



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 16 - julho de 2016

O caos e criação em Fernando Pessoa

*José Gil**

RESUMO

O poema “A Múmia” de Fernando Pessoa descreve uma experiência de tipo psicótico que se revela ser condição da própria criação literária. O poema nasce – e relata esse nascimento – da experiência de caos psíquico e existencial: crítica e clínica imbricam-se na feitura e na análise d’ “A Múmia”. Esta leitura pretende trazer alguma inteligibilidade aos processos de criação e, em particular, à gênese da heteronímia pessoana.

PALAVRAS-CHAVE: Caos; Criação; Fernando Pessoa; Psicose; Crítica e clínica

ABSTRACT

Fernando Pessoa’s poem “A Múmia” describes a sort of psychotic experience, which shows the condition of the literary creation by itself. The poem springs from – and describes – the experience of psychic and existential chaos: criticism and clinic overlap in the making and analysis of “A Múmia” This critical reading aims at bringing some intelligibility to the creative processes and, in particular, to Pessoa’s heteronyms.

KEYWORDS: Chaos; Creation; Fernando Pessoa; Psychosis; Criticism and clinic

* Professor Catedrático Universidade Nova de Lisboa – UNL; Professor de Filosofia e de Estética na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – FCSH, Lisboa, Portugal; josegil@sapo.pt

1

Começemos por um fato bem conhecido: o artista, quando entra no que poderíamos chamar “estado de criação”, deixa de ser o sujeito empírico e funcional de todos os dias. Ponhamos de lado discussões sobre ideias como “inspiração” ou conceitos como “atitude estética”. A verdade é que o que apelidamos de “estado de criação” traz modificações notáveis ao corpo e ao psiquismo do indivíduo-artista. Não interessa se esse estado, que manifesta um desejo de criar, é contínuo ou fragmentado. Quando existe, transforma o sujeito.

A primeira grande mutação “vívida” modifica o seu regime de intensidade. Diremos assim: o indivíduo intensifica-se, e a intensidade tende a focalizar-se, como se as diversas energias que habitavam o seu corpo e o seu espírito convergissem para um fito: a vontade de fazer. Não de fazer um objeto pré-determinado, um utensílio ou artefato, mas um objeto “especial” – talvez indefinível em si, mas indiretamente caracterizável precisamente por não ser nem utilitário nem funcional. Sem o definir, pois, mas tendo dele uma ideia mesmo imprecisa, chamemos a esse objeto um “objeto artístico”. A intensificação da energia do artista focaliza-se, assim, na vontade de construir um objeto artístico.

Note-se que é o metabolismo operado na energia que distingue o objeto artístico dos outros tipos de objetos. Para fazer uma faca um artesão não convoca o mesmo gênero de energia, nem sofre uma intensificação semelhante.

Mas o que significa “intensificação” e “focalização” de energias, provocadas pelo desejo de criação, ou melhor, pela entrada no estado de criação? Na verdade, não se trata ainda do ato de criar. No entanto, como esse ato implica certos requisitos, sem os quais não haveria processo criativo, englobamos neste aqueles requisitos ou condições. Quando Le Clézio afirma que para um escritor sair à rua é perigoso porque o pode levar perto da loucura, refere-se ao fato de todo o estímulo que o afeta, palavras ouvidas, sons, cores, entrarem imediatamente num esboço de texto intensivo, formarem sequências, fragmentos pré-literários que, pela sua intensidade e concentração, apagam a percepção real da rua e dos seus movimentos banais. Le Clézio descreve uma situação de focalização da intensidade ampliada e retirada ao investimento habitual dos sentidos, do corpo e do pensamento de quem passeia normalmente na rua. É o que tantos artistas descrevem e que nós remetemos para a intensificação particular das energias.

Não é por acaso que Le Clézio aproxima aquele estado da loucura. Ao canalizar as energias para um espaço em que circulam, flutuam, se preformam unidades protoliterárias, o mecanismo pré-criativo teve, primeiro, de arrancar os investimentos afetivos mais arcaicos aos órgãos em que estavam inscritos; em seguida, teve de transformá-los em matéria de expressão pré-literária, fonemas, morfemas, glossolalias etc. Com efeito, admitimos aqui, com Françoise Dolto, que o mostra na sua clínica de psiquiatria e psicanálise de crianças, que logo na mais pequena infância inscrevem-se no corpo múltiplos estímulos exteriores sutis (um som, uma cor, uma brisa, uma mudança de temperatura), em órgãos internos, de tal forma que um afeto de órgão (um prazer, uma dor) passam a valer como signo. Signo não-linguístico mas em que vai progressivamente assentar toda a futura construção da linguagem (segundo as fases sucessivas da erogeneização do corpo). Compreende-se, assim, que o corpo, e sobretudo o seu interior, se torne um reservatório extraordinário de signos e de linguagens diversas – linguagens de sons, de cores, do toque e do contato, linguagem pré-verbal, mas estritamente ligada ao verbo. Linguagem inconsciente do corpo e linguagem inconsciente da linguagem – pois tal palavra ou expressão está ligada ao signo-afeto arcaico inscrito em tal órgão, tal movimento orgânico. É evidente que essas “linguagens” arcaicas dos sons ou do tato não constituem uma verdadeira linguagem (como a verbal) para o adulto comum, mas são meios de comunicação cheios de sentido para o recém-nascido. Comunicação com a mão, com as personagens tutelares e com o mundo. As vibrações do mundo gravam-se sutilmente nos seus órgãos. Por isso, o bebê é um ser cósmico.

A intensificação do artista age sobre este reservatório afetivo. Intensificar-se é entrar num estado de circulação de energia de tal modo rápida, densa e forte que os padrões senso-rio-motores, cenestésicos e proprioceptivos são abalados – o que pode resultar no reinvestimento da energia naqueles sedimentos arcaicos. Esses e as suas linguagens libertam-se para circular num espaço flutuante, não ainda determinado que o artista está a formar. Que faz então a intensificação do artista? Arranca os signos-afetos, acorda-os e larga-os no espaço livre. Que espaço? Analisá-lo-emos mais adiante. Digamos apenas que a natureza do espaço – protoartístico – depende da matéria de expressão que o artista utiliza (som, cor etc.).

Se não é um movimento determinado, preestabelecido que seguem as forças e os signos-afetos libertados, desinvestidos dos órgãos, podemos então caracterizá-lo como *caotizante* ou pré-caótico. Por que “pré” e não já caótico? Porque, nesta fase inicial, a intensificação desestrutura, desmonta, destrói padrões, esquemas conhecidos e confortáveis. Todo esse movimento é parcial e progressivo, agindo como pequenas catástrofes que se sucedem antes da grande catástrofe que impõe o caos inteiro a toda a ação. Isto é, enquanto a dissolução do sentido for parcial, haverá sempre restos de referências e de organizações não destruídas a induzir as suas determinações. O artista vai preparando o espaço de caos, mas não entrou ainda na sua vertigem.

É evidente que a intensificação não é um “estado”, mas um regime de energia. Como tal é suscetível de variações: poder-se-á falar de “regime de baixa intensificação” ou de “baixa intensidade”. O caos implica uma “alta intensificação”: como o artista se intensifica à medida que desestrutura os padrões sedimentados, as variações de intensidade são proporcionais à desestruturação realizada. Há artistas que trabalham em regime de baixa intensidade e outros – sem dúvida, os grandes artistas – que funcionam em intensidade máxima.

2

Por que existe uma relação intrínseca entre a criação artística e o caos? Temos, aqui, que recorrer à noção de “novo”.

Todo o artista – em regime de alta ou baixa intensidade – procura produzir um objeto novo. “Novo” tem pelo menos dois sentidos: diz-se que um objeto artístico é novo *relativamente* a outros já conhecidos; mas diz-se também de uma obra única em si, incomparável, que é “nova” em sentido *absoluto*.

É claro que toda a obra de arte, mesmo quando visa a reproduzir o mais fielmente possível um original, traz sempre consigo qualquer coisa de novo. É, assim, nova em sentido relativo. Por outro lado, é impossível conceber um objeto absolutamente novo. Como seria possível a sua reconhecimento – e, portanto, o seu conhecimento – se nenhum traço, nenhum elemento, nenhuma forma fossem comparáveis com outras? Seria propriamente uma “coisa em si”, mesmo que a percepção estética não se identifique com a percepção cognitiva. Mas como aquela

comporta necessariamente uma dimensão cognitiva – no reconhecimento de uma cor, de um espaço, de um ritmo –, o “novo absoluto” não existe, mesmo no plano estético.

Em que sentido, pois, se pode afirmar de tal obra que ela é “radicalmente ou absolutamente nova”? “Absolutamente” tomaria aqui um significado metafórico. Outras metáforas equivalentes ajudam-nos a distinguir este “novo” único do novo relativo, novo apenas por comparação com outras obras: “é ímpar, singular, virgem”, “vê-lo é descobri-lo sempre pela primeira vez”, “não remete para nada de conhecido” etc. Que se pretende dizer com estas metáforas? Indubitavelmente, que a obra artística é absolutamente nova porque é “nova em si”. E o que significa ser “novo em si”? Que a sua singularidade toma a primazia sobre toda outra determinação que a torne “idêntica”, “inferior” ou “superior a”... Ela é singular como o são as “anarquias coroadas” de Artaud porque exprimem o máximo da sua potência em si e, por isso, são “as maiores” porque incomparáveis. O máximo de potência singular é um máximo em si, nem superior nem inferior a outra porque é isso que faz a sua singularidade. Como escreve Alberto Caeiro, o rio da minha aldeia “[...] não faz pensar em nada / Quem está ao pé dele está só ao pé dele” (PESSOA, 1994, p.20), . “É mais livre e maior” do que o Tejo e de que todos os rios do mundo – não por comparação da sua largura ou de outras determinações objetivas com as de outros rios, mas é “maior” porque é incomparável na sua singularidade. Para que a sua percepção me dê essa singularidade, é preciso que certa memória se desvaneça (“aprender a desaprender” diz Caeiro, para poder “ver” sem “pensar em nada”).

O que é essa primazia do “novo em si” sobre o “novo relativo a”? É aquela que faz da obra o primeiro referente de si própria porque atinge o máximo da expressão da sua potência. Primazia que se manifesta na percepção que se tem da grande obra de arte: ela vale por si, ela obriga-nos a entrar nela e a desposar a sua intensidade máxima, afastando toda a comparação quantitativa e qualitativa. É a sua “diferença em si” que a torna absolutamente nova. Só a noção de intensidade permite a expressão (e percepção) da singularidade: contraindo em si as determinações da quantidade e da qualidade, todos os pontos de vista exteriores a partir dos quais se compara são abolidos – porque o seu interior é o seu exterior.

Chegamos a um resultado: no plano artístico, uma obra é nova quando afirma a primazia da sua singularidade intensiva sobre toda outra determinação (cognitiva,

semiótica etc). Essas, subordinam-se *do exterior* à sua individuação absoluta. Por outro lado, verifica-se, assim, que o “absoluto em si” do novo conserva determinações comparáveis, fios de ligação ao conhecido (à “história da arte”), mas que só se atualizam em certas condições. Toda a dificuldade ou mistério consiste em pensar a relação entre o incognoscível-indefinível do “absoluto em si” expresso no novo e as suas determinações atualizáveis.

Resumindo: a produção do caos, o mergulho no caos são condições de criação do novo. A força devastadora do caos varre e destrói os estratos habituais do pensamento, das afecções, da linguagem, provocando um vazio a partir do qual se constrói a singularidade. Mas como ela se constrói? Porque entrar no caos implica múltiplos riscos que podem comprometer a obra. Um risco recorrente é o da loucura – que leva ao desmoronar do processo criativo. A nossa interrogação torna-se mais precisa: como é que o artista que convoca o caos para criar o novo escapa ao movimento destruidor desse caos? E o que sucede quando precisamente a criação falha – e a psicose ameaça? Haverá um caos destruidor e um caos criador, ou tudo depende dos poderes do artista – ou do acaso?

3

Num poema extraordinário, *A Múmia*, (PESSOA, 1986, p. 1103), Fernando Pessoa descreve um processo de desagregação das coordenadas habituais do espaço e do tempo que o conduz à beira do caos: “Andei léguas de sombra / Dentro do meu pensamento / Floresceu às vessar / Meu ócio com sem-nexo, / E apagaram-se as lâmpadas / Na alcova cambaleante.” (PESSOA, 1986, p.1103). A ruína da constância espaço-temporal acontece bruscamente, como uma série de catástrofes: “Tudo prestes se volve [...] Esquece-me de súbito / Como é o espaço, e o tempo / Em vez de horizontal / É vertical.” (PESSOA, 1986, p.1103). Os sentidos misturam-se, o tato vê, o corpo deixa de ter um interior e um exterior, separa-se do sujeito, existe por si e o sujeito divide-se:

Um deserto macio
Visto pelo meu tacto
Dos veludos da alcova,
Não pela minha vista [...]

A alcova
Desce não sei por onde
Até não me encontrar.
Ascende um leve fumo
Das minhas sensações.
Deixo de me incluir
Dentro de mim. Não há
Cá-dentro nem lá-fora.

E o deserto está agora
Virado para baixo.

A noção de mover-me
Esqueceu-se do meu nome.
Na alma meu corpo pesa-me.
Sinto-me um reposteiro
Pendurado na sala
Onde jaz alguém morto.
(PESSOA, 1986, pp.1103-1104)

A distância entre o sujeito e o mundo é quase uma ruptura: “Qualquer coisa caiu / E tiniu no infinito.”

Inúmeros textos dos heterônimos referem-se a estados semelhantes de separação com as coisas. Afastamento que provoca o esvaziamento radical de tudo – para além da vida e da morte. Como neste fragmento do *Livro do Desassossego*:

Nestas horas de magua subtil, torna-se-nos impossível, até em sonho, ser amante, ser heroe, ser feliz. Tudo isso está vazio, até na idéa de que é. Tudo isso está dito em outra linguagem, para nós incompreensível, meros sons de syllabas sem fórma nem entendimento. A vida é ôca, a alma é ôca, o mundo é ôco. Todos os deuses morrem de uma morte maior que a morte. Tudo está mais vazio que o vácuo. É tudo um caos de coisas nenhuma. (PESSOA, 1986, p. 46).

Note-se que estas descrições remetem para situações reais *borderline*, quando elas próprias, enquanto textos literários, constituem “resoluções” não patológicas, não psicóticas daqueles acontecimentos catastróficos. O que distingue a situação real da sua imagem literária é o trabalho de reconstrução estética realizado pelo poeta.

Para que o vácuo sentido pelo psicótico sugue a vida do mundo, é preciso que o corpo do sujeito se esvazie e se petrifique. O espaço exterior invade o interior que se abre e se expõe como que esfolado *barezerk*, como dizem Françoise Davoine e Jean-

Max Gaudillière, retomando o termo que designa a violência que se apoderava dos soldados, na guerra do Vietnã, quando se lançavam cegamente contra o fogo do inimigo (DAVOINE; GAUDILLIÈRE, 2006, p. 252). *Barezerk* quer dizer *bare skin*, pele nua. O corpo perde o seu abrigo natural, o “eu” desintegra-se brutalmente, o espaço explode. Ou fragmenta-se, rodopia ou congela. A ruína do espaço de abrigo, o rompimento da envolvente do corpo deixa o sujeito vulnerável, incapaz de se recolher em si, demasiado sensível aos estímulos externos que vive como ameaças e ataques a um “si” em dissolução. N’A *Múmia*, o espaço de abrigo é figurado pela “alcova” (ou “alcoba”, berço de bebé?) que de repente cambaleia no escuro. As coisas saem do seu contexto, as percepções mínimas autonomizam-se, quebrando a coesão do todo: “a noção de mover-me esqueceu-se do meu nome”.

O caos com a sua intensa turbulência apodera-se do mundo. E como este se decompõe, abre-se um imenso espaço vazio abalado por velocidades incontroláveis. A desestruturação do tempo acompanha a do corpo e do espaço das coisas: “o tempo em vez de horizontal é vertical.”

Paradoxalmente, o vazio criado pelo caos vai tornar possível a criação do novo. De modo geral, compreende-se que assim seja: o espaço desobstruído de estratos, de hábitos, normas, padrões, apresenta-se virgem ao artista que nele pretende fundar o seu território. Um espaço largo, vasto, solto, permite associações novas, atrações inauditas, agregações incomparáveis. Os elementos mais díspares, mais heterogêneos, poderão aí combinar-se, e a obra singular surgir.

Para tanto, não basta que o caos varra o terreno. É preciso, primeiro, que um território, um espaço particular, se forme. Isto é, que qualquer coisa de referenciável nasça do seio do caos. Que o indeterminável caótico *consista*. Que se crie, assim, a condição primeira para que o vetor destrutivo do caos se transforme em vetor criativo ou “cosmogenético” (termo de Paul Klee).

Esse será o primeiro passo. Uma vez formado o território, poder-se-á sair do caos porque ele constitui já o eixo-referente inicial não caótico. Que operações são necessárias para construir esse espaço? Em cada domínio artístico ou literário, cada autor possui as suas operações específicas, a sua maneira de fazer. Continuarei com o exemplo de Fernando Pessoa, a partir d’A *Múmia*.

A alcova desliza em queda descontrolada, o meu corpo abandona-me, eu divido-me. Sou agora o que sente o corpo como uma coisa estrangeira e distante (mas ainda minha), sou o próprio corpo fora de mim, e sou aquele que descreve, em verso, esta experiência toda, no poema I. A partir daqui, *A Múmia* retrança uma série de transformações dessa mesma experiência.

Procurando ordenar os poemas d’*A Múmia* (I, II, III, IV, V)¹ segundo um “trajecto”, obtemos um esquema simples (que compreende grandes complexidades): depois da desestruturação do espaço, do tempo e da identidade do sujeito em queda livre, o poema II apresenta um quadro muito diferente. O espaço e o tempo parecem suspensos, aparecendo numa “cena” onde desemboca o poema I (“Cleópatra jaz morta” no seguimento de “jaz alguém morto”). Diremos que esse “lugar” e esse tempo constituem o inconsciente em que se revivem imagens imemoriais – as quais remetem muito provavelmente para um acontecimento traumático de infância. No poema III, o sujeito, já fora do inconsciente, encontra-se desdobrado e estático. O processo de divisão e de distanciamento do mundo começado em I mostra os seus resultados numa imagem quase acabada do sujeito, do tempo e do espaço. Isto surge depois da passagem pelo inconsciente, que permitiu a reconstrução do sujeito em duplo e do espaço e do tempo – convergindo num dispositivo que os produz e mantém, a *Múmia*. Enfim, o poema V detalha o que se anuncia em III: os efeitos do desdobramento do sujeito e do seu corpo e a sua relação com as coisas numa espécie de projeção paranoide.

Todo este trajeto através do caos e do inconsciente abre o sujeito (poético) à criação dos heterônimos. Mas *A Múmia* não nos conduz senão ao limiar do nascimento das personagens heteronímicas: o poema para na descrição de um mundo animado proliferante em que cada coisa é uma consciência e um olhar ameaçador que congelam o sujeito no seu corpo petrificado. Regresso ao sujeito (mesmo dividido), em regime estático de mumificação, semimorte. Heteronimização abortada.

¹ Se bem que não tenham sido escritos, ao que parece, na mesma data, numa sequência linear – no original, um rascunho do poema III indica a data de 21 de Janeiro de 1915, o manuscrito do poema V encontra-se no meio de manuscritos datados de 17 de Setembro de 1914 –, os poemas d’*A Múmia* foram ordenados por Fernando Pessoa segundo a série em que se apresenta desde a sua publicação no *Portugal Futurista*, em Novembro de 1917. O que não implica, claro, uma leitura cronológica de “etapas”, mas autoriza admitir, através de condensações de tempos heterogéneos, uma certa passagem do tempo: do momento em que o caos deflagra àquele em que tudo se petrifica paranoicamente (“as coisa fitam-me”, poema V). Foi o que fizemos aqui.

Mas como se chegou ao “lugar” e ao tempo do inconsciente – porque este segrega um tempo paradoxal, a temporalidade misteriosa de todo o poema II? O que provocou a queda foi um “súbito esquecimento”: “esquece-me de súbito como é o espaço...”, “a noção de mover-me esqueceu-se do meu nome...”, “um rio sempre a ir esquecer-se de ser...” ou “Para que a Vida passe e colher esqueça aos meus gestos”. Aquilo a que o poeta chama “esquecimento” é uma perda brusca de memória que rompe a constância da percepção do espaço e da identidade do corpo. Pode-se entrar por aqui em experiências de tipo psicótico. Como se sabe, o sistema perceptivo normal implica uma sedimentação das conexões e correspondências entre as imagens percebidas, a linguagem e as reações sensório-motoras. A sedimentação é assegurada pela memória neuronal, tornando-se em grande parte inconsciente. Este reservatório de ligações entre estímulos de percepções, ações (que comprometem os sistemas proprioceptivo e cenestésico) e linguagem garante a estabilidade do sentido de um gesto corporal, de uma frase pronunciada ou de uma imagem de uma coisa no espaço. Quando enuncio uma frase como “o Antônio está em casa” não penso nas implicações múltiplas de sentido inconsciente que ela supõe: que o Antônio é tal pessoa em tal contexto com quem tenho tal relação com um passado, um presente e um futuro; que “estar” significa algo que compreendo; que “estar em casa” tem um sentido sedimentado na memória; que eu suponho que as palavras que digo se ligam imediatamente a uma situação concreta no espaço e no tempo etc. Ao enunciar “o Antônio está em casa” dou tudo isso por adquirido – e a minha frase, por isso mesmo, faz sentido. Basta, pois, que se desconecte um fio de memória linguística da percepção espacial a que esta habitualmente se prende para que eu perca a orientação no espaço – como em certos casos de Alzheimer, em que o gesto de colocar um livro no frigorífico (em vez de “em cima da mesa”) testemunha a quebra do laço de correspondência entre a memória sensório-motora e a percepção do espaço. Entramos propriamente no caos da loucura.

Quando Fernando Pessoa escreve “A noção de mover-me esqueceu-se do meu nome” está a referir uma experiência de rompimento da memória que marca a entrada no caos – a perda do nome, referente linguístico da identidade, supõe a perda do referente corporal da orientação espacial: o movimento do corpo torna-se indeterminado, estrangeiro, incontrolável, caótico.

Mas o caos abre o caminho para um espaço e um tempo imemoriais: a infinita caotização das dimensões espaço-temporais faz passar a experiência *para além delas*, para além da consciência e das coordenadas do corpo. Com efeito, repare-se no que acontece no poema II: “Na sombra, Cleópatra jaz morta”. Quem é Cleópatra? Ao mesmo tempo, o sujeito que vê o morto do poema I; a mãe que embala o filho morto; e o próprio filho morto – e o sujeito é todos eles e mais a chuva e a cidade longínqua, pois as coisas ganham alma e “na alma meu corpo pesa-me” como um corpo morto. Mas Cleópatra é também uma figura do Egito da infância, “país” de Fernando Pessoa em que, através do rei Quéops, se inaugura a escrita poética².

A supor que é no inconsciente que a força destruidora do caos se transforma em poder criador, o momento da escrita que assinala esse acontecimento maior concentra-se no traço do hífen que faz passar, marcando ao mesmo tempo um hiato, o verso 8 para o verso 9 do poema II: “E quanto à mãe que embala ao colo um filho morto –/ Todos nós embalamos ao colo um filho morto.”.

Que indica o hífen? Um branco que marca a passagem inominável e inexprimível do acontecimento real (o sentido-sofrimento do trauma) e a sua tradução literária (verso 9). Mas o que é o branco senão o do trauma não inscrito, não inscriptível porque para lá do sentido que a linguagem pode dizer? Fernando Pessoa, com o seu extraordinário poder de autoanálise, designa esse espaço branco: “Espaço misterioso / Entre espaços desertos / Cujo sentido é nulo / E sem ser nada a nada.”. É esse espaço que o hífen assinala; que é o mesmo espaço intervalar que separa os dois sujeitos em que me desdobrei (entre mim e o que “espreita por meus olhos”); que separa umas das outras as cinco imagens desconexas do poema II que, ao mesmo tempo, se sobrepõem no inconsciente.

O espaço branco foi o que ficou quando o acontecimento traumático foi “retirado” do inconsciente (para empregar a terminologia de Françoise Davoine).

² Sabemos como o Egito é um referente de infância para Pessoa, e como nele se situa a gênese da escrita poética (v. J. Gil, “O Egito e a escrita heteronímica”, in *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*, Relógio d’Água, 1999). Muitas vezes assinaladas as afinidades entre *Chuva Oblíqua* e *A Múmia*, elas permitem afirmar que este último poema repete o acontecimento inaugural da escrita, claramente descrito naquele. De resto, parece legítimo ver em todo o poema II uma referência a um acontecimento traumático intensamente vivido por Fernando Pessoa, aos oito anos: a morte do irmão Jorge, com um ano, em 1894, sobrepõe-se, então, no inconsciente, à dor da mãe, à partida do barco para Durban, deixando o corpo do filho abandonado, na cidade que se afasta.

Podemos supor que o acontecimento traumático, para o pequeno Fernando (de 6, depois 8 anos) foi a morte do irmão e a dor da mãe, a que sobrepôs a partida para a África.

Sublinhe-se a especificidade do regime de escrita do poema II. Os versos – à exceção do primeiro e do terceiro – são palavras dirigidas por alguém (que podemos imaginar ser o poeta), em discurso direto, à sua mãe, que (pelo menos para nós, leitores) responde com o silêncio. Palavras proferidas num presente longínquo exilado do tempo mas também no presente vivíssimo de um passado revivido “agora”: o discurso direto traz uma presença fortíssima às figuras do inconsciente, que se condensam numa temporalidade paradoxal (um presente passado entrelaçado com um passado presente).

Nesse inconsciente fora do tempo cronológico, e graças ao diálogo (mesmo, *e sobretudo*, com uma personagem muda) que abre o isolamento da experiência subjetiva do caos e da dor, um acontecimento ocorre subitamente, precipitando a projeção da subjetividade para fora de si. Repare-se: o verso 8 já não refere uma experiência íntima – como a que o filho atribui à mãe: “Tua alma é a cidade longínqua” – mas fala de uma experiência geral (“Quanto à mãe que embala ao colo um filho morto”) que *se torna* de repente uma experiência plural *atual* (“Todos nós embalamos ao colo um filho morto”). O discurso direto transformou-se em enunciação performativa, o dizer numa ação, num afeto em movimento que se efetua à medida que a frase o designa. E foi o hífen que operou essa passagem. O espaço branco da não inscrição do trauma desapareceu com o surgimento da palavra-ação, do verso tornado movimento real da vida. Ao mesmo tempo, o íntimo, escondido, subjetivo torna-se exterior e partilhado: a multiplicidade inúmera das experiências externalizadas (“todos nós embalamos...”) marca o regime da expressão poética que, como diz Fernando Pessoa, procura o “universal”. O hífen indica a saída do caos. O real elidido (o acontecimento traumático) aparece, a dor é dizível porque se encarnou no verso-acontecimento que diz e é a força exteriorizada. A experiência interior exteriorizou-se: “O sorriso triste que sobra a teus lábios cansados, / Vejo-o no gesto com que teus dedos não deixam os teus anéis”.

O tempo ritma a saída brusca da subjetividade fechada sobre si mesma: a chuva, cuja batida regular, na realidade e no poema, assegura o cerco e a estabilidade do espaço interior³ – “Chove... Chove sempre... Chove friamente... Chove, chove...” – é também

³ A chuva d’*A Múmia* deve ser associada à da *Chuva Oblíqua*, como tantos outros elementos do poema. A sua função é preservar o espaço interior, criando uma barreira que o separa do exterior e lhe fornece intimidade e coesão; ao mesmo tempo que o liga ao exterior telúrico e cósmico. Essa mesma função

projetada para fora de si, pela pergunta que duvida da sua função protetora: “Por que é que chove?”. O pulsar do tempo que se escoia entre o ritmo da chuva e a imobilidade da morte (Cleópatra jaz morta) fixar-se-á na Múmia, cadáver imortal onde o tempo vivo ecoa, embalsamado, infinitamente distante.

Curiosamente, no poema III o sujeito situa-se no tempo anterior ao do poema I, antes da caotização do espaço e do tempo⁴. Retrocesso no tempo mas também avanço, relativamente ao mergulho no inconsciente – pois não é por acaso que Fernando Pessoa colocou o poema III depois de II e não antes de I. Retrocesso a um tempo que coexiste com o tempo que sucede à “estadia” no inconsciente. Ora, todo o poema III prepara a nova queda no caos do início do poema IV. Como se, para formar a figura da Múmia (poema IV), depois da passagem pelo inconsciente, fosse necessário uma segunda caotização e uma nova perda da identidade do sujeito. E de que fala o poema III? Do eterno desfasamento entre a consciência e a sensação, que atravessa toda a obra do poeta. Volta-se a um momento anterior ao caos, como que puxado pela questão: o que é que desencadeia a turbulência caótica? Por que o caos? E a resposta é: porque em mim existe uma fratura instável entre o que penso e o que vejo, entre “a minha ideia das coisas” e o Universo e essa fratura que engole a minha vida e quase a apaga (“...o obscuro momento que é a minha vida agora: um momento afluyente dum rio sempre a ir esquecer-se de ser”) abre-se e revela-se: é o espaço “misterioso”, vazio, onde nada se inscreve (“espaço misterioso entre espaços desertos cujo sentido é nulo”). É o espaço do trauma, “retirado” do inconsciente. Ao tomar dele consciência, o sujeito é novamente atraído pelo caos: “As minhas ansiedades caem por uma escada abaixo...”. Entra outra vez no tempo imemorial do inconsciente, mas agora para encontrar a Múmia e com ela totalmente se “identificar”, tornando-se ele próprio múmia. Foram precisas duas descidas ao inconsciente para devir múmia: a primeira permitiu ao trauma e à morte dizerem-se, projetando-as num espaço exterior; a segunda permitiu dar forma a esse espaço, figurando-o num “objecto”, a Múmia.

protetora aparece no poema II d’A *Múmia*. Discordamos, neste ponto, de Patrick Quillier, que vê nesta chuva “um dilúvio destruidor e libertador”: “É preciso sem dúvida aproximar este dilúvio, ao mesmo tempo destruidor e libertador, da chuva de “Chuva oblíqua”” (PESSOA, 2001, p. 1812).

⁴ E o poema IV condensa a queda no inconsciente e a formação da Múmia nesse mesmo espaço, de tal maneira que o poema V segue imediatamente o poema II: do que se passou no inconsciente decorre a dinâmica paranoide congelada das sensações no meu corpo mumificado. Isso parece corroborado pelo fato de, no rascunho manuscrito do poema II, aparecerem estes versos no fim, entre o verso 12 e o verso 13: “As espadas / Têm sono em mim”.

O poema V, final, mostra o funcionamento desse objeto. A Múmia é uma máquina produtora de espaços e tempos estranhos e paradoxais: como se aquela exteriorização do interior (poema II) tivesse sido levada ao extremo e as coisas tivessem ganhado vida e visão autônomas (as arestas fitam-me). Mas vida e visão que eram minhas e que animavam a minha consciência de mim anterior: na verdade, era a visão daquele “espaço misterioso”, espaço do trauma que agora reaparece no olhar paradoxal das coisas que me fitam *como se soubessem o que eu sei e que o sei* (e que novamente obliterei: o trauma). Toda esta dinâmica das forças do espaço e do tempo parece para sempre congelada.

No entanto, uma linha se desenrola no trabalho do inconsciente: como vimos, o regime de escrita transforma-se, o discurso indireto torna-se diálogo direto, a linguagem que referia acontecimentos tende a encarná-los. A proferição do verso desencadeia o acontecimento: “Todos nós embalamos ao colo um filho morto” é uma espécie de constatação que efetua (porque traz à vida) o bloco de sensações que designa. Dir-se-á que isso sucede sempre com toda a grande poesia que é, nesse sentido, densamente performativa. Mas aqui, a performatividade do verso é bem particular, como vamos ver.

Um fenômeno extraordinário caracteriza o poema V: acontece que os seus versos têm o poder de suscitar a realidade que designam num presente atual cada vez mais intenso. Como? Toda a composição do poema se organiza de modo a culminar no último verso. O poeta joga com três planos que convergem, o plano das palavras, o do silêncio e o das sensações. Os versos estão dispostos (formalmente e semanticamente) de tal maneira que, depois de cada enunciação⁵, abre-se uma pausa – de resto exigida pelo ritmo e pelo sentido. Pequenos silêncios do início que se tornam cada vez mais longos e pregnantes, desde a primeira pergunta e, sobretudo a partir do verso do verso ansioso: “De onde é que estão olhando para mim?”. Os silêncios enchem-se de presenças, presenças de coisas e de sensações misturadas e que são nomeadas pelo verso seguinte. O verso “Porque abrem as coisas alas para eu passar?” designa um fenômeno que sobrepõe coisas e sensações, fenômeno nomeado pelo verso: “Tenho medo de passar entre elas, tão paradas conscientes”. E todo o poema é assim construído: o plano

⁵ O poema começa por uma pergunta viva que mais parece proferida que escrita. E os silêncios das palavras são de uma voz, mais do que de enunciados, se bem que sejam silêncios *das palavras*. Não esquecer que as palavras designam fenômenos estranhos, paradoxais (coisas que olham sem olhos etc) que, por isso, segregam novos silêncios. Todo o poema V deve ser “ouvido” na oralidade da sua escrita.

da palavra desdobra o plano do silêncio que se preenche de sensações, as quais apelam a novas palavras para as nomear – que, por sua vez, abrem novos silêncios... e assim por diante. Essa progressão de palavras, de silêncios e de sensações não supõe uma sucessão cronológica de fenômenos diferentes. Trata-se, antes, de uma *acumulação* de sensações, de palavras e de silêncios que converge para a presença total de uma realidade única que reúne os três planos.

Repare-se: a ação dos silêncios sobre as sensações é decisiva. Há uma performatividade do silêncio que transforma as sensações em coisas. À medida que nos aproximamos do fim, as frases encurtam, os silêncios alargam-se e a presença das sensações torna-se mais intensa. O espaço do silêncio (sobretudo no fim dos versos) dilata-se tanto que a sensação que o ocupa engole e absorve o sentido das palavras e as coisas. De palavras que designavam coisas-sensações passou-se a sensações-palavras: o penúltimo verso funde a sensação na palavra, nomeando, agora, não uma coisa, mas uma sensação (“Sensação de ser só a minha espinha”). Isto foi possível porque todas as coisas exteriores (alas, paredes, desenhos, lábios, mãos, arestas) se condensaram em sensações do corpo. No último verso, a sensação (de tudo) encarna-se na palavra que é também o corpo contraído num órgão (a espinha), o corpo tornado órgão único múltiplo: “As espadas”⁶. Palavra, sensação e corpo emergem numa presença plena, extrema, em epifania extática. Presença da Múmia que é presença d’A *Múmia*.

⁶ A imagem das “espadas” parece, pois, estreitamente associada à da “espinha”. Na *Ode Marítima*, poema da mesma época, a sua associação surge nos momentos que preparam a construção do corpo-sem órgãos (ou plano de consistência) das sensações (que é o “mar”), depois ou no meio do massacre e destruição dos órgãos. Uma vez libertadas assim as mais variadas multiplicidades de sensações, com a consciência toldada e invadida pelas intensidades corporais, é preciso contrai-las num órgão-corpo único para as poder projetar para fora do próprio corpo numa espécie de tiro espasmódico. Assim se constitui o “delírio das coisas marítimas” em que as sensações das imagens projetadas se autonomizam como entes reais – enquanto o sujeito desaparece. Daquele momento único que antecede a projeção de imagens-sensações, a *Ode Marítima* dá vários exemplos: “Sim, sim, sim...Crucificai-me nas navegações / E as minhas espáduas gozarão a minha cruz! / Atai-me às viagens como a postes / E a sensação dos postes entrará pela minha espinha / E eu passarei a senti-los num vasto espasmo passivo!” (PESSOA, 1986, p. 901). A espinha vem da coincidência das espáduas com os postes que têm a forma de cruz – daí resultam as “espadas” e o espasmo-crucificação. A espinha prepara realmente, através, também do grito do pirata Jim Barns, a explosão de sensações: “A canção do Grande Pirata, / A morte berrada do Grande Pirata a cantar / Até meter pavor pelas espinhas dos seus homens abaixo.” (1986, p. 903). Ou ainda: “Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres / Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas! / Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles! / E sentir tudo isso – todas estas coisas duma só vez-pela espinha!” (1986, p. 905). Mas, como dissemos, n’A *Múmia*, “as espadas” – no plural que anuncia a multiplicação das sensações circulando no corpo-sem-órgãos – condensam e petrificam todo o processo de multiplicação e heteronimização.

4

A leitura do poema de Pessoa revela-se preciosa para tentar responder à questão que levantamos no início: como é que o artista que entra no caos consegue transformar o seu movimento destrutivo em ocasião de criação?

Vimos que o caos, n’*A Múmia*, implicava a ruptura da sensação do corpo do elemento linguístico correspondente (“a noção de mover-me esqueceu-se do meu nome”). Daí a desorientação no espaço e no tempo e a separação com o corpo, sentido como coisa estrangeira. Notemos que a teoria estética de Pessoa (estética do sensacionismo) funda-se numa série de operações que repetem este tipo de fratura. Trata-se de transmutar sensações ligadas a certas imagens, em sensações “intelectualizadas” ou “abstractas”, isto é investidas noutras imagens escolhidas e trabalhadas pelo poeta. Em todos os casos, a sensação primeira é separada, mais ou menos violentamente, da imagem a que estava associada para ser transportada para o plano (o contexto) da imagem escolhida. Por exemplo, eu posso desprender a sensação de tédio que sinto no meu trabalho de ajudante de guarda-livros (PESSOA, 1982, p. 249-250) para a reinvestir na imagem da “saudade de infância” – e isto é possível porque descubro entre as duas imagens elementos formais afins. Mas cortar a sensação do seu contexto primitivo é deixá-la flutuar no vazio, criando um espaço branco, virgem, em que, por um lado, a sensação perde as características que lhe advinham das imagens que investia, quer dizer, perde o seu sentido, e, por outro, não se encontra ainda povoado de novas imagens já trabalhadas (poeticamente). Este espaço, que se forma, inevitavelmente, no processo criativo, constitui um espaço de caos. O criador passa sempre por um espaço de caos mais ou menos intenso. Na obra que analisamos – mas certamente em toda a criação literária – esse espaço coincide, mais ou menos parcialmente, com o inconsciente.

Uma vez nele entrado, o artista e a obra correm o risco de serem engolidos pelo caos. N’*A Múmia*, o risco é tão patente que Pessoa o transportou para a (e o disse em) linguagem poética: no fim, o sujeito continua à beira do colapso psíquico (estados paranoides). Como pode então sair do caos ou recuperá-lo, pondo-o ao serviço da criação?

Também aqui, *A Múmia* pode ajudar-nos. Que efeito teve no sujeito o mergulho no caos e no inconsciente? Cindiu-o, duplicou-o, melhor: reduplicou-o multiplamente. O afastamento de mim a mim, a distância entre aquele que age no meu corpo que se move e aquele que o sente estrangeiro é infinita (“qualquer coisa caiu e tiniu no infinito”): como se múltiplos “sujeitos” me separassem de mim, pelo menos virtualmente. Esboçam-se, assim, os espaços da heteronímia. Isto é, a força decisão foi tão potente que o sujeito foi *projetado para fora do espaço de caotização*. Sobra uma espécie de *sujeito residual* que escapa ao caos. O excesso de divisão e desvanecimento do sujeito, que o ameaça de destruição (loucura), é precisamente o que o salva: é o sujeito residual que, no poema II, vai dar a volta ao trauma e à morte, reconstruindo literariamente o “sujeito” enquanto produtor de heterônimos (ou multiplicidades heteronímicas). Resumindo, é o próprio movimento de caotização que pode fazer sair o poeta do caos – e levá-lo à criação dos heterônimos.

Significa isto que o que subsiste do sujeito – e que não é já sujeito, realmente – vai poder garantir os movimentos necessários para que uma ordem (de um ritmo, uma pulsação, uma direção) conecte destroços do corpo, de sensações e de imagens com novos elementos inesperados e construa um objeto artístico novo. Foi certamente o que fez Fernando Pessoa – que possuía a extraordinária capacidade de manter uma distância estável de si a si, no meio das maiores tormentas psíquicas e, assim, de sair, dominar e “aproveitar” o caos.

Um efeito imediato desta ação do sujeito residual: a reconstrução de um contorno do corpo, isto é de um espaço de consistência dos órgãos, de associação inédita entre sensações e linguagem (no caso de Fernando Pessoa, linguagem literária; mas, em geral, de linguagem artística, pictural, musical ou outra). A *Múmia*, que implica um invólucro à volta do corpo, testemunha a criação de um primeiro espaço de ordem saído do espaço de caos. E o agente que o cria é a escrita poética⁷. Como vimos (no poema V), o novo espaço-tempo, as novas correspondências entre as coisas e as sensações são tecidas pela *Múmia*.

Um outro exemplo: as figuras de muitos quadros de Picasso, em que os olhos, a boca, os seios, o sexo se distribuem aleatoriamente ou caoticamente pela superfície

⁷ Lembremos que é a relação conteúdo/continente do corpo que permite a existência do tempo subjetivo. Por isso, como mostrou Gisela Pankow, o psicótico que não vive o tempo (porque o seu corpo se reduz a uma tábua), restaura a duração subjetiva quando recupera a dimensão do continente.

representada do corpo. A percepção de órgãos dispersos, não ligados, a visão de um rosto em que as sobrancelhas se desprendem dos olhos ou os lábios da boca (aproximando, assim, o rosto humano do de um animal) são propriamente psicóticos. Mas todos estes órgãos sem nexos aparentes entre eles, encontram-se num espaço limitado por um contorno fechado que define um corpo. Isso garante que não se percam no caos – o que aconteceria se não houvesse limites e os olhos, a boca e o nariz fossem atirados para a tela sem uma linha fechando um espaço. É, aliás, o que sucede em inúmeros desenhos ou pinturas da arte bruta – de Wölfli ou de Nijinski. Se admitirmos que a superfície da tela ou do papel representa a superfície do corpo (como o descobriu o psicanalista de crianças João dos Santos), então, a falta de contorno indica o corpo sem limites do psicótico⁸, que surge na arte bruta. Com a linha delimitando um corpo, o desenho ganha consistência e a distribuição dos órgãos que anteriormente parecia caótica ganha uma ordem insuspeitada.

A existência do sujeito residual permite ainda controlar o caos num outro plano importantíssimo, o plano dos afetos. A perturbação violenta das coordenadas habituais do espaço, do tempo e do corpo provocam imediatamente distúrbios intensos nas sensações e emoções. Sem âncoras nem referências, entram em choques, misturas, impregnações e confusões intensas – a loucura, como se sabe, é antes de tudo a extrema angústia, pânico, medo, sofrimento. Todos os afetos deslizam uns nos outros, sem barreiras. De certo modo, a psicose pode ser definida pela perda do lugar das sensações e emoções, perda do sentido das diferenças, das distâncias, das fronteiras. Como pode o artista escapar a esta indiferenciação catastrófica?

Fernando Pessoa construiu para isso uma máquina de transformação das emoções e, em particular, de distanciamento, transferência e transmutação da dor e do sofrimento em prazer. Num extraordinário texto do *Livro do desassossego*, (SOARES, 1982, p.38-43) Soares refere-se a três modos de o conseguir: transportando pela análise das sensações a dor para o prazer da análise; ou transferindo para outra personagem o sofrimento, graças ao poder de devir-outro; ou dando uma intensidade tão grande às “angústias e sofrimentos” que cria um polo de prazer no próprio excesso – o prazer do excesso –, que atrai e modifica a dor. Infelizmente, não é possível sequer expor aqui a extrema sutileza e agudeza desses “métodos”. Retenhamos que todos eles supõem a

⁸ E achatado como uma prancha, sem interior. É o “corpo sem órgãos” do esquizofrênico de que falam Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo*.

operação heteronímica da divisão, expressão e multiplicação do “sujeito”; o trabalho de um sujeito residual capaz de manipular as sensações e de as tornar “literárias”. Assim consegue o poeta “figurar ao menos em uma matemática expressiva as sensações decorativas da minha alma substituída”, como escreve num outro fragmento (PESSOA, 1982, p. 36-38). Neste último mostra como, no meio do caos, a palavra proferida faz nascer nele imediatamente a imagem e a sensação correspondentes, criando, assim, um ser afetivo completamente novo – “...e as letras da minha tinta da caneta são um mapa absurdo de signaes mágicos.”. Isto é, emerge do caos uma nova linguagem que ordena as sensações. Mais uma vez, estamos perante efeitos do sujeito residual literário – já que o caos aconteceu nesse campo.

Se devêssemos resumir a complexidade do trabalho de distância que o sujeito residual deve manter para dominar a ameaça de caos, insistiríamos num processo paradoxal: por um lado, é preciso que o sujeito se deixe “possuir” pelo foco (ou “objeto”) de turbulência extrema que o atrai – mergulhando naquela coincidência total de si a si que caracteriza o “louco” e que o destrói; por outro, é preciso que conserve a distância e o recuo de si a si – divisão que pode contribuir para a loucura. Daí a necessidade de recuar mais, para produzir outro sujeito residual e assim por diante. Se o sujeito não é capaz de controlar esse processo, se não pode mesmo dirigir esse processo será arrastado por ele, confundir-se-á com ele, tornar-se-á parte do processo – afundar-se, então, no próprio processo, como o mostram, por exemplo, na produção poética, a irrupção brusca de glossolalias, onomatopeias, pura matéria amorfa que procura ainda articular.

Enfim, a leitura d’*A Múmia* dá a ver claramente como Fernando Pessoa “resolve” o problema “crítica/clínica” – porque o poema é, já de si, uma solução desse problema.

1. Os sintomas e fenômenos de ordem psiquiátrica que se detectam no poema – cisão do sujeito, *barezerk*, perda da constância da percepção, estados paranoides – tomam *um outro sentido* quando analisados no contexto da linguagem poética. Quando é que o sujeito se arrisca a entrar no caos e perder-se? Quando pode falhar e desmorronar-se a expressão poética, isto é, quando o espaço da cisão, o branco da não-inscrição, deixa de ser dizível (o que pode acontecer se as horas que “passam metafisicamente” continuassem a fazê-lo indefinidamente e não começasse um novo

movimento de caotização (poema IV); e se não houvesse, depois do hífen, a exteriorização-pluralização da subjetividade (poema II)). Que se torne dizível implica que o sintoma clínico tem, por si só, uma dimensão poética expressiva – e que a sua não-expressão poética faz parte da nosologia (e da patologia). O sentido do sintoma psíquico, só o plano estético-poético o pode abarcar – ele ultrapassa o “estado de coisas”, vai mais longe, apenas a arte o restitui. Uma fenomenologia pobre nunca poderá consegui-lo.

2. Da mesma maneira, a descrição clínica torna-se pertinente, se se considerar o sintoma de caos poético como implicando necessariamente o caos psíquico (porque este implica aquele). O disfuncionamento da linguagem poética supõe perturbações que podem ser descritas psiquiatricamente, quer dizer, com um significado restrito de movimentos-de-coisas somente. O que traz uma outra clareza à abordagem do fenômeno literário. O que é extraordinário n’A *Múmia* é o modo como mistura os dois planos: o caos literário anuncia-se constantemente no caos psíquico que está a descrever, como uma escrita sempre *à beira* do silêncio, da não-expressão possível, da presença ameaçadora das coisas prestes a abafar a linguagem (poema III, fim dos poemas I, III, IV, V). Ao mesmo tempo, a escrita poética recupera a ameaça, o branco, a não-expressão para os mostrar e dizer, salvando a expressão do caos psíquico e do caos poético. O poema vai-se construindo assim.

3. O sentido do que aconteceu e do que está acontecendo (o sentido do acontecimento) é, pois, mais do que o sentido poético e do que o sentido do fenômeno neuronal (psiquiátrico). É mais do que a expressão verbal do sentido, é também presença real (performatividade do silêncio). No vaivém simultâneo (a velocidade infinita) de um plano a outro situa-se o que se exprime e se mostra carnalmente n’A *Múmia*: o ser ontológico que surge, graças à construção da *passagem à ontologia* que Fernando Pessoa conseguiu.

4. Para essa construção, o papel do corpo foi fundamental e decisivo. No cerne da caotização está a ruína do espaço-tempo e a separação sujeito-corpo, como o corpo está no cerne da saída do caos e da reconstrução do sistema espaço-tempo-sujeito (cindido), através da *Múmia*. Essa, com a possibilidade de recuperar o contorno do corpo, permite o cruzamento da ordem poética com a ordem psiquiátrica, da crítica e da clínica. O contorno nomeado da *Múmia* torna possível restabelecer o sistema perceptivo

e constituir a posição ontológica (que se afirma na iminência do aparecer – dos heterônimos). A escrita, em risco de dispersão num corpo sem limites (como se vê na Arte Bruta), por toda a pele-papel e para lá dela, entra dentro do espaço poético transformado mas agora consistente (que é o espaço d'A *Múmia*): a *Múmia*, com o contorno do corpo designado, oferece também um limite interno ao espaço da escrita. Como? O corpo da *Múmia* fornece o espaço envolvente da possibilidade da fusão escrita-sensações-corpo próprio (poema V) que constitui, afinal, o espaço já existente no poema I e o espaço inteiro em que nasce e se elabora *A Múmia*. É o corpo que permite a ontologia da linguagem poética.

REFERÊNCIAS

DAVOINE, Françoise; GAUDILLIERE, Jean-Max. *Trauma et Histoire*. Paris: Stock, 2006.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego I e II*, (org. Jacinto Prado Coelho). São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Obra poética e em prosa I*, (org. António Quadros). Porto: Lello & Irmão Editores, 1986.

_____. *Poemas Completos de Alberto Caeiro* (ed. Teresa Sobral Cunha). Lisboa: Editorial Presença, 1994.

_____. *Oeuvres Complètes*, (org. Patrick Quillier). Paris: Gallimard, 2001.

Anexo:

A MÚMIA

I

Andei léguas de sombra
Dentro em meu pensamento.
Floresceu às avessas
Meu ócio com sem-nexo,
E apagaram-me as lâmpadas
Na alcova cambaleante.

Tudo prestes se volve
Um deserto macio
Visto pelo meu tacto
Dos veludos da alcova,
Não pela minha vista.

Há um oásis no Incerto
E, como uma suspeita
De luz por não-há-frinchas,
Passa uma caravana.

Esquece-me de súbito
Como é o espaço, e o tempo
Em vez de horizontal
É vertical.

A alcova
Desce não sei por onde

Até não me encontrar
Ascende um leve fumo
Das minhas sensações.
Deixo de me incluir
Dentro de mim. Não há
Cá-dentro nem lá-fora.

E o deserto está agora
Virado para baixo.

A noção de mover-me
Esqueceu-se do meu nome.

Na alma meu corpo pesa-me.
Sinto-me um reposteiro
Pendurado na sala

Onde jaz alguém morto.

Qualquer coisa caiu
E tiniu no infinito.

II

Na sombra Cleópatra jaz morta.
Chove.

Embandeiraram o barco de maneira errada.
Chove sempre.

Para que olhas tu a cidade longínqua?
Tua alma é a cidade longínqua.
Chove friamente.

E quanto à mãe que embala ao colo um filho morto –
Todos nós embalamos ao colo um filho morto.
Chove, chove.

O sorriso triste que sobra a teus lábios cansados,
Vejo-o no gesto com que os teus dedos não deixam os teus anéis.
Porque é que chove?

III

De quem é o olhar
Que espreita por meus olhos?
Quando penso que vejo,
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?
Por que caminhos seguem,
Não os meus tristes passos,
Mas a realidade
De eu ter passos comigo?

Às vezes, na penumbra
Do meu quarto, quando eu
Para mim próprio mesmo
Em alma mal existo,
Toma um outro sentido

Em mim o Universo –
É uma nódoa esbatida
De eu ser consciente sobre
Minha ideia das coisas.

Se acenderem as velas
E não houver apenas
A vaga luz de fora –
Não sei que candeeiro
Aceso onde na rua –
Terei foscos desejos
De nunca haver mais nada
No Universo e na Vida

De que o obscuro momento
Que é minha vida agora.

Um momento afluyente
Dum rio sempre a ir
Esquecer-se de ser,
Espaço misterioso
Entre espaços desertos
Cujo sentido é nulo
E sem ser nada a nada.

E assim a hora passa
Metafisicamente.

IV

As minhas ansiedades caem
Por uma escada abaixo
Os meus desejos balouçam-se
Em meio de um jardim vertical.

Na Múmia a posição é absolutamente exacta.

Música longínqua,
Música excessivamente longínqua,
Para que a Vida passe
E colher esqueça aos gestos.

V

Porque abrem as coisas alas para eu passar?
Tenho medo de passar entre elas, tão paradas conscientes.
Tenho medo de as deixar atrás de mim a tirarem a Máscara.

Mas há sempre coisas atrás de mim.
Sinto a sua ausência de olhos fitar-me, e estremeço.
Sem se mexerem, as paredes vibram-me sentido.

Falam comigo sem voz de dizerem-me as cadeiras.
Os desenhos do pano da mesa têm vida, cada um é um abismo.

Luze a sorrir com visíveis lábios invisíveis
A porta abrindo-se conscientemente
Sem que a mão seja mais que o caminho para abrir-se.
De onde é que estão olhando para mim?
Que coisas incapazes de olhar estão olhando para mim?
Quem espreita de tudo?

As arestas fitam-me.
Sorriem realmente as paredes lisas.

Sensação de ser só a minha espinha.

As espadas.

Data de submissão: 26/03/2016

Data de aprovação: 11/04/2016