

# FIGURAS DO ENIGMA: ESCRITORES E ESCRIVÃES IDIOTAS (HERMAN MELVILLE, FIALHO DE ALMEIDA E BERNARDO SOARES)

Isabel Mateus  
icmateus@ilch.uminho.pt  
UNIVERSIDADE DO MINHO

COMEÇO POR TRANQUILIZAR O LEITOR: NÃO VENHO AQUI TEORIZAR SOBRE O CONCEITO DE IDIOTIA E SUAS CATEGORIAS OU AVENTURAR-ME NUMA EPISTEMOLOGIA DA FIGURAÇÃO IDIOTA, mas apenas trazer para junto de nós, fazendo-os sentar nesta sala, três excêntricos idiotas. Sabendo embora que nenhum deles se sentirá confortável neste espaço universitário simbolicamente associado ao conhecimento e, em particular, ao conhecimento científico, que todos eles se obstinarão em manter um silêncio heterodoxo e que muito provavelmente irão encontrar formas de ignorar, de se alhear da reflexão gerada à sua volta. A um idiota (a estes idiotas, em particular) tudo se perdoa. Em todo o caso, já terá valido a pena trazê-los se, com a sua presença, na sua impassibilidade e opacidade esfíngicas, eles tiverem conseguido desafiar o nosso olhar, inquietar o nosso pensamento, provocar a nossa lógica científico-numérica da “tudometria” e *peer-pressure* académica.

Passo a apresentar-vos Bartleby, o estranho escrivão de um escritório de advogados de Nova Iorque que se recusa a fazer o trabalho para o qual fora contratado, barricando-se num silêncio enigmático. Manuel, um desconhecido, anónimo e in-significante boémio vagabundo atingido pela loucura que obstinadamente se recusa a viver ou a si mesmo se mata como forma de silenciar o escritor de génio obscuro que existe dentro de si; Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros de um escritório

27

FIGURAS DO ENIGMA:  
ESCRITORES E  
ESCRIVÃES IDIOTAS  
(HERMAN MELVILLE,  
FIALHO DE ALMEIDA E  
BERNARDO SOARES)

Isabel Mateus

comercial da baixa lisboeta, cuja in-existência e in-significância como escriturário ocultam o olhar onírico do poeta anónimo que habita o 4.º andar da Rua dos Douradores. Bernardo Soares que se recusa a viver a não ser sob a forma de escrita, ainda que essa escrita contenha em si o gérmen da sua própria negação. Não será difícil encontrar algumas afinidades entre os ilustres idiotas que acabo de apresentar. Os três são, em maior ou menor grau, anónimos ex-cêntricos, literalmente, *fora* do centro, criaturas marginais, que justamente em função dessa ex-centricidade, fazem vacilar os fundamentos do nosso aparentemente sólido edifício racional, vêm interrogar as nossas mais inabaláveis certezas científicas, ameaçar desinstalar-nos da nossa zona de conforto familiar. Os três são seres de excepção, singulares e enigmáticos, socialmente inadaptados, confinados ao silêncio e à incomunicabilidade no espaço público; os três se afirmam pela resistência ou pela recusa ostensiva em transpor o limiar em que se instalam: escritores ou escritoras, os três fazem da escrita (nunca assumida, pelo menos de forma plena) mais do que uma trincheira contra o mundo a que recusam pertencer, o limiar de um mundo *outro* que premonitoriamente adivinham e impassivelmente anunciam.

Da vasta galeria de idiotas literários de todos os tempos (infantis ou adultos), metafísicos ou místicos, filosóficos, políticos, de João (Pé de Feijão) ao parvo vicentino, de D. Quixote e Félicité ao Príncipe Michkin ou S. Cristóvão (para dar apenas alguns exemplos), escolho estes idiotas também por uma outra ordem de razões que a comunicação procurará tornar claras. Desde logo, porque os três casos ilustram, como adiante procurarei mostrar, o processo de mutação semântica do conceito de idiota que se opera no século XIX, abrindo a porta a modernas interpretações desta figura obsidante do imaginário colectivo. Lembro que, etimologicamente, a palavra idiota apresenta uma dupla valência semântica, remetendo o grego “*idios*” para o cidadão comum, privado, para aquele que não é um homem público (um magistrado) enquanto o “*idiotus*” latino designa o homem sem instrução, o iletrado. Esta ambivalência de sentidos (privado/ público; iletrado/culto) manter-se-á até oitocentos, momento em que a acepção mais sombria, socialmente segregadora, se acentua, ditando o resvalar do conceito de idiotia para o domínio da patologia, para o território, nessa altura ainda pouco explorado, da doença mental. Estudos científicos vindos a lume na segunda

metade do século XIX, no domínio da neurologia, da psiquiatria e da criminologia (como as *Leçons sur les Maladies du Système Nerveux* (1872-1887) e *Les Démoniaques dans l'Art* (1887) de Jean-Martin Charcot ou *Génio e Loucura* (1874) ou *O Homem Delinvente* (1876), de Cesare Lombroso), serviriam de ponte de ligação e de movência semântica entre a idiotia, a loucura e o génio.

Permitam-me um apontamento de cronologia, para recordar que *Bartleby, o Escrivão. Uma história de Wall Street*, de Herman Melville, foi originalmente publicado 1853, na *Putnam's Monthly Magazine*; “Manuel” é o título de um folhetim, hoje esquecido, da autoria de Fialho de Almeida, publicado no jornal *O Atlântico*, em 23 de Março de 1884; o folhetim original haveria de ser posteriormente re-escrito, ampliado e publicado, em 1890, no segundo volume de *Os Gatos*, com o título de “Tragédia dum Homem de Génio Obscuro”. E Bernardo Soares é o autor ou semi-autor (não entrarei aqui em questões mais complexas de autoria) do *Livro do Desassossego*, esse livro que nunca o foi, cuja escrita haveria de acompanhar obsessivamente Pessoa desde 1913 até ao final da sua vida.

Procurando seguir este fio cronológico, direi apenas duas breves palavras sobre o conto de Herman Melville, um texto provocador que desafiou, entre outros, o olhar de leitores tão atentos como Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Maurice Blanchot<sup>[1]</sup> ou Italo Calvino<sup>[2]</sup>. E sobre *Bartleby*, porventura a mais enigmática das três figuras de idiotas que me ocupam. Aviso, todavia, que depois de leitores tão encartados, que tão decisivamente contribuíram para a fortuna deste texto na contemporaneidade, não serei temerária ao ponto de arriscar uma análise. Limitar-me-ei a fazer do conto do escritor americano, um dos génios da literatura ocidental, como sublinhou Harold Bloom (2002: 305-313), o ponto de partida para a reflexão que aqui for tecendo. Desde logo

<sup>1</sup> Agamben, Giorgio, *Bartleby, Escrita da Potência* (tradução de Manuel Rodrigues e Pedro Paixão), Lisboa, Assírio & Alvim, 2008; Deleuze, Gilles, “Bartleby ou la formule”. In: *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993; Blanchot, Maurice, *L'Écriture du Désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>2</sup> No prefácio que escreveu para a publicação póstuma das “Lições Americanas” de Italo Calvino, *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Esther Calvino informa-nos que a sexta lição, que ficaria (simbolicamente) por escrever, tinha o título de “Consistency” tomando como ponto de partida da reflexão a obra *Bartleby* de Herman Melville (Calvino, 1990: 9).

porque, como nota Gil de Carvalho, tradutor para a edição portuguesa da Assírio & Alvim, este é “um dos escritos “proféticos” da passagem, no século XIX, à modernidade” (2011: 87).

Bartleby vem in-screver, com efeito, a sua quietude desconcertante no desassossego financeiro e jurídico de Wall Street. Provocando não a agitação dos “mercados” ou um *crash* bolsista, mas a desordem no escritório de advogados de que é empregado, a inquietação do senhorio do prédio e dos moradores e, sobretudo, a perturbação interior, o “estranhamento” do patrão. Tudo porque o escrivão ou copista forense resiste a fazer o trabalho para o qual fora contratado com uma única, repetida e enigmática frase: “I would prefer not to” (Preferia não o fazer).

Recortando-se no limiar de um escritório nova-iorquino ou fitando através de um “janelo pálido” a parede cega de tijolo em frente, o vulto impassível de Bartleby constitui, na sua recusa obstinada do exercício da cópia, uma poderosa interrogação à ordem capitalista nascida do racionalismo científico e da ideologia positivista dominantes no momento de publicação deste conto. Mas também, tendo em conta a leitura crítica do texto, uma poderosa interrogação sobre a escrita contemporânea (leia-se, literatura) que, não podendo ser mais esse lugar de fulgor da linguagem<sup>[3]</sup> e recusando ser cópia<sup>[4]</sup> das vozes dos outros, se confina ao silêncio.

De Bartleby pouco ou nada se sabe, a não ser que aparece um dia no escritório de advogados respondendo a um anúncio de emprego. Que resiste passivamente a tudo, silenciosamente, mansamente, incluindo à prisão, onde passa por doido, “avariado”, e acabará por morrer de inanição (talvez melhor, por se deixar morrer ou cristicamente auto-crucificar). A sua enigmática opacidade manter-se-á impenetrável para além do final do conto, aguçando a curiosidade dos leitores ao longo dos tempos.

Gostaria de sublinhar, em particular, o estranhamento que Bartleby provoca no patrão, o fascinado e crescente desassossego que aquele lhe desperta (à mistura, é certo, com a compaixão), o “arrepio electrizante”

<sup>3</sup> A este respeito, relembro a afirmação de Barthes: “*A Literatura é como o fósforo:brilha mais no momento em que tenta morrer*” (1997:63).

<sup>4</sup> A dupla de escrivães flaubertianos, os copistas Bouvard e Pécuchet, seria não apenas aqui, mas também no que diz respeito à figuração da idiotia, uma referência relevante.

que lhe percorre o corpo quando descobre o escrivão já sem vida. O pouco que ficamos a saber resulta da leitura que o patrão faz sobre os factos que testemunhou, constituindo-se a história como uma *biografia* póstuma do amanuense recalcitrante, a vida paradoxal, de alguém que passou por vagabundo<sup>5</sup> na sua obstinada imobilidade. A biografia de Bartleby é a única história que o advogado (o homem público), ao sentir aproximar-se o ocaso da vida, quer escrever para memória futura; contar a história da “estranha criatura” (2010:65) é o sentido último, porventura único, da sua vida, a derradeira forma de resistir ao absurdo:

Conheci [muitos escrivães], quer profissional quer particularmente, e, se me apetecesse, podia contar variadas histórias (...). Mas eu ponho de lado as biografias de todos os outros, em troca de algumas passagens da vida de Bartleby, que era escrivão, o mais estranho que conheci ou de que ouvi falar. Enquanto de outros copistas do foro, eu poderia escrever a vida completa, acerca de Bartleby tal não é possível. Creio não haver material existente de modo a fazer-se a biografia integral e capaz deste homem (...) O que os meus próprios olhos, atónitos, viram de Bartleby, isso é tudo o que sei dele (p. 9).

É assim recorrendo à forma narrativa da biografia (forma que se repete, explicita ou subliminarmente, nos textos de Fialho ou de Bernardo Soares), ao olhar mediatizado de um anónimo biógrafo-narrador sobre *o outro*, que o leitor será confrontado com a opaca<sup>6</sup> alteridade do idiota, com um indefinido e indizível *isso* que, todavia, é a raiz profunda da escrita. Desta forma, mais do que personagem, o idiota torna-se *figura*<sup>7</sup>, uma figura cuja impenetrável estranheza irá

<sup>5</sup> Falando consigo mesmo, o narrador interroga-se: “Um vagabundo, ele? O quê? Um vagabundo, um vadio, quem recusa mexer-se? É por ele não querer ser um vagabundo, é por isso que queres que ele passe por ser um. Isso é demasiado absurdo” (2010:67).

<sup>6</sup> Citando Clément Rosset, no seu *Traité de l'Idiotie* (1977), Jean-Pierre Couture e Dalie Giroux definem como idiota “celui qui “se suffit à soi-même, qui n'a ni reflet ni double”, in: “Onze Thèses Pour Une Épistémologie Idiote” (Cnockaert, 2012: 241).

<sup>7</sup> Entende-se aqui por *figura*, em contexto semiótico, “tout objet de pensée doté de signification et de valeur. (...) La figure n'est donc jamais neutre ou objective, mais focalisée, investie, elle est le résultat d'un processus d'appropriation. (...) La figure est le personnage en tant qu'il est investi par un lecteur ou un interprète, par son regard, par son désir, par sa volonté d'y reconnaître quelque chose. C'est le personnage devenu signifiant, devenu

transtornar o narrador-biógrafo, converter-se numa obsessão, num desafio à sua capacidade de entendimento, provocando o seu desconcerto interior, a alienação do mundo familiar (“Não me afasto muito da verdade quando afirmo que, por causa dele, eu vivia inquieto”, p. 53). Perante a força deste começo narrativo e a urgência desta voz, impossível se torna não lembrar aqui um texto de Calvino, um texto esquecido e datado de 58, preparatório das *Norton Lectures* que deveria integrar a sexta *Lição Americana*, precisamente aquela que ficaria por concluir (ou melhor, que o escritor talvez esteja concluindo nesse lugar infinito e nesse tempo sem tempo da eternidade). O texto fala sobre o “Começar e Acabar” de uma narrativa, sobre a dificuldade de encontrar um fio de história no labirinto de fios que constitui o novelo dos nossos dias, sobre a importância da memória de um narrador capaz de resgatar da noite do esquecimento, do caos indiferenciado, a história que urge ser contada. Para o narrador-biógrafo, *Bartleby* é esse fio de história com o qual se propõe tecer a escrita, desde logo pelo indecifrável enigma, pela *puzzling question* que o encontro com o estranho escrivão inscreveu na sua vida, (“ponho de lado as biografias de todos os outros em troca de algumas passagens da vida de *Bartleby*”). Se o narrador parece fazer apelo neste *incipit* narrativo a uma dimensão testemunhal, à experiência vivida do seu “olhar atônito”, ou aos *exempla* medievais, a história contada, cheia de incertezas e interrogações, vem contudo minar qualquer propósito moralizador. Na sua imensa solidão e desamparo (“ele parece estar só, absolutamente sozinho no Universo. Um destroço de um naufrágio no meio do Atlântico”, p. 53), na sua estranha forma de resistência, na capacidade sobrehumana de sofrimento e de resignação ou na não menos sobrehumana impassibilidade perante a morte, a idiotia do biografado aparece ao olhar do narrador-biógrafo com o fulgor de uma exemplaridade tocada de santidade: a biografia (ou o fragmento de biografia) constitui-se, deste modo, como uma *hagiografia*<sup>[8]</sup> subversiva. Desde logo porque nela se presente o estremecer

objet de pensée au sens plein, pensée que émeut, qui obsède, qui est génératrice de sens et de signes”, (Cnockaert, Gervais et Scarpa, 2012:9).

<sup>8</sup> A leitura da “santidade” em *Bartleby* parece ser legitimada, entre outras razões, pelo próprio espaço: a solidão e o isolamento da banca de trabalho do escrivão sugerem ao narrador-hagiógrafo a imagem de um “eremitério”: “Retirou-se silenciosamente para o interior do seu eremitério” (2010: 48; 60).

de uma dúvida, de uma verdade indizível perante a qual se suspende a escrita: o pressentimento de um segredo, de uma lucidez acutilante oculta no silêncio de Bartleby. Mas também o desassossego de saber se este “destroço” perdido no oceano da vida não será afinal cada um de nós, se a singularidade do santo-copista de Wall Street não esconde a idiotia da nossa humana condição: “Ah Bartleby! Ah, a humanidade” (p. 83) é, de resto, a frase-lamento com a qual se termina esta história.

Não posso deixar de acrescentar uma nota relativa à presença do grotesco como estratégia retórica e narrativa que permite dar a *ver*, e ao mesmo tempo questionar ou exorcizar, os medos mais indizíveis ou inexpressos da natureza humana universal e intemporal. Esse medo que adquire expressão na alienação<sup>9</sup> que Bartleby provoca nos outros (no patrão, em particular), na sua opacidade inquietante, na força obscura que o determina, na indefinição que nele se joga entre o humano, o animal e a máquina, na ameaça de agressão ou de morte<sup>10</sup> que paira sob ele, na sua humilhação ou aniquilação física. Uma estratégia interpretativa particularmente adequada à decifração desse enigma impenetrável que a idiotia corporiza, à “paralisia da linguagem (Harpham, 1982:6) e à “crise de paradigma”<sup>11</sup> que esta, enquanto manifestação particular do grotesco, convoca.

<sup>9</sup> A alienação ou estranhamento do mundo familiar define, de acordo com W. Kayser, o grotesco, quer enquanto estrutura, quer enquanto efeito produzido no observador/leitor: “*The grotesque is the estranged world. But some additional explanation is required. For viewed from the outside, the world of the fairy tale could also be regarded as strange and alien. Yet its world is not estranged, that is to say, the elements in it which are familiar and natural to us do not suddenly turn out to be strange and ominous. It is our world that has to be transformed*” (Kayser, 1981:184).

<sup>10</sup> De acordo com Bernard Mc Elroy, “the grotesque is linked definitively to aggression in human nature, both the impulse to commit aggression and even more the fear of being the victim of aggression” (1989:4). Em qualquer dos casos, o grotesco está intimamente associado ao medo de humilhação ou aniquilação física, isto é, à presença da morte.

<sup>11</sup> De acordo com Harpham, “confused things lead the mind to new inventions. (...) This is the position of T.S. Khun, who has opened up an extreme fertile area of inquiry by exploring the time of transition when scientists shift from one explanation of a given set of phenomena to another. This pregnant moment is a “paradigm crisis”, when enough anomalies have emerged to discredit an old explanatory paradigm or model, and make it impossible to continue adhering to it, but before the general acceptance of a new paradigm. The paradigm crisis is the interval of the grotesque writ large”, (1982:17).

A síndrome de Bartleby de que fala Enrique Vila-Matas, essa “pul-são negativa ou a atracção pelo nada que faz com que certos criadores, embora tendo uma consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; (...) ou, depois de avançarem com uma obra, fiquem um dia, literalmente, paralisados” (2013:10), parece manifestar-se, como veremos, no texto de Fialho de Almeida. O texto em questão vem ilustrar, na última década de oitocentos, uma evolução ou alteração de sentido na percepção da idiotia, agora identificada à boémia e à loucura. Manuel é apresentado ao leitor como um boémio vagabundo da baixa lisboeta, arrastando pelas ruas e pelos teatros uma atonia dissolvente, uma indolência passiva, “uma falta de reacção que o fazia aceitar sem revolta as situações mais deprimentes” (p.50), confinando-o cada vez mais à margem do espaço público ou, como nos diz o texto, “afastando-o cada vez mais da estrada comum”. Apesar de uma sensibilidade superior e rara inteligência, Manuel ver-se-á progressivamente excluído do jogo social que vê na sua inadaptação uma ameaça à ordem burguesa. Manuel é o idiota “infractor da grande lei da conservação da sociedade” (p. 49), alguém que afronta a engrenagem das racionalidades instituídas quer pela recusa do trabalho (na sua óptica divergente ou dissonante, um exercício “deprimente” ou “inferior”), quer pela intransitividade de uma linguagem idiossincrática. Oscilando entre uma altivez activa e uma indiferença passiva ou ingénua, a resistência de Manuel torna-se, à semelhança de Bartleby, perigosamente subversiva. Manuel é humilhado, ostracizado, transformado em figura de anedotário público, em criatura híbrida entre o louco e o monstro; o perigo de corrosão social, que a sua heterodoxia representa, é combatido e neutralizado pelo riso, pelo medo e pela exclusão. É essa marginalização social que de algum modo irá, se não provocar, certamente agravar o torpor que o caracteriza, essa espécie de idiotia latente, fazendo-a irromper à superfície sob a forma clínica da loucura.

*A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro* é deste modo a narrativa da história clínica de Manuel, da doença que o atinge e acabará por vitimar. Uma vez mais, estamos perante a biografia póstuma escrita por um dos seus companheiros de boémia que o assistirá até ao fim. Patologia, idiotia e loucura tornam-se, aparentemente, termos sinónimos no texto de Fialho. Mas o autor de *Os Gatos* vai mais longe, desconstruindo, neste



como noutros momentos da sua obra, a ideologia positivista enquanto pilar fundacional do edifício burguês, questionando os princípios da racionalidade científica e, de um modo mais vasto, os limites da racionalidade humana. Deste modo, assistimos em a “Tragédia dum Homem de Génio Obscuro” a uma subtil mudança de sentido ocorrida no final de oitocentos (de alguma forma pressentida no texto de Melville) que se traduz na leitura positiva da loucura (e, neste sentido, da idiotia), não como estigma negativo, mas como marca de uma singularidade superior, sinal de uma genialidade obscura que se manifesta sob a forma de visionarismo artístico. Não posso deixar de sublinhar aqui as estratégias retórico-narrativas de que o texto se serve para operar esta leitura da idiotia, em particular a importância do grotesco. Em primeiro lugar, diria que a “Tragédia dum Homem de Génio Obscuro” põe em cena (a dimensão performativa do texto é, certamente, uma das estratégias a destacar, embora não seja este o momento para o fazer) não a personagem mas antes a *figura* do idiota-louco, na medida em que esta surge mediatizada, investida de significação pelo olhar do anónimo companheiro e improvisado biógrafo. É assim através desse olhar<sup>[12]</sup> que o leitor /espectador acompanha o processo de evolução da doença de Manuel desde os primeiros sinais até à morte, um processo em que, mantendo-se embora a opacidade desta figura, a leitura do amigo acabará por desocultar sentidos possíveis. Acompanhar o espectáculo da doença de Manuel configura assim uma experiência-limite para o leitor, um processo que o deixará em pleno desassossego mental ou, nas palavras de Jean-Marie Privat, em plena “in-quietude ontológica”<sup>[13]</sup>.

Procurando seguir a linha do grotesco como estratégia de “narrativização” da idiotia, não posso deixar de chamar a atenção para a doença de Manuel que é dada a ver ao leitor (uso aqui a palavra “narrativização” ou “narrativa” entre aspas, de forma paradoxal, na medida em que o carácter eminentemente visual, plástico, do grotesco- como sublinharam alguns dos seu principais teorizadores, Ruskin, Kayser, Bakhtine ou Bernard Mc Elroy –, e em particular do grotesco fialhiano, se constituem como uma estratégia de derrogação da lógica racional, discursiva, contrapondo-lhe outros modos de conhecimento, desde logo

<sup>12</sup> Sobre esse olhar mediatizado, veja-se (Mateus, 2008: 335; 339-354).

<sup>13</sup> “Mourir (ne pas) Idiot?”. In: (Cnockaert, Gervais et Scarpa, 2012:255).

um conhecimento intuitivo ou sensorial – ia dizer, “sensacionista” –, do real). A idiotia de Manuel, que encontra na loucura a sua expressão máxima, dará assim lugar a um processo de degradação física e psíquica que se traduz nas primeiras crises de histeria e delírio alucinatório em que ganha ainda maior opacidade o seu idiolecto divergente, depois na lenta metamorfose animal que o leva a perder a linguagem e a resvalar, nas palavras do biógrafo, “para uma hediondez animal que me obrigava a chamar-lhe estúpido, e a maltratá-lo como se ele não fora já meu amigo”(p.58) e finalmente na sua metamorfose teratológica (“o monstro que aí está, nesse fauteuil, não é mais Manuel, senão a larva acéfala, o embrião vital originário duma cadeia de seres inquietadores” (p. 59) ou coisificação grotesca. No final desse processo de regresso ao nada de que todos provimos e parece ser a casa do ser do idiota, no final deste processo de regresso a uma primitividade original, o que resta de Manuel é uma máscara sem rosto, uma simples “carcaça” vazia. É, por isso, particularmente perturbadora a morte de Manuel, ocorrida em vésperas de Carnaval, numa sexta-feira treze: o seu “enterro de palhaço” - fundindo-se e confundindo-se com o curso carnavalesco e a festa popular nas ruas de Lisboa, “entre os apupos das máscaras e os tremoços e os gritos de estupidez popular” (p. 82) é aqui mais uma das manifestações da carnavalização grotesca da realidade, um “Carnaval amargo”, na expressão de André Bernstein (1992), declinado em modo trágico, a que o texto de Fialho procede. Sob o efeito da carnavalização, a singularidade de Manuel, a aura de “santidade” genial de que o investe o olhar do narrador, é poderosamente subvertida: perante a indiferenciação ou enigma da máscara entre as máscaras, é o próprio narrador que enlouquece.

Na leitura do narrador-biógrafo, a idiotia de Manuel vem desocultar zonas liminares do conhecimento, tornar evidente a ambivalência vida/morte ou rosto/máscara, as conexões humano-animal, a indecibilidade de sentido e a co-existência de mundos mágicos ou ocultos, deixar entrever e interrogar o absurdo desse espectáculo simultaneamente trágico e grotesco que é o mundo e o nosso humano estar-no-mundo. A idiotia, como manifestação do grotesco, representa esse momento de curto-circuito do real, de corrosão dos nossos modos de conhecimento, um momento de “estranhamento” de que resulta a alienação do mundo familiar, a fissura do real, o momento em que, nas palavras

de Jean-Pierre Couture e Danie Giroux, “se pose la question dont la simplicité a um effet ruineux” (Cnockaert, 2012:241). Como referi atrás, o grotesco é um intervalo, uma “crise de paradigma” indissociável do acto interpretativo. Uma linha de reflexão confluyente que aqui me limito a lançar é a da fragmentação mental, da alteridade que o texto de a “Tragédia” encena, abrindo caminho ao fingimento heteronímico pessoano (Mateus, 2008: 324-354). Creio, de resto, a vários níveis, que o texto de Fialho é um dos textos subliminares à escrita do *Livro do Desassossego* (Mateus, 2006). Se já em si a idiotia representa uma forma de confronto radical com a alteridade, a doença de Manuel acrescenta a esta última a opacidade do fraccionamento interior, a duplicidade mental entre o “eu” e o “outro”, o lúcido e o louco, o que resiste e o que vê e imagina, o eu social e o inconsciente, tensão dramática que há-de levar o primeiro a resistir, a deixar-se morrer como forma de matar, de silenciar o “outro” que lhe paralisa a vontade e nele persiste em afirmar-se como escritor. Como outros escritores da literatura do Não, no sentido que lhe atribui Vila-Matas, Manuel “prefere não o fazer”, resistindo à escrita enquanto território da linguagem, de produção de sentidos. A escrita visionária, nocturna, pulsional, desse homem de génio obscuro será apenas fragmentariamente entrevista pelo leitor, através da leitura que dela faz o anónimo companheiro-narrador, o que nos remete para o complexo jogo de máscaras que “A Tragédia” põe em cena, jogo em que o narrador-anónimo e Manuel (na sua duplicidade interior) trocam de papel entre si, provocando a desorientação no leitor. De resto, convém acrescentar que é este companheiro-biógrafo quem, por morte de Manuel, se torna o legatário do espólio do amigo, o guardador da mala de papéis avulsos, simples fragmentos, deixados por Manuel que apenas são dados a conhecer em segunda mão, através da mediação e leitura do companheiro. E é este complexo jogo de máscaras que de alguma forma preserva o enigma, a opacidade desafiadora da idiotia de Manuel.

Seria interessante notar uma certa afinidade subliminar (ou talvez não) do *Livro do Desassossego* com o texto de Fialho. Desde logo naquela que os prefácios que Pessoa escreveu para o *Livro* deixam entrever, na relação de cumplicidade e amizade de Pessoa com Bernardo Soares que não-de fazer do primeiro o legatário dos papéis do segundo. Mas também na prosa visionária, desrealizante ou transfiguradora, de Bernardo

Soares que, ao contrário de Manuel, há-de procurar afirmar-se pela escrita mesmo se dessa forma renuncia à vida. Sublinho igualmente o facto de Bernardo Soares ser também ele um ser liminar, alguém que habita um espaço de fronteira entre dois mundos sem conseguir transpor ou sequer pretender transpor esse incerto limiar. E a fronteira é, neste caso, a Rua dos Douradores, a linha que separa o ajudante de guarda-livros e escrivão de uma firma comercial, do escritor anónimo que habita o 4º andar de um prédio dessa mesma rua. Há em Bernardo Soares uma idêntica inadaptação em relação ao mundo, uma indiferença ou resistência silenciosa, uma hipersensibilidade nervosa que o aproxima dos idiotas de que aqui falámos, que nele se corporiza numa impassível atitude de contemplação estética. Na linha de continuidade do que aqui dissemos e da rede de relações que estabelecemos, importa notar que o *Livro do Desassossego*, mesmo na sua forma fragmentária, se constitui não como uma biografia mas como uma autobiografia, e ainda mais curiosamente como uma “autobiografia sem factos”, uma “*história sem vida*”, simples confissões, advertindo o autor que, “se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer”. História de alguém que existe apenas enquanto escrita: “sou uma figura de livro, uma vida lida”, pode ler-se num dos fragmentos (Soares, 2007:54;195), a autobiografia permitirá re-ler o conceito de idiotia e de alteridade à luz do fingimento artístico, nomeadamente do fingimento pessoano. Da mesma forma que a opacidade característica da figura do idiota se mantém ou se adensa em Bernardo Soares, ainda que de forma paradoxal, na infinita segregação de fragmentos de escrita, papéis avulsos que não chegam para reflectir um rosto ou inventar um duplo e muito menos se convertem num livro: o *Livro do Desassossego*, como nota Richard Zenith no prefácio à sua edição, “não é um livro mas a sua subversão ou negação” (Soares, 2007:13). Bernardo Soares, empregado de escritório e poeta anónimo da baixa lisboeta, é um idiota, não diria “santo” (no sentido que anteriormente referi), mas “sábio” (Cnockaert, 2012: 241), uma singularidade consciente de si, um idiota diferente dos outros que aqui analisámos. Talvez mais rigorosamente um “semi-idiota” por analogia com o “semi-heterónimo”, esse semi-heterónimo de quem Pessoa há-de dizer, ser ele “menos o raciocínio e a afectividade”. Mas é também sob a máscara deste idiota, poeta vagabundo da cidade de Lisboa que, como notou Eduardo Lourenço, Pessoa há-de revelar

o enigma, a verdade indizível, da sua ficção, e, por essa via, negar a “mitologia heteronímica” que sustenta a sua escrita<sup>[14]</sup>.

Uma nota final para a idiotia “sábua” de Bernardo Soares e para a importância que nele o corpo adquire (esse mesmo corpo que é aniquilado ou crucificado nos dois outros casos que aqui apontámos: Cristo como D. Quixote, são dois dos modelos quase sempre subjacentes à figuração da idiotia). Porque face à descrença e ao colapso da racionalidade científica, o corpo e as sensações se tornam a forma privilegiada e provisória de conhecimento do mundo, de abertura para o mundo. Nele incluindo o corpo da escrita, esse limiar dos sonhos e de onde se avista o universo.

## Referências

- ALMEIDA, Fialho de, *Os Gatos*, vol.2, Lisboa, Clássica Editora, 1992.
- BARTHES, Roland, *O Grau Zero da Escrita*, Lisboa, Ed. 70.
- BERNSTEIN, M. André, *Bitter Carnival*, New Jersey, Princeton University Press, 1992.
- BLOOM, Harold, *Genius: a Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, New York, Warner Books, 2002.
- CALVINO, Italo, *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Lisboa, Teorema, 1990.
- CNOCKAERT, Véronique; GERVAIS, Bertrand et SCARPA, Marie (dir.), *Idiots. Figures et Personnages Liminaires dans la Littérature et les Arts*, Nancy, PUL, 2012.
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard e Pécuchet* (trad. de Pedro Tamen), Lisboa, Cotovia, 1990.
- HARPHAM, Geoffrey Galt, *On the Grotesque: strategies of contradiction in art and literature*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1982.
- KAYSER, Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature* (translated by Ulrich Weisstein), Columbia University Press/Indiana University Press, 1981.
- LOURENÇO, Eduardo, «O Livro do Desassossego, texto suicida?» in: *Fernando, Rei da nossa Baviera*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.
- MATEUS, Isabel Cristina, “Kodakização” e *Despolarização do Real: para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*, Lisboa, Caminho, 2008.

<sup>14</sup> Para Eduardo Lourenço (mesmo que sob a forma de dúvida), o *Livro do Desassossego* é «um texto suicida» na medida em que nele se cumpre o «suicídio» da «mitologia heteronímica», em que, «sob a mal fingida máscara de Bernardo Soares, [Pessoa] retir[a] toda a ficção às suas ficções» (Lourenço, 1985: 355; 353), revelando-as na sua crua «nulidade» de máscaras.

- MATEUS, Isabel Cristina, “Fialho de Almeida, Vicente Guedes, Bernardo Soares & C.<sup>a</sup>: notas soltas para um livro do desassossego”. In: *Diacrítica* (série Ciências da Literatura), vol.s 20-23, Cehum, Universidade do Minho, pp.75-95.
- Mc ELROY, Bernard, *Fiction of The Modern Grotesque*, London, The Macmillan Press, 1989.
- MELVILLE, Herman, *Bartleby* (trad. de Gil de Carvalho), Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
- SOARES, Bernardo/F. Pessoa, *Livro do Desassossego* (ed. de Richard Zenith), Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.
- VILA-MATAS, Enrique, *Bartleby & Companhia* (trad. J. Agostinho Baptista), Lisboa, Teodolito, 2013.

40

.....  
**FIGURAS DO IDIOTA**  
.....

Literatura Cinema  
Banda Desenhada