movimento. O movimento que ocorre em toda a obra, que é a passagem do mundo real-criado ao mundo ficcional, ou seja o entrelugar, baseou-se nessas técnicas do cinema:

Passeávamos às vezes, braço dado, sob os cedros e as olaias e nenhum de nós pensava em viver. [...] Tínhamo-nos esquecido do tempo, e o espaço imenso

empequenara-se-nos na atenção. Fora daquelas árvores próximas, daquelas latadas afastadas, daqueles montes últimos no horizonte haveria alguma coisa de real, de merecedor do olhar aberto que se dá às coisas que existem?...(PESSOA, 2011, p.456).

O tempo e o espaço são apresentados através de imagens, os quais não podem ser reduzidos simplesmente ao que os olhos veem. As imagens surgem em forma de construção e se apresenta de forma ilusória e fictícia, e a ilusão se constrói através dessa montagem dos movimentos: “o espaço imenso empequenara-se-nos”, “daqueles montes últimos”. Essas imagens confundem o leitor, pois não sabemos se se trata do real-criado ou do irreal. Com o início do movimento surge uma totalidade, porém fragmentária, o que resulta em uma montagem. Palavras e frases estranhas, sem nexos são lançadas, totalmente livres, sem uma preocupação com uma coerência do pensamento: “braço dado, sob os cedros”, “daquelas latadas afastadas”. O uso das reticências que se referem ao silêncio e a uma interrupção, pressupõe o intervalo, o entrelugar, a passagem, do real-criado ao irreal virtualizado.

De acordo com Deleuze, a imagem é o “conjunto daquilo que aparece” (1985, p. 70), na qualidade de movimento, e em movimento. A imagem é em si mesma um movimento e o movimento é uma imagem: Toda imagem não passa de um "caminho sobre o qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo" (1985, p. 70). Cada imagem age sobre outras e reage a outras em "todas as suas faces e através de todas as suas partes elementares" (DELEUZE, 1985, p. 70). A linguagem de Pessoa é construída de estilhaços de imagens justapostas, que se associam e ultrapassam o espaço do texto, fornecendo vários lances de imagem-percepção, que é aquela que se refere ao plano geral, ao sentir. Ele convoca todos os sentidos, através de vocábulos ligados aos órgãos dos sentidos:

Orlas de mares desconhecidos tocavam, no horizonte de ouvirmos, praia que nunca poderíamos ver, e era-nos felicidade escutar, até vê-lo em nós. [...] o ar estava cheio de cantos de ave, e que, como perfumes antigos em cetins, o marulho esfregado das folhas estava mais entranhado em nós do que a consciência de o ouvirmos. (PESSOA, 2011, p.457).

Percebemos uma transgressão das regras padronizadas da linguagem: “orlas de mares tocavam, no horizonte de ouvirmos”, “o marulho esfregado das folhas estava mais entranhado em nós do que a consciência de o ouvirmos.” Existe uma conjugação de imagens desconexas, que são fornecidas através da montagem. A montagem expurga a perspectiva única em benefício de um enquadramento polifônico. Dessa forma, a

linguagem estabelece reflexos da filmagem cinematográfica, o que possibilita uma multiplicidade de imagens e pontos de vista juntos, mas que dão a ideia de somente uma imagem, e em seguida ocorre uma ruptura, o que provoca uma surpresa e espanto no leitor. Também ocorre uma aparente desorganização lógica do tempo, através de uma hibridação de espaços, e uma subversão do mundo real através do mundo imaginário, atenuando os limites entre realidade e ficção: “orlas de mares”, “praia que nunca poderíamos ver”. Esse cruzamento de espaços proporciona que a obra se torne um jogo de espelhos, em que as imagens se multiplicam, de forma a abrir novos níveis de percepção.

Além disso, a montagem dialética, que é aquela que se instaura a partir da justaposição de duas unidades contrárias a fim de se gerar um sentido novo, é bastante perceptível na prosa poética *Na Floresta do Alheamento*:

Num torpor lícido, pesadamente incorpóreo, estagno entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. [...] Sou todo confusão quieta... Para quê há de um dia raiar?... [...] O movimento parado das árvores; o sossego inquieto das fontes. [...] E que fresco e feliz horror o de não haver ali ninguém! (PESSOA, 2011, p. 454, 455,457).

Os vocábulos deixam o seu significado original e se revestem de novo significado, totalmente diferente do primeiro, pois a própria escrita-arte fala de si mesma como escritura de forma ressignificada. Ela não exprime nenhuma realidade preexistente, mas relata o próprio ato de escrever, que é algo que remete a um estado de desorientação e, ao mesmo tempo, de placitude e serenidade. Os paradoxos: torpor e lícido, sono e vigília, confusão e quieta, movimento e parado, sossego e inquieto, feliz e horror, remetem a um movimento e a algo estático, além de promover uma integração fragmentária e múltipla reafirmando o estado de angústia do eu lírico. As aliterações: “sonho que é uma sombra de sonhar”, promove no leitor uma sensação do vento que sopra reportando ao estado de sonolência, de transição e do entrelugar, o que propicia o surgimento de novas formas de pensamento.

## 2 A FLORESTA DO ALHEAMENTO – DA DISSIMULAÇÃO AO ABSURDO.

*Éramos impessoais, ocos de nós, outra coisa qualquer... Éramos aquela paisagem esfumada em consciência de si própria... E assim como ela era duas – de realidade que era, e ilusão – assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não ele próprio; se o incerto outro viveria...*

FERNANDO PESSOA

Neste capítulo objetiva-se a discussão sobre a estética da dissimulação rumo à estética do absurdo, marcada pelo espaço intersticial do entrelugar. Este último termo visto como uma “terceira margem”, um caminho do meio, um espaço intervalar entre dois mundos diferentes. A prosa poética *Na Floresta do Alheamento* encontra-se inserida nesse espaço de passagem, de transição: da literatura moderna à contemporânea. Ela não é uma obra híbrida, não sendo nem moderna, nem contemporânea, mas mesclada de características de ambas. Ela se insere na passagem de uma linguagem que ainda apresenta um discurso, rumo ao contradiscurso da contemporaneidade. O contradiscurso aparece no nível do significante e se encontra ausente do “dizer”. A linguagem possibilitou ao homem ser colocado diante de si mesmo, refletindo sobre si próprio, além de propiciar a esse homem uma consciência de sua finitude. Além de ser uma passagem da arte de simulação (que remete a uma ausência, pois finge ter o que não se tem) para a arte da dissimulação (que representa uma presença, porque finge não ter o que se tem).

A simulação coloca em dúvida a questão do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário. A realidade transformou-se numa imagem, e por esse motivo deixou de existir. Baudrillard (1991) enumera quatro fases sucessivas da amplificação do poder da imagem: a primeira é aquela em que a imagem é o reflexo de uma realidade profunda, sendo uma boa aparência; a segunda é aquela em que a imagem mascara e deforma uma realidade profunda, representando uma má aparência; a terceira é aquela em que a imagem mascara a ausência de uma realidade profunda. Aqui é quando ela finge ser uma aparência. E a última é aquela em que ela não tem relação alguma com a realidade. É quando não estamos mais no mundo da aparência, mas no da simulação. Passamos do campo dos signos que dissimulam alguma coisa para os que dissimulam que não há nada. A prosa poética *Na Floresta do Alheamento* encontra-se inserida na passagem da

simulação para a dissimulação, pois ela perde o vínculo com o mundo real. O que vemos não é mais a coisa, mas a imagem dela:

E quem é esta mulher que comigo veste de observada essa floresta alheia? Para que é que tenho um momento de mo perguntar?... Eu nem sei querê-lo saber... A alcova vaga é um vidro escuro através do qual, consciente dele, vejo essa paisagem... e a essa paisagem conheço-a muito, e há muito que com essa mulher que desconheço erro, outra realidade, através da irrealidade dela. (PESSOA, 2011, p.455).

As imagens povoam todo o texto de Pessoa, conforme observamos nesse excerto. A imagem da mulher reporta à própria arte, ao fazer artístico. A floresta é o mundo desconhecido e inconsciente, que o eu-lírico está adentrando, esse universo onírico, artístico. A alcova vaga é o mundo real criado pelo eu poético. Dessa forma, a obra literária não representa o mundo real, como outrora. Ela aponta para um real que existe somente na obra artística. Sendo assim, a obra de arte cria sua própria realidade, que é um mundo totalmente fingido, dissimulado. Pessoa constrói a imagem de um real possível, e, dessa forma, a prosa poética atinge a absurdez.

O processo artístico de Fernando Pessoa é uma criação do absurdo, pois se verifica uma ausência de sentido e de unidade nesta obra. O absurdo confere a ela a vivência do caos no seu próprio experimento e no assassinato do seu ser original. A criação de Pessoa é *mimesis* do absurdo. “A obra de arte nasce da renúncia de racionalizar sobre o concreto” (CAMUS, 1965, p. 176). A criação, conforme Camus (1965) a entende corrobora com o absurdo. Nela, encontramos suas contradições e de maneira alguma ela poderia ser mero entretenimento, alegria para os olhos ou uma fuga do problema fundamental.

Num torpor lúcido, pesadamente incorpóreo, estagno entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. Minha atenção boia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu; e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho. (PESSOA, 2011, p.454).

O eu-lírico confessa a sua escritura como uma mentira e se encontra em um estado de ambiguidade, de torpor, de estado onírico, no entrelugar, entre o sono e a vigília. Há a presença de paradoxos: torpor/lúcido; pesadamente/incorpóreo; vê/cegamente. Essas palavras contrárias se integram e permitem o caos, a perturbação, numa dinâmica de unicidade e de movimento. O eu-poético assassina o seu ser original



a fim de dar vazão à simulação/dissimulação. A linguagem deixa a sua função referencial para se tornar outra linguagem, que é poética e que apresenta uma violação das regras e uma transgressão das normas da linguagem. A linguagem pessoana fala somente de si mesma e não expressa nenhuma realidade pré-existente. É a imagem da imagem do real, é a obra de arte, que não tem lógica, não tem utilidade, que nos direciona a lugares que não sabemos onde são, porque nos afasta do real, são locais que não podemos ver, mas que são ao mesmo tempo deliciosos e absurdos e ilógicos e irracionais. A escritura ultrapassa um espaço em que nada significa, onde a realidade inexistente e onde não há representação.

## 2.1 O Entrelugar

O entrelugar é uma expressão trazida pelos estudos culturais, que tem o objetivo de clarificar a aparição e a construção de várias expressões do período pós-colonial. Esse termo deve ser entendido não como fixidez, mas como possibilidade tática que permite a introdução desse mesmo vocábulo em diversas situações. O conceito de entrelugar propicia aos estudiosos, possibilidades significativas no processo de perscrutação do entendimento dos fundamentos em várias áreas do conhecimento.

Assim sendo, o entrelugar oportuniza inúmeras leituras, novos movimentos e deslocamentos, produzindo novos entrelugares e descortinando abundantes e diferentes olhares. Conforme Hanciau:

O conceito de entrelugar torna-se particularmente fecundo para reconfigurar os limites difusos entre centro e periferia, cópia e simulacro, autoria e processos de textualização, literatura e uma multiplicidade de vertentes culturais que circulam na contemporaneidade e ultrapassam fronteiras, fazendo do mundo uma formação de entrelugares. Marcado por múltiplas acepções, o entrelugar é valorizado pelos realinhamentos globais e pelas turbulências ideológicas iniciadas nos anos oitenta do último século, quando a desmistificação dos imperialismos revela-se urgente. (2005, p. 1).

Tal definição tem validade também para a prosa poética de Pessoa, pois verificamos uma disseminação desse conceito de entrelugar em toda a sua obra, mesclando “centro e periferia”, “cópia e simulacro”. Isso ocorre porque a literatura de Pessoa surge como a metáfora do entrelugar, assimilando a experiência intervalar de dois mundos diferentes, funcionando como um elo integrador entre dois espaços antagônicos, servindo como instrumento para romper a fronteira. Além de se projetar

rumo à ocupação da terceira margem também poetizada por Guimarães Rosa no conto “A Terceira Margem do Rio” que compõe a obra *As Primeiras Estórias* (2005), no qual o escritor cria ficcionalmente um espaço intermediário: “Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar nunca mais.” (ROSA, 2005, p.80). Essa terceira margem seria o entremeio, o espaço intervalar e algo novo que se forma. Nele surgem os questionamentos, a tentativa para as soluções dos conflitos e ambiguidades, as reflexões sobre a existência humana, e também a quebra de unidade, o local de mudanças e de trocas. Essa passagem e espaço ‘além’, se configura no texto pessoano, de maneira a favorecer o movimento e a capacidade criadora:

E doía-nos gozar aquilo, doía-nos... Porque, apesar do que tinha de exílio calmo, toda essa paisagem nos sabia a sermos deste mundo, toda ela era húmida da pompa de um vago tédio, triste e enorme e perverso como a decadência de um império ignoto... Nas cortinas de nossa alcova a manhã é uma sombra de luz. (PESSOA, 2011, p.458).

A transição do eu-poético do mundo real-criado, ao mundo ficcional é um caminho sofrido, “doído”, porque trata-se de um mundo desconhecido, e ele permanece no meio, no espaço intersticial que existe entre os dois universos. Esse intervalo vem como uma passagem, um movimento presente de transfiguração ou transposição, onde uma coisa não é mais ela mesma, mas também não é totalmente outra. O itinerário atribui movimento e permite que se crie um espaço impregnado entre duas partes. A “alcova” vai se descortinando, porém o que se permite visualizar é uma “sombra de luz”. Tudo ainda é obscuro. Bhabha (1998) quando se refere a esse além do *entre*, diz que não se trata de um novo horizonte, nem um abandono das coisas do passado, mas de um para lá e para cá, de todos os lados, um interstício, um lugar de instâncias contraditórias, de momentos mesclados, um espaço de fronteira. O momento híbrido tem valor transformacional de mudança. A prosa poética *Na Floresta do Alheamento* constitui-se como o estar no “entre duas margens”, entre os extremos da terra e do céu. O entre da simulação à dissimulação; o entre da alcova à floresta; o entre do discurso ao contra-discurso.

Para Bhabha (1998), o entrelugar é o surgimento de um terceiro espaço, heterogêneo. Esse terceiro espaço desloca sentidos, faz emergir novos significados. É um local intersticial, de pacto, de encontros, intervalado, inacabado e multiforme. Nesse

sentido, Pessoa tem a capacidade de reconfigurar a realidade numa obra literária fluida e que possui um movimento de vaivém, possibilitando o surgimento de algo novo, diferente e de um espaço intervalado. Esse espaço propicia um universo fragmentado, imprevisível e heterogêneo, descontínuo originando novas formas de pensamento.

Ó felicidade baça!... O eterno estar no bifurcar dos caminhos!... Eu sonho e por detrás da minha atenção sonho comigo alguém... E talvez eu não seja senão um sonho desse Alguém que não existe... [...] Na clepsidra da nossa imperfeição gotas irregulares de sonho marcavam horas irreais... Nada vale a pena, ó meu amor longínquo, senão o saber como é suave saber que nada vale a pena... (PESSOA, 2011, p.455/456/457).

O eu artístico encontra-se no “bifurcar dos caminhos”, entre dois mundos. Ele estabelece um movimento de transformação e transposição, em que uma coisa não é totalmente ela mesma e nem totalmente outra. A passagem atribui deslocamentos e desestabiliza os extremos. Segundo Hanciau (2005), a passagem do velho ao novo, do homogêneo ao heterogêneo, do singular ao plural, da ordem à desordem, a ideia de mistura e hibridação compreende conotações complexas. Esse fenômeno da mistura reúne seres e formas que inicialmente e *a priori* nada os aproximaria. É nesse intervalo que aparecem novas formas de pensamento. Diante disso, Pessoa cria uma forma de pensamento diferenciada, em que o eu-lírico não sabe onde se encontra, nem para onde vai. Ele finge uma realidade por ele criada, e concebe um universo fictício, que é o mundo artístico.

Bhabha (1998) cita o entrelugar como um espaço de trocas e mudanças, sempre movediço, nunca fixo, é como se fosse um “terceiro espaço” que tem por finalidade agitar ou transcender as oposições binárias que se insinuam nos “sistemas de pensamento”, um espaço novo, que provê e promove estratégias de resistência e desenvolvimento, no qual a sutileza e a abertura imperam. E propõe que nele se examinem as rupturas das convenções e das práticas de escritura, que rompam com o realismo para abrir outras possibilidades, as quais emergem da estrutura indefinível das fronteiras da cultura híbrida. O espaço intermediário cria um local aberto, repleto de novas possibilidades. À vista disso, a obra pessoana se abre para inúmeras possibilidades: “O ar do nosso quarto neutro é pesado como um reposteiro. A nossa atenção sonolenta ao mistério de tudo isto é mole como uma cauda de vestido, arrastado num cerimonial de crepúsculo.” (PESSOA, 2011, p.458). O eu poético nos guia a um aposento, que não é o que aparenta ser. Ele dissimula um local de descanso

aparentemente “neutro”, mas que se faz pesado, estafante, que conduz ao universo artístico. Ele nos conduz a um movimento exploratório incessante que se desloca por todos os lados, resultando em novas possibilidades de existência, diluindo os polos e gerando uma atmosfera de instabilidade e constante mudança. Bernardo Soares não informa nada e, utiliza de paradoxos a fim de unir conceitos que se excluem, com a finalidade de gerar novos sentidos, e criar situações inéditas: pesado/reposteiro; atenção/sonolenta.

Segundo Hanciau (2005), as fronteiras muitas vezes apresentam-se porosas, permeáveis, flexíveis. Deslocam-se ou são deslocadas. Se há dificuldade em pensá-las, em apreendê-las, é porque aparecem tanto reais como imaginárias, intransponíveis e escamoteáveis. Por isso, a dubiedade e pluralidade na obra de Pessoa, pois não sabemos se se trata de algo real ou imaginário. Segundo Bhabha “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, [...] é o ponto a partir do qual *algo começa a se fazer presente*” (1998, p. 19). A passagem, a fronteira é uma das características que permite a fluidez na obra de Pessoa, é o transporte da simulação à dissimulação, do discurso ao contra-discurso, da dissimulação ao absurdo. Esse espaço intermediário não é nem um novo horizonte, nem um retorno ao passado, mas sim uma hibridização dos dois espaços. Esse local se configura num espaço de trocas e mudanças, que não se fixa, que é sempre flutuante. A obra *Na Floresta do Alheamento* se esculpe com rupturas das convenções e das práticas de escritura, e rompe com o universo real para abrir outras e novas possibilidades: um mundo real-fictício e um imaginário-virtual.

O conceito de entrelugar se caracteriza por ser fronteiroço, aquele que, ao mesmo tempo, que separa e limita as duas margens, também permite e aproxima. É o lugar de passagem, de movimento, da busca por pertencimento e permanência, e também de ausência. Esse local reporta ao estar dentro e fora; ao ponto de partida e de chegada; ao instável e ao certo. É o espaço da observação, de análise, de interpretação, que não é nem cá, nem lá:

Sei que despertei e ainda durmo. O| meu corpo antigo, moído de eu viver, diz-me que é muito cedo ainda... Sinto-me febril de longe. Peso-me, não sei porquê... [...] Minha atenção boia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu; e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se e eu não sei onde estou nem o que sonho. (PESSOA, 2011, p.454).

A escrita de Pessoa está situada nas margens deslizantes de espaços intervalares. O eu artístico tem consciência de sua passagem do universo real por ele fingido, ao universo ficcional, da arte: “despertei e ainda durmo”; “minha atenção boia entre dois mundos.” Conforme Santiago, o entrelugar está situado “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (2000, p. 26). Pessoa cria uma obra de arte mesclada desses dois mundos: um supostamente homogêneo e coerente; que se direciona a outro, fragmentado, heterogêneo e imprevisível, dentre os quais, há um terceiro espaço, o da passagem que conduz de um universo ao outro. Os limites das fronteiras apresentam-se porosos, permeáveis e flexíveis. Hanciau (2005), diz que as fronteiras surgem tanto como reais quanto imaginárias, intransponíveis e implícitas. Elas remetem ao sentimento da inconcretude e do inacabamento. Na obra pessoana, os universos que o eu-lírico atravessa misturam-se, gerando dúvidas e incertezas, pois já não se sabe em qual mundo ele está inserido. Esses sentimentos fazem perdurar um senso de desorientação em que não há mais planos ou ideais fixos.

Conforme mencionado anteriormente, a prosa poética de Pessoa é marcada pela passagem da literatura moderna para a literatura contemporânea. Ela não é totalmente uma nem outra, mas uma mistura das duas. Na modernidade ainda há a presença do discurso, que se transforma no contra-discurso <sup>6</sup>, na contemporaneidade. Na modernidade o signo possui uma estrutura binária, porém exigindo que um elemento externo relacione o significante com o significado. Nessa fase, a linguagem já se dá como discurso, e é o próprio homem que dá ao signo, através do conhecimento, o seu estatuto de signo. Segundo Foucault: “A partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem” (1999, p. 319). Nessa fase surge o contradiscurso, no qual há uma ausência do dizer. A arte surge como destruição dela mesma, é a desintegração, diluição de tudo; surge a arte como dissimulação. O homem passa a ser o senhor da linguagem, porém trata-se de uma linguagem que remete ao próprio ser, é uma metalinguagem, conforme verificamos no trecho da obra *As Palavras e as Coisas*:

---

<sup>6</sup> O termo contra-discurso é, também, uma expressão usada por Michel Foucault, no livro *As palavras e as Coisas* (1999).

No momento em que a linguagem, como palavra disseminada se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura do papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser. (FOUCAULT, 1999, pp. 324).

A linguagem fala dela mesma, pois ela se configura como a essência do ser e do tempo como compreensão do mundo e do homem. Ela oportunizou ao homem ser colocado diante dele mesmo, refletindo sobre si mesmo, e lhe propiciou ter consciência de sua finitude. Além de permitir o ordenamento e a representação do pensamento, conforme Foucault (1999) mesmo afirma que não é o homem que pensa a linguagem, mas sim a linguagem que pensa o homem. Então para conhecer o homem é necessário compreender a linguagem, uma vez que sujeito e linguagem estão intrinsecamente ligados.

De vez em quando pela floresta onde de longe me vejo e sinto, um vento lento varre um fumo, e esse fumo é a visão nítida e escura da alcova em que sou atual, destes vagos móveis e reposteiros e do seu torpor de noturna. Depois esse vento passa e torna a ser toda só ela a paisagem daquele outro mundo... (PESSOA, 2011, p.455).

Percebemos que ainda existe um discurso nesse fragmento, porque ele ainda comunica algo, porém está direcionando ao contra-discurso, pois o eu artístico não pressupõe a presença de um público. É uma linguagem ao infinito, e a arte surge como destruição dela mesma, dissolução de tudo, resultando na arte da dissimulação, do contra-discurso. Há um jogo de vocábulos que ressoa outras palavras, tudo sem lógica, sem coerência, o que provoca encantamento, e a sensação do vazio e do múltiplo, do obscuro e da clarificação. Dessa maneira, o eu fictício permanece num estado de transição contínua, entre o real por ele criado: “visão nítida e escura da alcova”; e o irreal, que pertence ao sonho, ao imaginário: “De vez em quando pela floresta onde de longe me vejo e sinto”.

## 2.2 A (Di) Simulação

Conforme já mencionado anteriormente a obra pessoana encontra-se na passagem da simulação para a dissimulação. Para entendermos esse caminho

utilizaremos os conceitos de Jean Baudrillard para os termos simulacro, dissimulação e simulação: esta é uma forma de “fingir ter o que não se tem, é fingir uma presença ausente, criar uma imagem sem correspondente com a realidade” (BAUDRILLARD, 1991, p. 13). A dissimulação é a ação de fingir não ter o que se tem. A simulação parte, ao contrário, da utopia, do princípio da equivalência, procede da negação radical do signo como valor e como reversão e aniquilamento de toda referência. Segundo Baudrillard (1991), enquanto a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o edifício da representação como simulacro. Este último pertence ao universo das aparências, provocando ilusão, não sendo aquilo que parece ser. É como se uma ação fosse uma simulação, e o produto que ela produz gera o simulacro. O mundo tornou-se imagem, no qual realidade e cópia tornam-se inseparáveis. No processo de simulação quanto mais próximo estiver daquilo que se parece com a realidade, menos deixará de ser uma representação, quanto mais distante da realidade, mais o simulacro prevalecerá. Ele é que delinea o perfil da sociedade moderna, e juntamente com a simulação, transforma a sociedade, seja copiando-a, seja criando outra realidade ilusória. A simulação é a criação de modelos de um real sem origem nem realidade, ou seja, de um hiper-real.

O simulacro não é algo que está fora do real, mas faz parte dele e é nele que pode ser classificado como simulacro. Conforme Rodrigues (2007), “a modernidade vive no mundo da simulação e a arte perde, com isso, a sua singularidade, o seu potencial de diferença ante a realidade vazia da artificialidade”. (RODRIGUES, 2007, p. 90). No dizer da autora, “à obra de arte cabe novas dimensões no seu modo de sentir, de ser e até mesmo do fazer” (RODRIGUES, 2007, p. 91). Dessa forma, a construção da arte no texto literário, só é possível a partir de uma nova crítica da arte sobre si mesma, como processo artístico. O eu poético, na prosa poética pessoana, utiliza-se da metalinguística como inovação para construir a arte de si, uma arte que, ao construir-se, fala sobre si mesma, e se transforma em produto da criação artística.

Outras vezes este quarto estreito é apenas uma cinza de bruma no horizonte dessa terra diversa... E há momentos em que o chão que ali pisamos é esta alcova visível... Sonho e perco-me duplo de ser eu e essa mulher... Um grande cansaço é um fogo negro que me consome... Uma grande ânsia passiva é a vida falsa que me estreita... (PESSOA, 2011, p.455).

O eu artístico sofre ao construir a obra de arte, pois ele encontra-se rumo à “terra diversa”, ao universo artístico. Ele encontra-se muito cansado e um “fogo negro” o

consume. É algo incógnito, indefinível, invisível. Bernardo Soares finge uma situação que não é, finge não ser aquilo que é, ou seja, nesse viés, não existe uma “mulher” na obra pessoana, ela remete à própria arte, ao processo artístico. O ato de fingir pressupõe que tanto o verossímil, quanto o inverossímil, forma-se num jogo discursivo no qual predomina a transgressão dos limites. Esse jogo ora aproxima, ora distancia da realidade. Isso se dá porque no ato de fingir, o imaginário adquire uma determinação que não lhe é próprio, contudo adquire uma característica do real. Esse jogo representa a força da estruturação artística, e ele é o próprio ato do fingir, com o intuito de confundir o leitor. O universo criado pelo eu poético é um mundo imaginário. Assim sendo, o ato de fingir no texto ficcional nada mais é que uma relação dialética entre imaginário e o real. “O jogo artístico do fingimento implica aquilo que se esconde nas dobras da prosa poética: o próprio ato de criar. Assim, o texto-livro espelha o seu próprio jogo mais secreto, instaurando uma espécie de auto-dissimulação criadora”. (RODRIGUES, 2007, p. 95).

O real já não existe, foi absorvido pelo simulacro e substituído pelo processo de simulação. Para Baudrillard, a dobragem do real, transforma a simulação do real em hiper-real. Simular não é simplesmente fingir: “Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). Já fingir ou dissimular deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em dúvida a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário. Ou seja, a dissimulação oculta o que existe, e na simulação ocorre falsidade de tentar aparentar uma existência daquilo que não é real. Dessa maneira, a prosa poética de Pessoa não se refere a uma realidade objetiva, mas sim a uma realidade que pertence somente na própria obra, enquanto esta se instala esteticamente num jogo desarticulado e descontínuo de ideias, cuja desordem cria uma imagem sintática, ambígua e desconexa.

Na prosa poética *Na Floresta do Alheamento* o eu artístico confessa a sua escritura como mentira, e passa a relacioná-la com a imperfeição. A verdade e a realidade que estão inseridas fora da arte são insignificantes. O real se tornou uma utopia, que Segundo Baudrillard (1991), já não é da ordem do possível, mas um objeto perdido. Dessa forma, Pessoa cria sua própria realidade, uma verdadeira poética do fingimento.



Que nítida de outra e de ela essa trêmula paisagem transparente!... E quem é esta mulher que comigo veste de observada essa floresta alheia? Para que é que tenho um momento de mo perguntar?... Eu nem sei querê-lo saber... (Pessoa, 2011, p.455).

O eu artístico perde o vínculo com o real e dissimula não ser aquilo que é. A mulher que ele se refere tenta encobrir o fazer artístico, e mais à frente ele admite que nem quer saber quem é essa mulher. Ele constrói um jogo discursivo que não está no mero aparente, mas na metáfora do aparente, do fingido, sugerindo confundir o leitor, pois ele representa a força do fazer artístico. Não existe uma verdade, contudo existem inúmeras verdades. Todo o fazer artístico está envolto no mais profundo fingimento e imaginação criadora, permeado por imagens oníricas. Diante disso, o sonho gera imagens de imagens, além de se projetar no mundo das sensações: “Que nítida de outra e de ela essa trêmula paisagem transparente”. O sentido da visão permite mostrar a paisagem transparente, ao mesmo tempo em que ela também se apresenta trêmula. As imagens se mesclam e tudo adquire uma nova conotação, um novo signo. Deste modo, o ato de fingir no texto ficcional nada mais é que uma relação dialética entre imaginário e o real. Pessoa utiliza-se da metalinguística como inovação para construir a arte de si, uma arte que, ao construir-se, fala sobre si mesma, se transformando em produto da criação artística.

O texto analisado cria um real que nunca acontecerá, que existe somente enquanto escritura. O eu artístico constrói um jorro desarticulado e descontínuo de ideias, cuja desordem cria uma imagem sintática inesperada, ilógica e caótica. Ele dissimula não ser o que é. Neste caso, Baudrillard, esclarece que:

Hoje a abstração não é do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. [...] é a geração de um real sem origem nem realidade, ou seja, de um ‘hiper real’. [...] Pois se qualquer sintoma pode ser e já não pode ser aceito como um facto da natureza, então toda doença pode ser considerada simulável e simulada e a medicina perde o seu sentido, uma vez que só sabe tratar doenças pelas suas causas objetivas. (1991, p.8-10).

A prosa poética *Na Floresta do Alheamento* é construída por uma linguagem que produz novos sentidos caracterizando um texto que nunca terminou de dizer aquilo que tinha de dizer, dissimulando e gerando uma resignificação, além de sugerir uma experiência inesgotável de continuidade.

Nós sabíamos ali, por uma intuição que por certo não tínhamos, que este dolorido mundo onde seríamos dois, se existia, era para além da linha extrema onde as montanhas são hálitos de formas, e para além dessa não havia nada. E era por causa da contradição de saber isto que a nossa hora de ali era escura como uma caverna em terra de supersticiosos, e o nosso senti-la era estranho como um perfil da cidade mourisca contra um céu de crepúsculo outonal... (PESSOA, 2011, p.457).

Dessa maneira, o eu lírico produz uma imagem dissimulada, que gera novos sentidos. O dolorido mundo, a caverna escura reporta ao universo artístico, o qual causa certo estranhamento. A prosa poética não é tecida pelo real, mas pelo imaginário. Não existe dissimulação se não existir um modelo fingido, pseudo-verdadeiro de realidade para ser explorado, ou mesmo modificado ou transformado em outro objeto, chegando ao ponto de ser confundido com o que é real. A imagem construída no texto é transformada em vetor de amplificação do real produzido pelo eu artístico, o qual também dissimula uma farsa quando diz: “Nós sabíamos ali, por uma intuição que por certo não tínhamos, que este dolorido mundo onde seríamos dois, se existia.”, ao mesmo tempo em que ele se desdiz ao afirmar: “E era por causa da contradição de saber isto que a nossa hora era escura.” O adjetivo escura remete a algo turvo, opaco, enegrecido, que não se pode enxergar claramente. Já o verbo saber reporta a um estado de compreensão, de domínio, de certeza, que o eu lírico não possuía. Ao confessar sua dissimulada mentira o eu ficcional passa também a relacioná-la com a imperfeição corroborando a teoria da inutilidade da arte como escrita do absurdo.

### **2.3 O Absurdo**

O sentimento do absurdo surge das incertezas diante do mundo e da constatação que a existência humana não é suscetível de uma única explicação, pois nada há de concreto. A única certeza que se tem é que o destino do homem absurdo é nascer e morrer e a trajetória entre um fato e outro não importa, pois ele se mantém vivo simplesmente porque se apegou a esse momento. Ele compreendeu a situação contraditória da condição humana e tem consciência de suas ações e se responsabiliza por todas as suas consequências, e ele encontra-se diante de inúmeras alternativas, inclusive da própria morte. A sua responsabilidade é o da consciência da revolta

consciente, a qual se conectando a busca inconsciente de uma moral lhe permite fazê-lo transcender e resgatar a sua dignidade, sempre de acordo com o instante, o agora, pois ele não acredita no eterno e nem acredita no sentido das coisas.

O cenário político de pós-guerra na Europa também beneficiou o crescimento de várias correntes artísticas dentre elas, o Teatro do Absurdo, o qual misturou diferentes linhas de pensamento e as obras artísticas. Esse contexto deixou cicatrizes inextinguíveis e um sentimento de desesperança e pessimismo na sociedade do pós-guerra. O que propulsou as diversas correntes artísticas a se apoiarem no pensamento filosófico a fim de construir suas obras de arte. Esslin foi um desses pensadores e diz que o absurdo

[...] parece ser a atitude que mais autenticamente representa nosso próprio tempo. A principal característica dessa atitude é a da sensação de que as certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados e são agora considerados como ilusões baratas e um tanto infantis. (1968, p.20).

Tudo gira em torno das incertezas e das dúvidas. A única certeza que ainda existe é que a morte é inevitável. O absurdo deriva da “[...] preocupação do homem moderno de dialogar com o mundo em que vive. Ele tenta fazê-lo enfrentar a condição humana tal como ela é, e libertá-lo de ilusões fadadas a causar desajustamentos e desapontamentos constantes”. (ESSLIN, 1968, p.278). Diante dessa constatação de absurdo o homem se revolta e descobre que vive uma vida maquinal, sem sentido, pois se sente cansado e desmotivado da rotina que leva, e a partir disso ele se conscientiza e se desperta e tem de realizar uma escolha: continuar com essa vida sem sentido ou se libertar. “A revolta nasce do espetáculo irracional, frente a uma condição injusta e incompreensível. Mas seu ímpeto cego reivindica a ordem no meio do caos e a unidade no âmago daquilo que foge e desaparece. A revolta clama, exige, quer que o escândalo termine” (CAMUS 1965, 419). O homem necessita dessa revolta para se reerguer, pois é a mesma que lhe dará motivações para continuar adiante.

Surge então, uma arte que busca uma expressividade inovadora, propondo uma reflexão sobre o absurdo da condição humana. Há uma enorme ausência de valores, a qual constitui as relações humanas. A condição humana já beira o desumano e desta maneira, esse homem moderno e contemporâneo, de identidade estilhaçada e sem

aparente destino parece buscar uma realização que parece apenas se dar no absurdo do cotidiano.

É justamente nesse semblante do absurdo que a obra de arte é “a oportunidade de manter a consciência e de fixar suas aventuras. Criar é viver duas vezes” (CAMUS, 1965, p. 172). “Todos eles tentam imitar, repetir e recriar sua própria realidade.” (CAMUS, 1965, p. 174). Portanto, a criação é mimesis do absurdo. “A obra de arte nasce da renúncia de racionalizar sobre o concreto” (CAMUS, 1965, p. 176). A criação, conforme Camus (1965) a entende corrobora com o absurdo. Nela, encontramos suas contradições e de maneira alguma ela poderia ser mero entretenimento, alegria para os olhos ou uma fuga do problema fundamental. Fernando Pessoa em *Na Floresta do Alheamento* navega por mares do fingimento poético, dos sonhos incompletos, do passado revivido, da loucura assumida. Ele tem uma enorme capacidade de unir poesia e prosa num mesmo ambiente literário. Ele utiliza uma linguagem fragmentada pautada no paradigma da desrazão. No processo artístico de Fernando Pessoa verifica-se uma ausência de sentido e de unidade. O absurdo confere à obra a vivência do caos no seu próprio experimento e no assassinato do seu ser original. Ela demonstra ilogicidade e incoerência:

Raiam da minha atenção vagos ruídos, nítidos e dispersos, que enchem de ser já dia a minha consciência do nosso quarto... Nosso quarto? Nosso de que dois, se eu estou sozinho? Não sei. Tudo se funde e só fica, fugindo uma realidade-bruma em que a minha incerteza soçobra e o meu compreender-me, embalado de ópios adormece... (PESSOA, 2011, p.460).

Nesse fragmento, defrontamo-nos com uma dificuldade de raciocínio, uma desordem, incoerência e desconstrução do pensamento. É como se irracionalidade e racionalidade se mesclassem. Há um jogo de negação/afirmação. Além de palavras que remetem a vibrações de sentido: “Nós roçávamos a alma toda vista pelo frescor visível dos musgos e tínhamos, ao passar pelas palmeiras a intuição esguia de outras terras.” (PESSOA, 2011, p.456). Pessoa utiliza signos que nos permitem sentir, que nos remetem a um jogo sinestésico o qual nos permite ir além do tempo marcado, ir para o tempo da arte, ao processo construtivo da arte. Pessoa rompe com as formas fixas e cria imagens absurdas: “Nosso quarto? Nosso de que dois, se estou sozinho?”, o que propicia que o corpo tenha voz e comunique todas as sensações a sua volta: os ruídos vagos, nítidos e dispersos que raiam da sua atenção; uma realidade-bruma que está

fugindo; e o seu compreender que adormece. Todos os sentidos são misturados num corpo de sensações, gerando o sentimento do absurdo.

Num torpor lúcido, pesadamente incorpóreo, estagno entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. Minha atenção boia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu; e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho. (PESSOA, 2011, p.454).

As palavras contrárias se agregam: torpor e lúcido; pesadamente e incorpóreo; sono e vigília; vê e cegamente, de modo a permitir o caos, a perturbação, nas quais o eu poético assassina o seu ser original a fim de dar vazão ao absurdo. Pessoa teoriza sua própria teoria, enfatizando a absurdidade da vida e da obra de arte. A profundidade de um céu e a profundidade de um mar podem interpenetrar-se somente pelo sentimento do absurdo. Camus (2006) explica que o absurdo não nasce do simples exame de um fato ou de uma sensação, mas sim de uma comparação entre um estado de fato e certa realidade, uma ação e o mundo que a espera. O absurdo não está no homem, nem no mundo, mas na sua presença comum. Este é o único laço que os une. Ou seja, é o encontro do homem com o mundo que gera o sentimento do absurdo. O absurdo camusiano carrega o sentido heroico de se sustentar na negação de sistemas totalizantes. O eu lírico tem consciência do seu estado, de que sua atenção boia entre dois mundos, de forma que ele se encontra no espaço intervalar. Através do sonho, Bernardo Soares nos conduz ao campo dos interstícios atingindo o máximo de sensações, e nos transportando ao absurdo, pois ele vê cegamente, além dele não saber o que é, nem onde está e nem o que sonha.

A arte pessoana não suporta esquemas preestabelecidos e explode em múltiplas opções de sentido. A sua prosa poética fragmentária e desconexa metamorfoseia as paisagens num mundo próprio, no qual se pode senti-lo em demasia, sem, no entanto, conseguir esquivar do tédio existencial do homem:

E doía-nos gozar aquilo, doía-nos... Porque, apesar do que tinha de exílio calmo, toda essa paisagem nos sabia a sermos deste mundo, tola ela era húmida da pompa de um vago tédio, triste e enorme e perverso como a decadência de um império ignoto... (PESSOA, 2011, p.458).

O sujeito lírico confunde-se com a arte poética (paisagem) num emaranhado difícil de distinguir, em imagens fragmentadas e instantâneas que aparecem e

desaparecem entre as reflexões. Há uma pluralidade de sentidos, uma decomposição de ideias e sensações. Nesse fragmento, o tédio se sobressai (vago tédio, triste e enorme e perverso), o que demonstra a velocidade e a transitoriedade da vida. Essa passagem para outro local causa dor e sofrimento, e as certezas são alicerçadas por incertezas. Não existe um eu que comanda outros “eus”, pois cada um deles constitui um fragmento e seu conjunto forma uma multiplicidade: “E doía-nos gozar aquilo”. A dor não era somente do eu ficcional, mas ele engloba outros sujeitos diante dessa angústia. Essa fragmentação não visa uma unidade. É como se o eu se estilhaçasse em vários outros eus, transmutando a obra de arte em um não ser. Sendo assim, estamos diante de uma obra pluralista, que possui uma multiplicidade significante e transformadora, e não mais se constitui como representação da realidade ou forma de expressão.

### 3 A PINTURA DE DALÍ – PERSISTÊNCIA E FLUIDEZ

*A mão de um pintor deve ser fiel, a ponto de ser capaz de corrigir, automaticamente, os elementos da natureza deformados por uma fotografia. Toda pintura deve ser uma formulação ultra-acadêmica, pois é apenas a partir desta virtuosidade que todo o resto, notadamente a arte, é possível.*

SALVADOR DALÍ

Neste capítulo, analisar-se-ão algumas pinturas de Salvador Dalí, as quais se pautam no onirismo, na imaginação, em imagens desconexas, fragmentárias e bizarras. As suas pinturas são o próprio retrato do irracional, além de ser a manifestação da imaginação liberta; é o próprio objeto artístico se desfazendo, desintegrando, diluindo e perdendo o controle de tudo; é a consonância de imagens oníricas, belas, esdrúxulas, surreais e fantásticas. Em suas obras, o pintor espanhol, constrói outra realidade, pautada no hiper-realismo das imagens.

De acordo com Ades (1976), Dalí descobriu o surrealismo em 1928, o qual se manifestou como um movimento que pretendia negar a estética e os valores estabelecidos de uma sociedade burguesa e burocrática. Ele se estabelece como um movimento de vanguarda e surge como uma atitude radical de ruptura com os modelos artísticos, além de se mostrar contrário à institucionalização da arte, ou seja, avesso aos mecanismos de produção, circulação e recepção dos objetos de arte implantados e

mantidos pela sociedade ocidental. Mediante o automatismo, os surrealistas tentavam plasmar, tanto por meio de formas abstratas como por representações figurativas, as imagens do subconsciente. Assim, os sonhos, os mitos, as fantasias, as visões, as alucinações, tornam-se fonte de criação para uma série de técnicas inovadoras como a livre associação e a análise dos sonhos.

No surrealismo, real e imaginário se confundem e não existe um limite entre o sonho e a realidade, pelo contrário, o que se percebe é a fusão destes estados ditos contraditórios em uma espécie de realidade absoluta, que vem a constituir a “surrealidade”. Breton apud Teles, diz crer “[...] na resolução futura desses dois estados, aparentemente contraditórios, tais sejam o sonho e a realidade, em uma espécie de realidade-absoluta, de super-realidade [...]”. (2012, p.137). De acordo com os surrealistas, existe outra realidade, tão real e lógica como a exterior, que é a dos sonhos, da fantasia, dos jogos espontâneos do inconsciente, e que podem ser alcançadas por meio de procedimentos que liberam o potencial imaginativo e criativo do subconsciente. Segundo Breton in Nadeau, o surrealismo é “automatismo psíquico puro pelo qual se exprime, quer verbalmente, quer por escrito, quer de outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora do âmbito de qualquer preocupação estética ou moral.” (1985, p.55). Os surrealistas negam o mundo exterior em proveito do mundo que o indivíduo depara em si e quer explorar, por isso a importância do inconsciente e suas manifestações, que se traduzem numa nova linguagem.

O interesse da pintura, no surrealismo, não se pauta no prazer, meramente, sensível da superfície pintada, mas sim, no enigmático, no alucinatório ou revelador poder da imagem. Breton in Ades, diz que: “É impossível para mim considerar uma pintura a não ser como uma janela. E minha primeira preocupação é saber para onde ela dá.” (1976, p.37). Sendo assim, no surrealismo, a pintura pode empregar imagens de sonhos diferentes, e pode também lembrar uma característica geral dos sonhos. É como se fosse uma pintura ilusionista, mas não do mundo externo, e sim do mundo interior.

Salvador Dalí adentra no movimento surrealista, aplicando a técnica de paranóia-crítica, que, segundo ele mesmo, in Nadeau, “é um método espontâneo de conhecimento irracional baseado na objetivação crítica e sistemática das associações e interpretações delirantes”. (1985 p.139).

Esse método contribui ao descrédito total do mundo da realidade, e teria como fundamento o delírio interpretativo, traço característico da paranoia. As ideias que se formam nesse delírio, de caráter obsessivo, aparecem ao paranoico como dotadas de uma realidade impossível de se questionar e que têm sempre sua origem em algum fenômeno do mundo exterior. A atividade crítico-paranoica constata novos objetivos e significados no irracional, além de transportar o mundo do delírio para o plano tangível da realidade. Isto é, um objeto pode ser lido pelo que ele representa, mas também como outro objeto totalmente diferente.

Dessa maneira, Dalí direcionou o surrealismo para a execução espontânea e automática, além de manifestar uma expansão da consciência para além dos limites de uma realidade frívola e trivial. Trabalha com a distorção e justaposição de imagens conhecidas, proporcionando às suas pinturas, a sensação de fluidez e persistência.

Neste capítulo trataremos da persistência e fluidez nas obras: *A Tentação de Santo Antônio* (1946); *A metamorfose de Narciso* (1934), *A Persistência da Memória* (1931) e *O Jogo Lúgubre* (1929). No primeiro item, investigaremos a presença do insólito, da fragmentação e da liquidez, características presentes nessas pinturas. Posteriormente versaremos sobre o saturno, o grotesco e o bizarro que permeiam em suas pinturas. Esse pintor espanhol consegue recriar a realidade e dar novos sentidos a objetos presentes no cotidiano, os quais transpõem seus limites da essência, procurando sua abstração e estranheza.

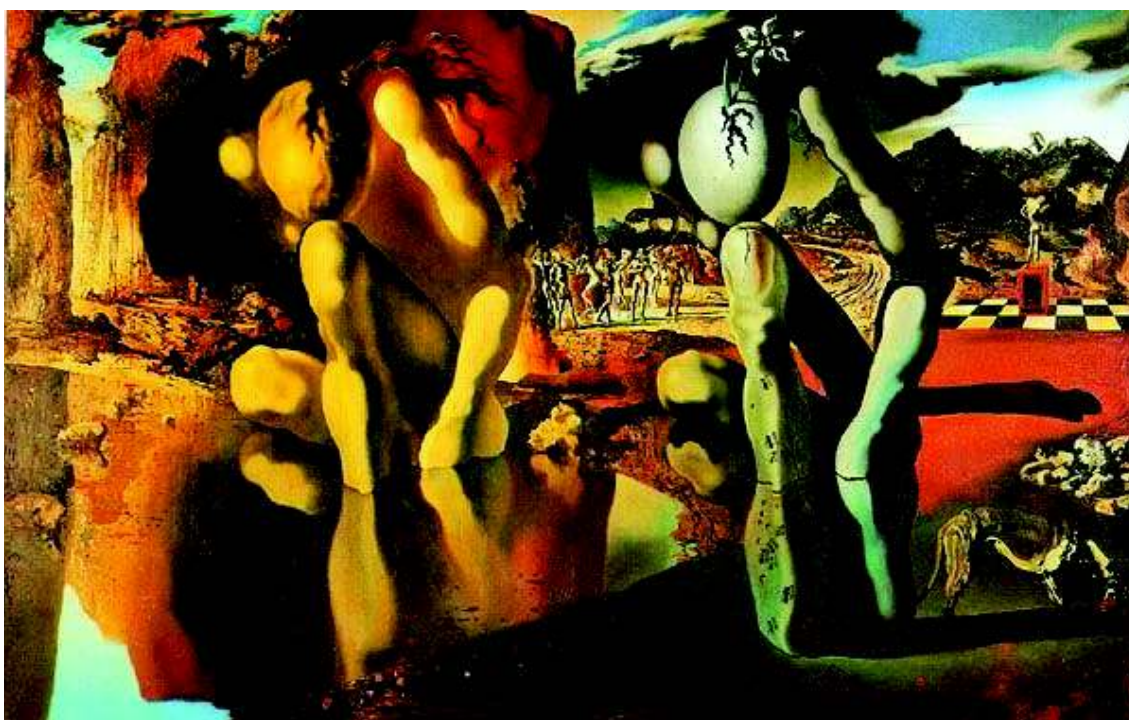
### **3.1- O Insólito e a Fragmentação**

Salvador Dalí criava suas pinturas pautadas no surrealismo e a concretizava a partir do próprio inconsciente, fazendo que sua produção artística pedisse um leitor com uma digressão observadora ainda mais exigente, pois sua obra clama por um olhar libertador. O pintor aborda continentes não explorados, como: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, ou seja, tudo que fosse avesso ao cenário lógico. Nestas obras predominam a ideia de deslocamento e irreabilidade, caráter enigmático, sentido onírico e associação de pensamentos. Assim, Dalí priorizava o antirracionalismo, por isso, a ideia do sono abrir as portas para o mundo onírico e para outra realidade. Algumas de suas pinturas se assemelham a visões



oníricas repletas de signos e cifras inexplicáveis, de forma a atingir o observador a um nível emocional que se situa muito além da lógica e da visão racional do mundo. As suas obras encontram-se no entre-lugar, na passagem do surrealismo para a contemporaneidade.

Com o método paranoico-crítico, Dalí produz na arte um mecanismo capaz de captar e reproduzir na tela o delírio em si mesmo. Segundo a explicação do próprio Dalí: “Longe de constituir um elemento passivo, o delírio paranoico constitui já, por si próprio, uma forma de interpretação”. (1933, p.32). Trata-se de um método espontâneo, de conhecimento irracional fundado na observação metódica e interpretações delirantes, com a função de sistematizar a confusão engendrada pelos estados de automatismo psíquico. Esse método contribui ao descrédito total do mundo da realidade. Sonho e realidade se inter-relacionam, se cruzam e se fundem, como no exemplo da pintura *A Metamorfose de Narciso*:



*A Metamorfose de Narciso*, 1934. Fonte: Robert Descharnes, 1993.

Nessa perspectiva e de acordo com a pintura em destaque, verificamos que Dalí rompe com as possibilidades de se fazer configurar imagens naturais na superfície da tela, de modo que não se assemelhe à realidade, mas distancie-se dela pela instauração do irreal, conforme cita Rosenthal, quando fala sobre a obra de arte moderna: “não faz

parecer o irreal mais ‘real’, como tantas vezes se proclamou, mas contribui, diferentemente, para que os artificialismos do relato fingido façam parecer o eu-narrador mais irreal”. (1975, p.48).

Percebemos que essa pintura traz uma ambiguidade, pois visualizamos um “suposto Narciso”, o qual é retratado extremamente dividido e fragmentado, e, ao mesmo tempo, causam a impressão de serem simplesmente inúmeras rochas justapostas.

A arte pessoana também se estrutura por meio de impressões fragmentárias que se compõem em múltiplos fragmentos significantes:

Num torpor lúcido, pesadamente incorpóreo, estagno entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. [...] Na alcova mórbida e morna a antemanhã de lá fora é apenas um hálito de penumbra. Sou todo confusão quieta. [...] Com uma lentidão confusa acalmo. (PESSOA, 2011, p.454,455).

Podemos verificar esse esfacelamento nas substantivações em alguns excertos, como: torpor lúcido, alcova mórbida, hálito de penumbra, confusão quieta, lentidão confusa, as quais sugerem o fragmentarismo e reforça também a ideia do mistério e do incógnito.

Na obra de Dalí, Narciso está olhando para o rio, o que remete à transformação e à liquidez. Segundo Bauman (2001), tomar forma fixa não é fácil, e tomar forma nova é fonte de força e invencibilidade. Em suas imagens, a pintura daliniana sugere o esfacelamento e a desintegração, conforme verificamos na água e nas nuvens que se deslocam de um lado para o outro. Para Bachelard (2001), as águas possuem vozes, cheiros, cores e sabores, além de ser uma linguagem contínua e fluida. As nuvens remetem ao deslocamento, e segundo Chevalier (2002), elas são o símbolo da metamorfose viva. Ambas remetem à liquidez e fluidez, características que também são percebidas em *Na Floresta do Alheamento*:

Desenganemo-nos, meu amor, da vida e dos seus modos. Fugamos a sermos nós... Não tiremos do dedo o anel mágico que chama, mexendo-se-lhe, pelas fadas do silêncio e pelos elfos da sombra e pelos gnomos do esquecimento... [...] E nós, caminhando sempre e sem o saber ou querer, parecia ainda assim que nos demorávamos à beira daqueles lagos, tanto de nós com eles ficava e morava, simbolizado e absorto... (PESSOA, 2011, p.458,459).

Nesta passagem podemos averiguar que o eu fictício não possui um lugar e nem uma identidade fixa: “fugamos a sermos nós”, “e nós, caminhando sempre”. Ele é um errante, instável e fluido. De acordo com Bauman (2001), a modernidade fluida

produziu uma imensa mudança na condição humana, e o indivíduo tornou-se nômade e sem lugar pré-definido. Ele busca incessantemente por sua identidade, pelo seu eu, com o objetivo de tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido e de dar forma ao disforme. “A vida vivida que parece irreal, e continuará a parecer irreal enquanto não for remodelada na forma de imagens que possam aparecer na tela”. (BAUMAN, 2001, p.109). Destarte, o eu lírico pessoano sugere ser um sujeito fictício que finge ser real, de modo que não é possível identificar se ele é real ou uma imagem da realidade.

Aludiremos outras duas pinturas de Dalí, com o propósito de explorarmos sobre o insólito e a fragmentação presentes nas mesmas.



*A Tentação de Santo Antônio*, 1946. Fonte: Robert Descharnes, 1993.

Diante desse processo criativo fragmentário, percebemos que a pintura de Dalí se abre em muitos sentidos, as noções de sonho, por exemplo, nos permite perder a noção de proporção, de tamanho e de tempo. A pintura mostra algumas figuras essenciais, como: Santo Antônio, um cavalo branco gigante à frente, três elefantes gigantes atrás do cavalo, um elefante mais ao fundo da tela, uma nuvem nublada que

encobre um pouco o lado esquerdo da tela e uma mulher nua em cima de um dos elefantes.

A pintura em destaque é permeada por imagens oníricas, bizarras, insólitas. Visualizamos animais gigantes, totalmente desproporcionais com a imagem do santo, que se encontra nu, sugerindo referência aos sonhos, que despem as pessoas de qualquer privação. O insólito fixa-se como uma categoria cujos traços presentes nesta pintura evidenciam o extraordinário, sobrenatural ou extranatural que, de uma forma ou de outra, causam estranhamento, medo, ou, pelo menos, inquietação no leitor. O santo possui um tamanho bem menor em relação aos animais gigantes. As pernas dos animais são disformes e extremamente finas em relação ao corpo, remetendo a patas de aranhas. O insólito surge na pintura sugerindo aquilo que não é usual, mas que se iguala ao sobrenatural, esquivando-se do que é esperado ou previsível. Isto é, os elementos que aparecem na pintura, não são elementos que usualmente são vistos, mas que geralmente, aparecem em sonhos. São acontecimentos que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, e incomuns. Ocorreu uma desnaturalização e uma desobjetificação dos elementos presentes nessa obra.

Semelhantemente, a arte poética de Pessoa também se manifesta por meio do inusitado e inusual. A linguagem surge totalmente nova. O poeta cria uma língua dentro da própria língua:

Nós sabíamos ali, por uma intuição que por certo não tínhamos, que este dolorido mundo onde seríamos dois, se existia, era para além da linha extrema onde as montanhas são hálitos de formas, e para além dessa não havia nada. E era por causa da contradição de saber isto que a nossa hora de ali era escura como uma caverna em terra de supersticiosos, e o nosso senti-la era estranho como um perfil da cidade mourisca contra um céu de crepúsculo outonal... (PESSOA, 2011, p.457).

Estamos diante de uma escritura em que sentido e linguagem se tornam um corpo pulsante de sensações, em que a segunda também se mostra escorregadia, por meio de um complexo jogo do mundo real e virtual. É uma linguagem totalmente fragmentária e que corresponde a uma nova percepção da realidade. Estamos diante de uma arte em que prevalece a deformação e a mudança na linguagem. Nessa prosa poética, os vocábulos revestem-se de extraordinárias conotações, que lhes outorgam um novo onirismo.

Essa arte aniquilou a interação natural que os objetos estabelecem entre si no contexto cotidiano, e isso se tornou possível devido à alegoria, em que cada significante foi escolhido de forma arbitrária e não lhe foi imposto limites interpretativos, de forma a gerar inúmeras possibilidades explicativas. Há uma dessemantização do significado original que os elementos presentes nessa arte possuíam, o qual se tornou fragmentado e reconstruído de novos sentidos. Na pintura, elementos como: o cavalo, os elefantes, a mulher, o santo, as nuvens e as cores, adquiriram novos sentidos, diferentes daqueles quando estão inseridos no mundo natural. Da mesma maneira ocorre com a arte pessoana, em que a maioria dos vocábulos se revestiu de múltiplos significantes:

As flores, as flores que ali vivi! Flores que a vida traduzia para seus nomes, conhecendo-as, e cujo perfume a alma colhia, não nelas mas na melodia dos seus nomes... Flores cujos nomes eram, repetidos em sequência, orquestras de perfumes sonoros... Árvores cuja volúpia verde punha sombra e frescor no como eram chamadas... Frutos cujo nome era um cravar de dentes na alma da sua polpa... Sombras que eram relíquias de outrora felizes... Clareiras, clareiras claras, que eram sorrisos mais francos da paisagem que se bocejava em próxima... (PESSOA, 2011, p.458/459).

Este excerto é recheado de imagens construídas por vocábulos alegorizados, que remetem a um novo universo. As “flores” já não são flores, mas remetem à própria escritura artística. A “paisagem” que bocejava nos conduz ao mundo artístico, à arte. As palavras ultrapassam os sentidos normatizados dos signos, na tentativa de trazer fagulhas do objeto sensível.

Nessa perspectiva, o quadro nos fornece a imagem do cavalo branco que se encontra à frente, no qual, percebemos borrões nos cascos dianteiro do animal, o que dá a impressão de derretimento, desintegração, fragmentação, liquidez. Segundo Bauman (2001), os líquidos não mantêm forma com facilidade, e isso é uma distinção dos sólidos. Os fluidos têm uma grande mobilidade, grande inconstância, e essa característica os dá a ideia de leveza. Além dessa ideia de liquidez, deparamos também com a de movimento. É como se a pintura se movimentasse o tempo todo e cada imagem possuísse em si uma animação. Esse deslocamento também é identificado em *Na Floresta do Alheamento*:

E que fresco e feliz horror o de não haver ali ninguém! Nem nós, que por ali íamos, ali estávamos... Porque nós não éramos ninguém. Nem mesmo éramos coisa alguma... Não tínhamos vida que a Morte precisasse para matar. Éramos tão ténues e rasteirinhos que o vento do decorrer nos deixara inúteis e

a hora passava por nós acariciando-nos como uma brisa pelo cimo de uma palmeira. (PESSOA, 2011, p.459).

A criação estética nos oferece imagens em que o eu se fragmenta e se espalha, se movimentando, o que é sugerido também pelo vento e a brisa que acariciava o eu lírico. O eu artístico se vê fragmentado e perde sua identidade, pois nem mesmo a vida ele já não possuía. O vocábulo “nós” intensifica a ideia de multiplicidade e “não éramos ninguém”, a perda da identidade.

Na tela daliniana, o cavalo branco é alegorizado e está com a face voltada para a direita, o que dá a impressão de um grande esforço em resistir aos apelos sexuais, e uma luta contra as tentações mundanas. Ele está galopando, e esse galope já produz uma grande mobilidade, que é acentuada pelo plano de fundo azul. A cor branca do cavalo cria a impressão de luminosidade e também de locomoção, gerando sensações diversas. Segundo Merleau-Ponty (1999), as sensações são compreendidas em movimento, e a cor antes de ser vista, proclama-se pela atitude do corpo que só convém a ela e com determinada precisão, conforme visualizamos nos movimentos do cavalo.

A mulher nua em cima de um dos elefantes também remete à luxúria, aos desejos e ao prazer carnal. Essas imagens se reportam a um jogo sedutor das aparências, que segundo Baudrillard (1992), a sedução é algo que se apodera de todos os afetos e representações e se apossa até mesmo dos próprios sonhos. Ela é uma forma que reverte o movimento num progresso simulativo, rumo ao hiper-real. A simulação situa-se exatamente na fronteira entre a essência e aparência, realidade e ficção, verdade e mentira.

A obra *A Tentação de Santo Antônio* deixa de ser uma representação do real para ser um simulacro que se afasta da realidade, que está além dela. O simulacro é uma imagem sem referência, e à medida que as imagens da pintura são simuladas, os simulacros também são construídos. Segundo Baudrillard, (1991), o simulacro é uma máscara e encontra-se no mundo das aparências, causando ilusão. Todo simulacro assemelha-se tanto ao real na visão exterior que se torna difícil separar o que é o modelo do que é imitação e suas diferenças. Ele é a criação de modelos sem origem nem realidade, ou seja, de uma hiper-realidade.

Da mesma forma, o texto pessoano encontra-se também num processo simulativo rumo ao dissimulativo. O eu fictício finge não ser alguém que é, de forma a transformar-se numa imagem. Nessa vertente, Baudrillard (1991) assevera que na

modernidade a imagem adquiriu um lugar superior à realidade, porque ela se transforma em vetor de amplificação do real. Dessa maneira, a realidade já não mais existe. “Nas cortinas da nossa alcova a manhã é uma sombra de luz. Meus lábios, que eu sei que estão pálidos, sabem um ao outro a não quererem ter vida.” (PESSOA, 2011, p.458). Já não há mais manhã, porque somente desponta uma “sombra de luz”, sobre a qual o eu lírico se esconde e se camufla, no intuito de não ser descoberto. Este também nos remete à dissolvência em sombras. Segundo Humphrey (1976, p.44): “É, na sua essência, um método para mostrar pontos de vista compostos ou diversos sobre o mesmo assunto – em suma para mostrar multiplicidade”. Dessa forma, neste excerto, como em toda a prosa poética, a multiplicidade é instauradora de dois mundos: o límpido (real) e o nebuloso (virtual).

Composta deste mesmo modelo criativo é a tela daliniana, em que as nuvens permeiam o plano direito do quadro, e as sombras se instauram no plano inferior. Ambas aludem ao insólito, ao mutável, a algo que não se fixa, dando a impressão de fenômenos em metamorfose e em movimento. O espaço comum e natural é destruído e transfigurado, a fim de dar lugar a uma espacialidade virtual e alegórica. Nessa pintura percebemos que o espaço amplia-se cada vez mais, rumo ao desconhecido, revelando-se fragmentado, e a visão do tempo dissolve-se na realidade. O ambiente, aparentemente um deserto, aparece designado por uma metódica deformação, de forma a se constituir numa alteridade. Há uma ilogicidade na pintura, gerando elementos absurdos e um novo universo é construído por meio da transfiguração dos objetos, resultando numa renovação imagética. Segundo Camus (1965), é justamente nesse semblante do absurdo que a obra de arte é a oportunidade de manter a consciência e de fixar suas aventuras. Para ele, criar é viver duas vezes.

De acordo com Camus, na obra *O Mito de Sísifo* (1965), o absurdo é inexprimível, porque se pudesse ser explicado, deixaria de ser absurdo, e ele nunca deve ser considerado uma conclusão, um fim, mas sempre um ponto de partida. Assim sendo, o texto pessoano também não pode ser explicado, porque ele adquire suas possibilidades por meio do dinamismo semântico da enunciação alegórica, em que o sentido implícito se superpõe ao explícito. Estamos diante de uma obra que está pautada na desrazão, encaminhando-se para a irracionalidade e absurdez.

A manhã rompeu, como uma queda, do cimo pálido da Hora... Acabaram de arder, meu amor, na lareira da nossa vida, as achas dos nossos sonhos... [...]

Desenganemo-nos ó Velada, do nosso próprio tédio, porque se envelhece de si próprio e não ousa ser toda a angústia que é. (PESSOA, 2011, p.460).

O eu ficcional metamorfoseia as paisagens num mundo próprio, totalmente desconexo. Ele enfatiza vocábulos comuns com letras maiúsculas, dando-lhes o caráter de nomes próprios, a fim de sugerir a importância dessas palavras. Esse procedimento desencadeia um intenso efeito de estranhamento, em que delírio e sonho se transformam em matéria prima dessa criação, além de reforçar a ilogicidade e a absurdez na obra artística.

Há uma ausência de sentido e de unidade na pintura: Santo Antônio está nu e luta somente com sua cruz, ele está sendo tentado, e a tentação está associada ao desejo ilícito, aos apetites vedados. Não há nada coerente e que remeta ao mundo natural, e somos inseridos num universo delirante e alucinante, no qual vários elementos são agregados, porém sem nenhuma relação direta entre eles. À medida que os elementos são misturados, eles também são despersonalizados e todos passam a desempenhar funções totalmente diferentes das que desempenham no mundo original.

Dessa maneira, o insólito nos provoca desconforto e estranhamento, de modo a nos propiciar uma realidade oposta à atual. É algo que nos surpreende e que ocorre fora do prévio, do comum, do premeditado. *A Tentação de Santo Antônio* demonstra aquilo que não é característico de acontecer, que é fora do comum, esquisito, inacreditável e imprevisto. Sendo assim, a pintura é marcada por descontinuidades e incertezas, isso porque as formas insólitas e fragmentárias dizem algo mais, de maneira que a razão humana se liberta de qualquer forma de controle, e prevalecem os instintos mais primários da pintura.

Outra obra de Salvador Dalí que citaremos é *A Persistência da Memória*, de 1931.





*A Persistência da Memória*, 1931. . Fonte: Robert Descharnes, 1993.

Essa obra não pretende assemelhar-se à realidade, mas distanciar-se dela pela instauração do irreal. Por meio dessa pintura observamos que Dalí rompe com o processo convencional de criação artística. Ele nos apresenta três relógios que marcam horas diferentes e parecem que estão derretendo e se desintegrando. Os relógios traduzem de forma objetiva a passagem do tempo. O artista os representou de uma maneira surreal, de forma a demonstrá-lo como flexíveis, maleáveis, derretidos, aparentando dissipar-se na superfície onde estão apoiados. Ao fundo tem-se uma provável paisagem de uma praia ao amanhecer, com um céu azul que parece fundir-se com o mar, cor também de dois relógios. A cor azul está associada à monotonia, serenidade, e pode nos remeter à imagem central da tela, que está de olhos fechados e também sugerir a sensação do movimento ao infinito. De olhos fechados no chão, tem-se um suposto animal sem boca, com uma língua que sai pelo nariz, sobre ele repousa um relógio flácido, de fundo branco, que está derretendo. O sono pode estar referindo-se ao estado onírico, no qual nem o tempo nem o espaço são fixos. Os elementos da tela se movimentam, balançam e estremecem. Alguns críticos relacionam o rosto desse suposto animal ao autorretrato de Dalí. O que também pode insinuar que o pintor está fechando os olhos para as artes clássicas, de forma a se abrir para um novo tipo de arte, que seria a arte do irracional, do ilógico e do imaginário. O pintor remete essa obra à própria arte, ao delírio em si mesmo. Nessa perspectiva de leitura, sua obra encontra-se

na passagem do surrealismo para o contemporâneo. Não há nada real nessa obra, tudo se encontra ilusório e desfigurado.

Do lado direito do quadro há uma mesa, e sobre ela tem mais um relógio derretendo com uma mosca em cima, além de um tronco de uma árvore, com outro relógio azul desintegrando. Também tem outro relógio, que não marca horas, com muitas formigas em cima, insetos que insinuam uma vida organizada em sociedade. Essa metáfora alegórica que o pintor utiliza pode sugerir que a arte está farta de ser organizada e monitorada. Tanto que esse relógio encontra-se fechado, porque a arte se fecha para esse pensamento. Ela anseia ser livre e foge de qualquer influência de ser racional e coerente. Há uma dissolução do homem e do contexto social na esfera de um universo inesperadamente inventado, aludindo a um mundo antinatural. Diante disso, percebemos que nessas imagens ocorre um rompimento com a razão e uma total ilogicidade, remetendo ao hiper-realismo, pois já não há mais o real. Segundo Baudrillard, estamos diante de “um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiper-espaço sem atmosfera”. (1992, p.8). Há inúmeras possibilidades interpretativas nesses elementos, as quais promovem cenas absurdas repletas de signos indecifráveis, opondo-se totalmente a uma visão racional do mundo.

Diante de uma realidade caótica<sup>7</sup> Salvador Dalí constrói outra realidade. Ele consegue dar sentidos totalmente diferentes a objetos do cotidiano, que ultrapassam seus limites da essência, de forma a causar estranheza e estupefação. O caos presente nessa pintura desfaz no infinito toda e qualquer consistência e contém todas as formas possíveis de pensamento, pois ele é o nascimento e esvaziamento constante de todas as formas possíveis. A cor clara está no plano superior e direito do quadro, e o tom negro vai inundando o mesmo, no plano inferior e esquerdo, o que pode remeter ao ser abrindo-se para o inconsciente. Essa visão permite identificar que o espaço e o tempo também estão se dissolvendo e se desintegrando. De acordo com Bauman, (2011) o tempo se sobrepõe ao espaço, de forma que podemos nos movimentar sem sair do lugar. Isso se dá porque o tempo se tornou líquido, fluido, e por isso permite o instantâneo, o

---

<sup>7</sup> Segundo Deleuze e Guattari, na obra *O que é a Filosofia?* (1992), e Guattari em *Caosmose* (1992), o caos se caracteriza mais pela velocidade, do que pela desordem; eles são fluxos velozes e incessantes que perpassam a nossa consciência sem que, paradoxalmente, estejamos completa ou mesmo minimamente conscientes deles; é um vazio que não significa ser nada.

efêmero<sup>8</sup> e o temporário. A pintura analisada sugere esse movimento, ao mesmo tempo em que, os seus elementos vão se desintegrando e esfacelando. Bauman, (2011) diz que a modernidade líquida seria um mundo repleto de sinais confusos, propenso a mudar com rapidez e de forma imprevisível. A tela daliniana possui essa característica, pois a liquefação presente nas imagens permite o movimento dos elementos, de maneira que as leituras podem ser múltiplas e instauradoras de sentido.

Dalí reconstruiu nessa tela, um novo mundo, e transfigurou de maneira radical os elementos presentes nela. Essa metamorfose foi instaurada por intermédio do devaneio e do delírio. Dinamismo similar ocorre também em *Na Floresta Do Alheamento*, em que a expressividade lírica conduz ao devaneio, além de representar um papel importante, “ao tornar uma coisa, ou uma esfera de coisas, com um significado novo e transformado”. (BACHELARD, 2006). Na obra pessoana, os devaneios poéticos nascem da força viva da linguagem:

E assim nós morremos a nossa vida, tão atentos separadamente a morrê-la de que não reparámos que éramos um só, que cada um de nós era uma ilusão do outro, e cada um, dentro de si, o mero eco do seu próprio ser... Zumbe uma mosca, incerta e mínima... (PESSOA, 2011, p.460).

As imagens construídas nesta arte conduz o sonhador a uma percepção mais ampla e profunda do cosmos. Os trechos: “morremos a nossa vida”, “éramos um só”, “cada um de nós era uma ilusão do outro”, “cada um dentro de si”, “o mero eco do seu próprio ser”, “zumbe uma mosca”, nos fazem experimentar situações não factuais, multicoloridas, de extrema leveza e fina melancolia, permitindo que o mundo recriado pelo devaneio se torne mais enigmático e estimulante do que o real. O devaneio nos conduz a um novo universo “tornando-nos habitantes da amplidão. E nos inserimos melhor no mundo quando o fazemos como seres solitários, que habitam as imagens, pois são elas que, na dialética da luz e da sombra, nos movem para os nossos devaneios criadores”. (BACHELARD. 2006, p.133). Dessa maneira, a linguagem de Pessoa se abre num novo porvir, devolvendo ao sonhador uma percepção criativa e nutrindo-o de espetáculos variados.

Nas telas comentadas de Dalí, as imagens originárias dos seus elementos já não são mais importantes, o que prevalece nelas é a renovação imagética. As pinturas não

---

<sup>8</sup> Segundo Lipovetsky (2009), O efêmero seria o ritmo precipitado em que as frivolidades e o reino das fantasias instalaram-se. É o gosto pela novidade, o viver o presente e as mudanças frequentes que acontecem rapidamente. É a imensa rapidez para se manter atualizado e em constante mudança.

almejam nos dar uma dimensão do real, mas sim uma possibilidade do irreal. Sendo assim, na obra *A Persistência da Memória*, o animal que está de olhos fechados no chão não se reporta a uma criatura determinada, mas a possibilidades de vários entes. Da mesma forma que os relógios, também podem se referir a outros objetos que não sejam relógios. Isso se dá porque a obra de arte é um processo aberto de interpretação, e os elementos criados pelo artista se tornam obscuros, misteriosos e multiplicadores de inúmeros sentidos, se afastando dos sentidos que o mundo natural lhes atribui.

Similarmente, se desenvolve o texto de Pessoa: alicerçado numa pluralidade compositiva, em que as palavras alargam-se por caminhos plurais, ultrapassando qualquer compreensão delimitada, no intuito de dizer o não dito. O eu fictício dissimula denotar na criação alguma relação com o mundo real, porém ele descortina um universo puramente artístico repleto de multiplicidades:

E eu, que longe dessa paisagem quase a esqueço, é ao tê-la que tenho saudades dela, é ao percorrê-la que a choro e a ela aspiro... [...] E ei-la que, ao irmos a sonhar falar nela, surge ante nós outra vez, a floresta muita, mais agora mais perturbada da nossa perturbação e mais triste da nossa tristeza. Foge de diante dela, como um nevoeiro que se esfolha, a nossa ideia do mundo real, e eu possuo-me outra vez no meu sonho errante, que essa floresta misteriosa enquadra... (PESSOA. 2011, p.456/458).

Pessoa pratica o ato do fingimento exacerbado e a semântica das palavras sofre rupturas de sentido. Os vocábulos: “paisagem” e “floresta” reportam à própria arte, à escritura poética. Já não há mais o mundo real, resta apenas uma vaga ideia, e se vislumbra a floresta misteriosa, que sugere ser o mundo virtual. Estamos diante de uma linguagem única, que faz referência a um vazio da realidade e cria um real meramente aparente. Ela procura firmar-se, a fim de diluir tudo o que remete ao mundo real. O autor realiza um movimento que expressa o caráter fragmentário e instável dessa arte. Da mesma forma, que verificamos na pintura: *A Persistência da Memória*. Tanto ela quanto o texto poético remetem à fragmentação, à desnaturalização, à dissimulação e ao absurdo. Ambas as obras de arte são instigantes e provocadoras de jogos ilimitados.

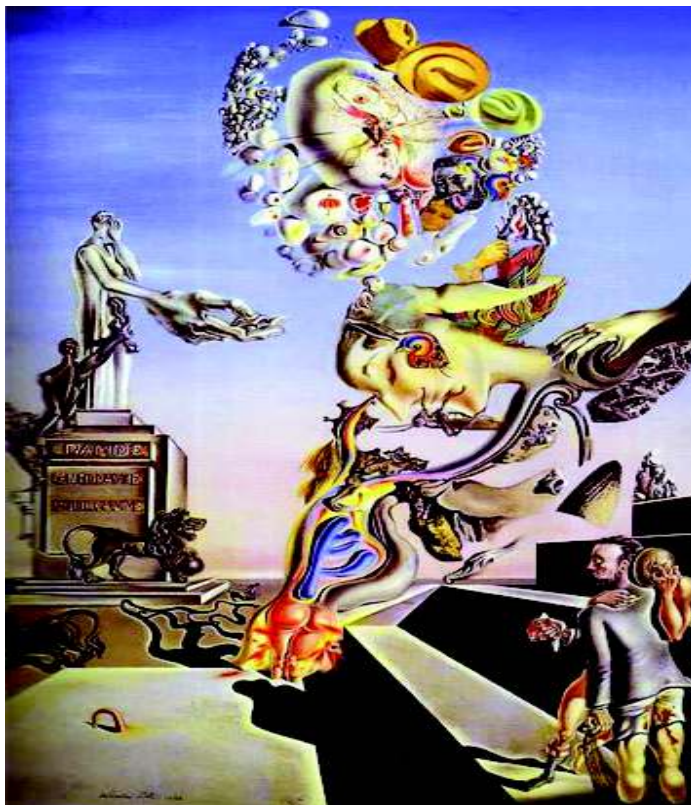
### 3.2- O Saturno e o Bizarro

O surrealismo não valoriza o sonho simplesmente pelo sonho, sem que haja um sentido estético imbuído. O universo surreal surge da fusão entre dois espaços aparentemente contraditórios, no intuito de conseguir encontrar uma síntese entre os opostos, sustentando-se tanto do real interior, quanto do exterior, do estado de vigília e sono, do consciente e inconsciente, sempre buscando uma unidade, conforme assevera Breton: "Tudo leva a crer que existe um determinado ponto do espírito donde vêm a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, que deixam de ser apreendidos contraditoriamente" (2009, p. 269).

Diante dessa combinação dos opostos, surgem, também, o saturno e o bizarro, que buscam uma comunicação com o irracional e o ilógico.

O Jogo Lúgubre, nome da obra, a seguir de Dalí, evidencia a presença marcante dos elementos surrealistas, trazendo imagens do sonho e da fantasia, do desejo e do inconsciente. Além de ser a própria imagem da irracionalidade e do entranhar do mundo real no mundo irreal, a pintura consegue a conciliação de imagens fantásticas e disformes, estabelecendo, de fato, um jogo lúgubre, isto é: melancólico, medonho, saturno, sombrio e, absurdamente, trágico.

A pintura se utiliza de uma fusão de cores uma próxima da outra. O azul, amarelo e vermelho sugerem chamas de fogo, sensualidade e movimento. Há a predominância do azul, que segundo Chevalier (2002), pode ser considerada a cor do vazio, sendo a mais fria das cores. Dalí desmaterializa as imagens, de forma a dar novos significados aos elementos, rumo a um mundo imaginário, visto que o azul constitui também o próprio devaneio. O azul é o surrealismo em cor, e as incompreensões do ser humano diante da vida.



O Jogo Lúgubre, 1929. Fonte: Robert Descharnes, 1993.

Essa obra de arte amplifica os elementos absurdos da realidade. Para Camus, (1999), o absurdo nasce da composição de três fatores indissolúveis: o homem, o mundo e a comparação entre os dois. No absurdo não há um propósito no mundo, moralidade, certo nem errado, tudo parece ser permitido, nada tem um porquê, e o mundo não tem propósito algum.

Assim, a pintura daliniana é uma arte que se reconhece pela sua antilógica e sensibilidade, pela qualidade fotográfica e pela exploração das possibilidades expressivas do espaço, o que provoca surpresa e encantamento: a roupa íntima de um dos homens suja; o outro ensanguentado abraçando-lhe; a cabeça enorme flutuando acima deles, de onde sai inúmeros objetos; a mão enorme da estátua, que tem ao lado uma estátua menor, com um possível falo na mão encaixando na estátua maior. É como se as estátuas ganhassem vida e sugerissem movimento e liquidez. São inúmeras imagens bizarras e justapostas que remetem ao onirismo. São elementos da vida real, que se despersonificam e adquirem sentidos totalmente diferentes dos usuais. Nada remete à realidade e todos os elementos são desfigurados, gerando o absurdo. Camus (1965) questiona como o homem pode dar sentido à sua vida num universo absurdo

diante de uma vida totalmente sem significado. O homem absurdo camusiano pauta suas experiências e ações no momento em que são realizadas. Segundo ele:

Antes de encontrar o absurdo, o homem cotidiano vive com metas, uma preocupação com o futuro ou a justificação (não importa em relação a quem ou a quê). Depois do absurdo, tudo fica abalado. A ideia de que ‘existio’, minha maneira de agir como se tudo tivesse um sentido, tudo isso acaba sendo desmentido de maneira vertiginosa pelo absurdo de uma morte possível. (1965, p.68-69).

Dalí criou uma obra absurda e que possui uma estrutura artística ousada, irreal, fantástica e que revela um realismo exagerado, que se identifica muito com a estrutura do sonho. Ele constrói o maravilhoso, e segundo Breton in Hocke, “O maravilhoso<sup>9</sup> é sempre belo, não importando de que maravilhoso se trate. Na verdade, só o maravilhoso é belo<sup>10</sup>”. (1974, p.82).

Nessa pintura, deparamo-nos, ao lado do belo, com o feio, termo que não se opõe ao belo, mas que possui um valor em si mesmo. Ele aparece nas pinturas dalinianas como o grotesco, uma imagem do incompleto, do desarmônico; como figuras fantasmagóricas, sombrias, fluidas e disformes.

Segundo Baudelaire in Friedrich (1978), deve-se dotar a beleza de um encanto agressivo, para que esta seja protegida do banal e seja bizarra e disforme. Dessa maneira, o feio deforma tudo o que é real, a fim de tornar perceptível a evasão ao suprarreal, gerando a melancolia.

De acordo com Mello (1983), a melancolia e a angústia são temas recorrentes da arte maneirista. O maneirismo visto não como um estilo de época, mas como uma expressão da arte, uma forma estética, que transcende a delimitação temporal. Percebemos na pintura *O Jogo Lúgubre*, que Dalí expressa um universo em forma de imagens complexas, de muita criatividade e de enorme imaginação artística. Hocke, (1974), aponta o planeta Saturno como o portador da melancolia. Ele é o símbolo da genialidade, mas também do humor sombrio e da loucura, características presentes nesta

---

<sup>9</sup> Tratamos do conceito de maravilhoso, não no conceito tradicional do termo, mas do conceito que inclina para o fantástico e o absurdo. Segundo Todorov (2004), O maravilhoso instala seu universo irreal sem causar qualquer questionamento, estranhamento ou espanto no leitor, e caracteriza-se pela presença harmônica e natural de fatos sobrenaturais ou extraordinários. Já o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. O insólito no fantástico é algo que assusta, amedronta; são eventos que fogem à regra, que chocam.

<sup>10</sup> O belo aqui deve ser entendido como um belo saturno, de saturnino e também paradoxal. Utilizamos a concepção de Friedrich (1978), em que o conceito de belo se verifica também na desordem, no caos, na perplexidade.

pintura, que se mostra como alegoria da melancolia e do bizarro. Há uma inquietude, uma desinstalação que se insurge contra a harmonia, através de imagens absurdas, incoerentes e expressivas, predominando a paisagem fantástica e o mundo apresentando-se como um sonho. A tela nos traz novas imagens-signos do mundo, de forma a permitir que tenhamos contato com um universo alegórico que permite à obra um movimento gerador de significantes.

Segundo Mello (1983), o maneirismo expressa principalmente o desassossego, a ansiedade e a perplexidade, características presentes na arte poética pessoana, que se apresenta imbuída de extrema melancolia:

Uma grande angústia inerte manuseia-me a alma por dentro e, incerta, altera-me, como a brisa aos perfis das copas. [...] Nada vale a pena, ó meu amor longínquo, senão o saber como é suave saber que nada vale a pena... [...] Que horas, ó companheira inútil do meu tédio, que horas de desassossego feliz se fingiram nossas ali!... Horas de cinza de espírito, dias de saudade espacial, séculos interiores de paisagem externa... (PESSOA, 2011, p.455/457).

Estamos diante de uma arte carregada de ironia saturnina e de certa melancolia e tédio: “uma grande angústia inerte”, “nada vale a pena”, “companheira inútil do meu tédio”, “horas de desassossego”, “horas de cinza espírito”. Estas expressões remetem a uma grande inquietação diante da gama de multiplicidades e possibilidades do fazer poético. O desassossego e a inquietude do eu lírico advém da consciência de sua incapacidade de realizar uma obra de arte perfeita. Consoante Mello:

O poeta maneirista tornou-se obcecado pelo sentimento trágico da vida, pela miséria do homem, herdeiro de um legado de dores [...]. A melancolia e a angústia também são temas constantes da poesia maneirista, e isto porque sua mundividência é sombria e permeada de sofrimento (MELLO, 1983, p. 38-39).

Nessa perspectiva, a arte pessoana carrega em si elementos da arte maneirista, a qual mescla real com irreal, racional com irracional. A linguagem surge permeada de visões e sensações que compõe um novo universo, no qual prevalece a irrealidade e o sonho.

A pintura de Dali também apresenta outras características maneiristas, como: o tédio e o saturnino, isto é, o sombrio e melancólico, que são representados na imagem da estátua maior tapando o rosto, talvez numa expressão de desolação e vergonha; no semblante do rapaz que está com as partes íntimas sujas de excrementos; na desolação



da outra pessoa o abraçando. Dessa forma, já não há mais limites entre o fictício e o real. Da cabeça suspensa no ar, é como se saísse um ovo que explodiu e dele voassem diversos objetos em círculo. Essa tela sugere que do mistério da vida emerge um amontoado de sonhos com diversos objetos, e partes dos corpos humanos: cabeças, dedos, rostos, seios, de forma a remeter à fragmentação do ser humano e da obra de arte, reportando a uma multiplicidade significativa. Todos os elementos voam num espaço atmosférico celestial, de maneira a dar ideia de nada sólido, nada palpável e nada terreno. Estamos diante de uma obra que se reporta à própria arte.

Da mesma maneira, Fernando Pessoa em *Na Floresta do Alheamento* também remete ao fazer artístico, conforme podemos comprovar no trecho:

Outras vezes este quarto estreito é apenas uma cinza de bruma no horizonte dessa terra diversa... E há momentos em que o chão que ali pisamos é esta alcova visível... Sonho e perco-me, duplo de ser eu e essa mulher... Um grande cansaço é um fogo negro que me consome... Uma grande ânsia passiva é a vida falsa que me estreita... (PESSOA, 2011, p.455).

A escritura pessoana fala de si própria, inventa-se e deixa-se inventar, de maneira a resgatar a identidade da arte. A expressão *quarto estreito* refere-se à realidade, *terra diversa* e *alcova visível* relacionam-se à linguagem, ao fazer artístico. Os termos: *fogo negro*, *ânsia passiva* e *vida falsa* confirmam o mundo da irrealidade. O eu fictício permanece nesse estado de transição contínua entre o irreal, o sonho e o real.

Da mesma maneira que na pintura daliniana, não existe fronteira entre a vida e a fantasia, pois há uma mistura de formas alucinatórias, visões e sensações que compõem um universo paralelo no qual prevalece a irrealidade e o sonho. Dalí sobrepôs elementos incongruentes e formas monstruosas numa paisagem fragmentada, remetendo ao irracional, ao que se desintegra, dando a impressão de uma ilusão. Langer explicita sobre esse espaço virtual: “Sendo unicamente visual, esse espaço não tem continuidade com o espaço em que vivemos, ele é limitado pela moldura, ou pelos espaços vazios que o circundam ou por outros fatores incongruentes que o isolam” (2011, p.72). Esse espaço comum é subvertido pelo espaço artístico, num procedimento dinâmico e instaurador de sentidos.

Dalí consegue conciliar objetos ditos como insignificantes, de modo a possibilitar que eles se justaponham, se misturem e coexistam. Isso se dá porque o mundo dessa pintura deixa de ser real, e passa a ser estético, ou melhor, transestético.

Lipovetsky (2015), realiza uma comparação do transtético com o “Shopping Center”, no qual saboreamos o triunfo delicioso e ofuscante da era do falso. Trata-se de um hiperespaço, que se conjuga como um não tempo e cria um universo flutuante. Da mesma forma que os “Realities Shows” constroem uma forma híbrida, em que a ficção remodela a realidade, e esta se encontra espetacularizada.

De maneira similar, *O Jogo Lúgubre*, constitui-se num hiperespaço, em que o mundo real desaparece, pois já não há mais uma realidade cartesiana. As imagens não possuem mais uma existência real, mas sim uma existência de multiplicidade e expressividade.

Estamos diante de uma arte dual, com distintos graus de desvios e de formas até mesmo incoerentes. Deparamo-nos com figuras soturnas, obscuras, fantasmagóricas e multicoloridas, dando a impressão de colagens, em que a partir de imagens que aparentemente estão ao alcance de todos, são constituídas cenas únicas e novas.

No referente às cores, Merleau Ponty (1999), cita assertivas de Kandinsky e de Goethe, ao afirmar a importância das cores numa pintura, em que o verde não nos pede nada e nem nos convoca nada; o azul sucumbe ao nosso olhar; o vermelho é uma cor que entranha-se no olho; o amarelo tem uma sensação picante; com o vermelho e o amarelo temos a sensação de um movimento que se distancia do centro; com o azul e o verde temos a experiência do repouso e concentração. Todas essas cores, presentes nos elementos grotescos da tela daliniana, são integrados e liquefeitos, de forma a darem ideia de movimento, locomoção e fragmentação. Essa mobilidade dos objetos conduz ao processo um dinamismo totalmente instaurador de sentidos.

O texto em exame também se mostra fragmentado e com a linguagem reordenada de uma maneira particular, de modo a gerar novas percepções do real. Pessoa constrói uma escritura-movimento: de sentidos, de vozes, de cheiros, de sons, que se entrecruzam. Todo o corpo da obra são viagens via das sensações. Segundo Ponty (1999), a linguagem deve ter por fundamento a percepção, e o seu sujeito é o corpo. É ele que recebe os estímulos da paisagem e mistura-se com ela:

Árvores cuja volúpia verde punha sombra e frescor no corpo como eram chamadas... Frutos cujo nome era um cravar de dentes na alma da sua polpa... Sombras que eram relíquias de outroras felizes... Clareiras, clareiras claras, que eram sorrisos mais francos da paisagem, que se bocejava em próxima... (PESSOA, 2011, p.459).

Neste excerto, temos a percepção de vários ruídos: *cravar, bocejar*; cores: *verde, claras*; sensações: *sombra, frescor, cravar de dentes na alma, relíquias, sorrisos francos*. Todas essas imagens emergem com uma profunda vivacidade, conduzindo o leitor ao mais profundo devaneio e a uma nova percepção do universo. Conforme Ponty (1999), o corpo é o sujeito da percepção e de horizontes que se estendem para além de si. O movimento gerador do corpo desdobra a trajetória de um aqui em direção a um ali: *árvores cuja volúpia verde punha sobre e frescor no corpo*. O seu corpo é inseparável de uma visão de mundo. Este corpo, de acordo com Ponty (1999), não diz respeito ao fisiologismo, mas sim ao corpo sensível, o qual transcende o primeiro. Sendo assim, pintura e literatura se fazem enquanto operação reflexiva do próprio corpo, comunicando com o mundo através do olhar e da sensibilidade. Para Ponty (1999), é no interior do mundo sensível, do mundo sensorial, desse mundo espacial-temporal, que a obra de arte é produzida.

Ambas as obras comentadas possuem aspectos flutuantes, fragmentários, surreais, desestruturantes e com inúmeros desvios, estando na passagem da modernidade para a contemporaneidade. Nelas, o que importa não é o que aparece, mas o que transparece, de forma a torna-las objetos singulares e instauradores não somente de contemplação, mas de grande estranhamento e impacto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Uma obra de arte bem conseguida destaca-se de seu ambiente, instiga o nosso olhar, pois difere desse mundo que não está organizado de maneira essencialmente inventiva. Isso se dá porque a obra artística tem a peculiaridade de 'aparecer dissociada do cenário mundano'. Ela cria, assim, a impressão imediata de alteridade em relação ao real.*

ÉRIS ANTÔNIO OLIVEIRA

A partir das análises realizadas ao longo desses três capítulos, e que culminou no último, estabelecemos neste estudo, alguns aspectos relacionais entre a prosa poética *Na Floresta do Alheamento* de Fernando Pessoa e as pinturas de Salvador Dalí. Baseamos na estética da persistência e da fluidez, e utilizamos como suporte teórico teorias sobre as artes modernas e contemporâneas, as quais não concebem a arte como uma simples representação da realidade.

Tais análises levaram a comprovar a veracidade dos pressupostos teóricos inicialmente colocados: as pinturas dalinianas e a arte poética pessoana mostram-se fluidas, fragmentadas, dissolvidas, devaneantes, paradoxais e de plena embriaguez. Elas se compõem de artimanhas irreais, de modo a instaurar o absurdo. Ambas aludem à criação estética, ao fazer artístico.

A linguagem pictórica e a linguagem poética desviam-se dos pontos exclusivamente cotidianos da vida, para se circunscrever em si mesmas e firmar-se para dissolver tudo o que faz parte do mundo natural. Prevalece a antinaturalidade, permeada de flutuação, fragmentação e absurdez. As referencialidades ao mundo real são abolidas e as obras de arte apresentadas neste trabalho nos propicia a apreensão de que elas não representam algo existente e também são abertas às incertezas e inconclusões. Sobre a realidade na obra de arte Langer afirma que: “A ‘arte’ não é a expressão da aparência da realidade tal como a vemos, nem da vida que vivemos, mas... é a expressão da verdadeira realidade e verdadeira vida... indefinível, mas plasticamente realizável”. (2011, p.86). Assim sendo, as obras de arte que examinamos no decorrer deste trabalho, são invenções mais reais do que a própria realidade.

A arte moderna, na transição para a arte contemporânea, confere a si mesma uma nova imagem criativa, conforme pudemos conferir em *Na Floresta do Alheamento* e nas pinturas de Dalí. Ambas possuem a linguagem multiforme e semanticamente flexível. O texto pessoano é trabalhado de forma que as palavras podem significar qualquer coisa,

tudo ou nada. Elas irrompem com o aporte de ir além da linguagem comum, o que descortina um universo dissipado e envolvente. Os vocábulos sofrem mutações e se transfiguram, tecendo seu próprio caminho no interior artístico, no intuito de remeter à própria escritura da arte. Eles dissimulam-se o tempo todo, de maneira a produzir imagens que fingem não ser aquilo que é. Nessa obra, estamos diante de uma linguagem poética que gera um processo polissêmico e que remete à penumbra, ao mundo onírico, à poesia, que se distancia do mundo real.

As pinturas analisadas surgem com suas imagens fendidas a fim de desestabilizar a própria aparência, dissimulando-se. Os diversos elementos de cada tela associam-se produzindo uma explosão de sentidos. Essas pinturas delimitam a necessidade de transparecer o ilimitado, o fugaz, o contingente, o grotesco e o bizarro. É nos dada a impressão de que cada elemento está diluindo, derretendo e dissolvendo, o que remete ao conceito de fluidez de Bauman (2001), que afirma que o líquido seria a imagem do indivíduo moderno e pós-moderno, que não tem um espaço fixo. Segundo ele, esse fenômeno das relações na sociedade fluida, seria como uma instância volátil que rejeita as raízes e assume um modo de vida nômade.

Semelhantemente, o eu ficcional pessoano sente-se exilado e sem lugar: “Minha atenção boia entre dois mundos. [...] Sonho e perco-me. [...] De vez em quando pela floresta onde de longe me vejo e sinto”. (PESSOA, 2011, p.454/455). Ele busca incessantemente por sua identidade, pelo seu eu, com o objetivo de tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme, porém se depara com um lugar sem lugar, um entrelugar, que é o movimento de vaivém, um lugar deslizante que faz surgir algo novo e híbrido. Já não há mais discurso e sim uma ausência do dizer, pautada no contra-discurso. O eu ficcional pressupõe uma comunicação, porém ele nada comunica.

Segundo Foucault “a linguagem dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem”. (1999, p. 409). Dessa maneira, certificamos que as obras apreciadas possuem linguagens únicas, bifurcadas, desdobradas e pertencentes a si mesmas. É uma linguagem que não tem início nem fim, que existe voltada para si mesma e que se refere ao próprio fazer artístico. Ambas as obras falam de si próprias, inventam-se e deixam-se inventar, de forma a resgatar a identidade da própria arte. A realidade dessas obras se

reporta a uma irrealidade profunda, enquanto dissimulação poética do fazer artístico. São construções que teorizam a si mesmas e que gozam de vida própria.

Assim sendo, não chegamos a resultados definitivos ou permanentemente conclusivos, visto que a obra de arte é um espaço móvel e lugar de deslocamentos. Realizamos uma leitura sobre uma perspectiva, e infinitas outras podem ser executadas, visto que estamos diante de obras artísticas ziguezagueantes e labirínticas. Acreditamos que ainda há muito em matéria de leitura e releitura sobre esse tema, mas esperamos ter contribuído para o aprofundamento dos estudos acerca das obras artísticas modernas que transitam para a contemporaneidade, e que aludem ao próprio fazer artístico, rompendo com o símbolo e inaugurando uma percepção alegórica do mundo.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADES, Dawn. *O Dadá e o Surrealismo*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, S.A., 1976.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_, Gaston. *A Poética do Devaneio*; tradução Antônio de Pádua Danesi. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_, Gaston. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAUDELAIRE. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Paz e Terra, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução* – Trad. Tânia Pellegrini. 2. Ed. Campinas: Papiros, 1992.
- \_\_\_\_\_, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*; tradução Plínio Dentzien. – Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, Brasiliense, São Paulo, 1984.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*; Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRETON, André. *Manifesto surrealista*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia & modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 220-261.
- CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe - Essais*. Paris: Gallimard, 1965.
- \_\_\_\_\_. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O Homem Revoltado*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CIRLOT, Juan~Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- DALÍ, Salvador. *Sim ou A Paranóia - Método crítico-paranóico e outros textos*. Editora Artenova, Rio de Janeiro, 1974. (Originalmente publicado em 1933).
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr e Albeto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 1, Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3, Tradução Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Ed. 34. 1996.
- DESCHARNES, Robert; NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí 1904-1989*. London. Los Angeles: Taschen, 1993.
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. São Paulo: Zahar Editores, 1968.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. - 8ª ed.- São Paulo: Martins Fontes, 1999.- (Coleção Tópicos).
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da Metade do Século XIX a Meados do Século XX*: trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. – São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um Novo Paradigma Estético*: trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. – São Paulo: Ed. 34, 1992.
- HANCIAU, Núbia Jacques. “Entre-lugar”. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 125-141.
- HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*; trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- HYMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros*; trad. Gert Meyer. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- JUNKES, Lauro. *O Processo de Alegorização em Walter Benjamin*, UFSC Anuário de Literatura 2, 1994, pp. 125-137.
- KONDER, Leandro, 1936- 3. ed. *Walter Benjamin: O marxismo da melancolia*. Leandro Konder. - 3. ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.



LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*/ Gilles Lipoversky, Jean Serroy; tradução Eduardo Brandão. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia da Letras, 2015.

\_\_\_\_\_, Gilles. *O Império do Efêmero: a Moda e seu Destino nas Sociedades Modernas*; trad. Maria Lúcia Machado. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MELLO, Walkyria. *Maneirismo: um estilo de época*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1983.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: tradução; Carlos Alberto Ribeiro de Moura. – 2 -ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*; tradução: Geraldo Gerson de Souza, São Paulo: Editora Perspecriva, 1985.

OLIVEIRA, Éris Antônio. *Lírica Brasileira Contemporânea*, Goiânia: Editora Kelps, 2009.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*; organização Richard Zenith. – 3ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RODRIGUES, Maria Aparecida. *Angústia Selvagem: Filosofia da Linguagem e Fluxo da Consciência em Angústia*, de Graciliano Ramos, e *Perto do Coração Selvagem* de Clarice Lispector. Goiânia: Kelps, 2011.

\_\_\_\_\_, Maria Aparecida. *O Discurso Autobiográfico Confessional*. Goiânia: Ed. Da UCG, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O Universo Fragmentário*; tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Ed. Nacional, 1975.

SANTIAGO. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: \_\_\_\_\_. Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e*

*conferências vanguardistas, de 1857 a 1972 - 20ª Ed.* – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.