

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**A POÉTICA DESARTICULADA
E DESARTICULADORA DO *LIVRO DO DESASSOSSEGO*,
DE FERNANDO PESSOA**

MARIA JEUSILANDE DE SOUSA CARDOSO

BRASÍLIA

2008

MARIA JEUSILANDE DE SOUSA CARDOSO

A POÉTICA DESARTICULADA
E DESARTICULADORA DO *LIVRO DO DESASSOSSEGO*
DE FERNANDO PESSOA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília para obtenção do título de Mestre em Literatura.

BRASÍLIA
2008

BANCA EXAMINADORA

Titulares

Prof. Dra. Rita de Cassi Pereira dos Santos – Presidente

Prof. Dra. Hilda Orquídea Hartmann Lontra – Membro

Prof. Dra Lúcia Helena Marques Ribeiro – Membro

Suplente

Prof. Dr. Henryk Siewierski

*Deixo ao cego e ao surdo
A alma com fronteiras,
Que eu quero sentir tudo
De todas as maneiras.*

*Do alto de ter consciência
Contemplo a terra e o céu,
Olho-os com inocência:
Nada que vejo é meu.*

*Mas vejo tão atento
Tão neles me disperso
Que cada pensamento
Me torna já diverso.*

*E como são estilhaços
Do ser, as coisas dispersas
Quebro a alma em pedaços
E em pessoas diversas.*

*E se a própria alma vejo
Com outro olhar,
Pergunto se há ensejo
De por isto a julgar.*

*Ah, tanto como a terra
E o mar e o vasto céu,
Quem se crê próprio erra,
Sou vário e não sou meu.*

*Se as coisas são estilhaços
Do saber do universo,
Seja eu os meus pedaços,
Impreciso e diverso.*

*Se quanto sinto é alheio
E de mim sou ausente,
Como é que a alma veio
A acabar-se em ente?*

*Assim eu me acomodo
Com o que Deus criou,
Deus tem diverso modo
Diversos modos sou.*

*Assim a Deus imito,
Que quando fez o que é
Tirou-lhe o infinito
E a unidade até.*

Fernando Pessoa

À **minha mãe, Antonia Leudes**, pelo amor,
força e exemplo em todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser minha força, refúgio e proteção.

À minha família, meus pais, Lásaro e Leudes, meus irmãos, Meyre, Raul, Artur, Bruno, Laysa e Jonas, meus sobrinhos João Pedro, Ana Maria e Luiz Felipe, pelo apoio, o companheirismo, o amor incondicional.

Às amigas Val, KK, Gabi, Alba e aos amigos Rodrigo, Betão, Patrick, Rick, Thiago, Daniel e Moreno, simplesmente, por serem o que são!

Ao Wancley e ao Wiliam, pelo auxílio no *abstract*.

Ao Edu, pela pitada diária de poesia.

Aos amigos Alysson e Cida, pela presença nos momentos de angústia, o carinho, as discussões, as sugestões e a paciência, sempre.

Ao Orlando, pelo “vôo de Ícaro”, a companhia, mesmo quando virtual, a descoberta e o consolo nas madrugadas.

Ao Igor Artur pelo apoio, carinho e por compartilhar comigo o amor. Gosto muito de você.

Aos funcionários do TEL, em especial à Dora e à Jaqueline, pela compreensão, paciência e carinho, e por toda a atenção.

Às professoras Hilda e Ana Laura, não só pelo despertar à literatura, mas também pela apresentação de uma literatura portuguesa que resultou em um amor ainda maior à língua de Camões e Pessoa. Obrigada.

Ao professor Álvaro Faleiros, por acreditar em mim e me mostrar a importância da dedicação e do comprometimento neste árduo caminho.

À minha orientadora, professora Rita de Cassi, não só pela brilhante orientação, mas também pelo apoio, amizade, carinho, paciência e compreensão. Sou muito grata à senhora, pois, mais que uma orientadora, posso considerá-la uma amiga. Obrigada.

SUMÁRIO

RESUMO.....	8
ABSTRACT	9
INTRODUÇÃO	10
1. O AUTOR DESASSOSSEGADO	19
1.1 O autor e os autores: desafio ao leitor desassossegado	20
1.2 Dialogismo heteronímico	28
1.3 A dupla autoria	32
1.3.1 Os hetero-autores	33
1.3.1.1 Vicente Guedes	33
1.3.1.2 Bernardo Soares	36
2. TENSÕES ESTRUTURAIS E LINGÜÍSTICAS	39
2.1 O gênio e os gêneros.....	40
2.2 Principais personagens	50
2.2.1 Bernardo Soares.....	51
2.2.2 Patrão Vasques	53
2.2.3 A cidade de Lisboa	55
2.2.4 O guarda-livros Moreira, o caixa Borges, Sérgio, os bons rapazes etc	58
3. OS GRANDES TRECHOS: UMA ANÁLISE DOS FRAGMENTOS	61
3.1 Uma proposta de leitura ao desassossego pessoano: “ <i>O Livro</i> ” de Richard Zenith	63
3.1.1. “Autobiografia sem factos”	65
3.1.2. “Os grandes trechos”	73
3.2 As edições de Teresa Sobral Cunha	73
3.2.1 Leitura de um trecho de “Peristilo”	75
3.2.2 Leitura de um trecho de “[Apotese da mentira?]”	76
3.2.3 Leitura de “Na floresta do alheamento”	78
3.2.4 Leitura de “Marcha fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera”	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
ANEXOS	88
REFERÊNCIAS	99

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar a complexidade estrutural do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, e alguns dos fragmentos que o compõem. Escrito em prosa poética, o livro apresenta-se como projeto inacabado e, justamente por essa natureza inconclusa, desperta muitos questionamentos acerca de sua composição, do gênero e do autor que o escreve. O poeta, por meio de seus hetero-autores, traça uma obra que se apresenta ora como narrativa sem fio condutor, ora como amontoado de trechos em que o devaneio e as divagações passeiam pelos fragmentos.

Palavras-chave: Desassossego. Prosa poética. Desarticulação. Gênero.

ABSTRACT

This work aims to analyze the structural complexity of Fernando Pessoa's *Livro do desassossego* and some of its fragments. Written in poetic prose the book shows itself as an unfinished Project and, precisely for that, many questions are raised concerning its composition, genre and authorship. The poet, by his *hetero-autores* (different authors), tries to write something that shows itself ambiguously, now as a narrative without a guiding line, now as a bunch of text pieces in which the digressions and reveries wander about in the fragments.

Key words: Restlessness. Poetic prose. Disjointing. Genre.

INTRODUÇÃO

“Com uma tal falta de literatura, como há hoje,
que pode um homem de gênio fazer senão
converter-se, ele só, em uma literatura?”

Fernando Pessoa

Quem foi Fernando Pessoa? Será que ele realmente existiu? Ou foi apenas uma das muitas personalidades criadas por Fernando Antonio Nogueira Pessoa? Para Jorge de Sena,¹ o grande poeta “foi muitas pessoas, nenhuma das quais era ele mesmo, como ele mesmo não era quem se apresentava como tal”. E, para os leitores, quem ele realmente foi? Essas são algumas das questões que permeiam o imaginário da crítica e do leitor acerca do autor lusitano que, com seu verso marcante e sua prosa desassossegada, trouxe à literatura portuguesa e, por que não dizer, mundial, uma nova escrita, sendo considerado o maior poeta português desde Camões.

Pessoa é um dos casos mais interessantes da literatura universal. Ele não foi um, foi vários ou, como afirma Leyla Perrone-Moysés,² “um sujeito estourado em mil sujeitos, para se tornar um não-sujeito”. Não-sujeito na medida em que o próprio poeta passou por um processo de esvaziamento, de forma que, para muitos, quem não existiu foi ele mesmo. E é no *Livro do desassossego* que essa noção do esvaziamento torna-se mais evidente, sendo este “o livro-registro dos vários Pessoas que se multiplicaram em incontáveis e contraditórios heterônimos”³ e o objeto de pesquisa deste trabalho.

Antes, no entanto, é necessário conhecer um pouco a história dessa obra, já que o homem por trás dela não carece de apresentação. O *Livro do desassossego*, ou seu projeto, surgiu por volta de 1913 com a publicação, na revista *Águia*, de “Na floresta do alheamento”, primeiro fragmento publicado pelo poeta. Pode parecer estranho empregar o termo surgimento, todavia ele reflete bem a essência da obra que, segundo Richard Zenith,⁴ nunca existiu, propriamente falando, e que nunca poderá existir, pois para este “o que temos aqui não é um livro, mas a sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-

¹ SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & companhia heterônima*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 148.

² PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 7.

³ CINTRA, Elaine Cristina. *A “estética do silêncio” no Livro do desassossego: um estudo da escritura em Fernando Pessoa*. São José do Rio Preto: [s.n.], 2005, p. 8.

⁴ ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

sonho, o livro-desejoso, o anti-livro, além de qualquer literatura.” Entretanto, o que se sabe é que, embora a natureza da própria criação da obra seja fragmentária ou inconclusa, Pessoa trabalhou nesse projeto ao longo de toda a sua vida, com breves intervalos.

Em 1914, ou seja, um ano depois da publicação do primeiro fragmento, o poeta escreveu a Armando Côrtes-Rodrigues dizendo que seu estado de espírito o obrigava a trabalhar bastante, a contragosto, no *Livro do desassossego*, resultando tudo em fragmentos, apenas fragmentos. Todavia, como observa Haquira Osakabe,⁵ essa mesma impossibilidade unificadora, implícita à queixa do autor, “iria se confirmar cada vez mais, embora com a substancial alteração de seu estilo e com a definição mais clara de sua autoria”, pois a obra iniciada com cunho simbolista-esteticista, pelas mãos do heterônimo Vicente Guedes – um trabalho de escrita de certa forma paralelo à lírica e seus heterônimos –, passaria por processo de transição até a definição do estilo moderno e da autoria do semi-heterônimo Bernardo Soares, sujeito tão fragmentário quanto a obra que se dispôs a escrever.

Jorge de Sena, no célebre artigo “Introdução ao *Livro do desassossego*”, identifica três fases distintas na confecção do livro: a primeira fase, escrita por Vicente Guedes, extremamente simbólico-esteticista, é concebida anteriormente à descoberta da heteronímia profunda de que a grandeza de Pessoa se faria,⁶ isto é, antes de 1914.⁷ A segunda fase, entre 1917 e 1929, é considerada pelo crítico um período no qual o livro teria ficado em dormência hesitante e muito fragmentária, chegando ao ponto de datar os fragmentos. Por fim, há uma terceira fase, já assumida por Bernardo Soares, a qual corresponderia ao verdadeiro *Livro do desassossego*. O que talvez não pudéssemos supor fosse que a periodização e a essência de um “verdadeiro” *Livro* seriam temas de grandes disputas entre aqueles que se dispuseram a mergulhar na arca pessoana - esse templo de onde jorram, de maneira infindável, textos cada vez mais representativos da genialidade do autor-. Nesse ponto, as análises e os embates envolvendo Richard Zenith, Teresa Sobral Cunha e alguns de seus defensores são bem ilustrativos da paixão que essa obra provoca.

⁵ OSAKABE, Haquira. Os vários livros do desassossego – Parte I. In: *D.O. Leitura*, São Paulo, ano 18, n. 8.

⁶ SENA, Jorge de, *op. cit.*

⁷ Na visão de Sena, essa fase é marcada por fragmentos que, à exceção de “Na floresta do alheamento” e “Marcha fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera”, são apenas trechos inacabados ou sequer saídos de um embrionário começo. Esses “trechos” foram escritos de 1912 a 1914, com recorrências até 1917.

A prosa do desassossego possui lógica interna própria, que desarticula toda a noção de livro, de composição autoral, pois mesmo sua denominação como livro pode ser questionada. Entre todos os escritos da arca de Pessoa, aqueles que formaram o *Livro do desassossego* encontram-se ora como fragmentos soltos, alguns datados, outros não, ora como trechos de prosa poética, crítica, devaneios filosóficos e aforismos, todos reunidos em um envelope com a seguinte denominação: do LD.⁸ Dessa forma, o que se vê é um livro fragmentado, talvez seu único romance - ou anti-romance - e escrito como espécie de diário que se multiplica em estilhaços, à maneira do próprio Pessoa. Nesses fragmentos o autor divaga, de modos diversos, sobre temas como o próprio fazer literário, a linguagem, pensamentos, sentimentos etc. Os temas são variados e não há disposição lógica, mesmo para as histórias sobre o escritório onde Bernardo Soares trabalha. No entanto, até a noção de fragmento é redirecionada no LD, se levarmos em conta o fato de que muitos dos trechos do *Livro* são verdadeiros poemas em prosa. Ao contrário do fragmento tradicional imortalizado pelos românticos alemães, que não possui fio condutor que os ligue, alguns dos fragmentos de Soares possuem caráter de continuidade.

Todavia, parte dessa fragmentação certamente decorre da fragmentação do sujeito, marcante em Pessoa, antecipando uma tendência que, segundo Stuart Hall,⁹ declina das transformações estruturais nas sociedades do final do século XX, transformações essas que também incidem nas identidades pessoais, abalando a idéia que o homem tem de si próprio como sujeito integrado, e que resultaram na crise de identidade do homem pós-moderno. Os escritos da arca pessoana com a marca do desassossego apresentam espécie de alegoria do sujeito moderno, pois as velhas identidades, em declínio, fazem surgir novas identidades e fragmentam esse mesmo sujeito.¹⁰

O *corpus* deste trabalho é constituído por duas edições do LD: a edição da Companhia das Letras, organizada pelo crítico inglês Richard Zenith, e o primeiro volume da edição da Unicamp, organizada por Teresa Sobral Cunha. O segundo volume, não incluso no *corpus* deste trabalho, aparece aludido em algumas citações. Na edição de Zenith, temos um único autor, Bernardo Soares. Já nas edições de Sobral Cunha, há a proposta de dupla autoria, sendo o

⁸ Tomamos emprestada essa mesma denominação, que será utilizada para designar o *Livro do desassossego* ao longo do trabalho.

⁹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 9.

¹⁰ *Ibidem*, p. 7.

primeiro volume composto pelos escritos de outro heterônimo pessoano, Vicente Guedes, e pelos escritos de Bernardo Soares – que também é o autor dos fragmentos do segundo volume. A distinção entre as edições e seus diferentes autores será detidamente analisada no terceiro capítulo desta dissertação; no entanto, para incipiente discussão, faz-se necessário breve apresentação dos hetero-autores.

Pouco se sabe sobre Vicente Guedes e esse pouco consta no Prefácio composto por Pessoa ao *Livro do desassossego* incluso na edição organizada por Teresa Sobral Cunha. Além da caracterização feita pelo poeta, sabe-se apenas que Guedes era um heterônimo que faleceu em 1916. Já sobre Bernardo Soares, o mais conhecido dos autores das “prosas poéticas e reflexivas”,¹¹ sabe-se que mora no 4º andar da Rua dos Douradores e que, diferentemente de Guedes, opta pela escrita em fragmentos sem fio condutor que os conecte – marcadamente com linguagem que tende ao lírico. Soares narra o *Livro* de forma descontinuada, intermediando, porém, reflexões e devaneios com a narração de seu dia-a-dia no escritório em que é ajudante do guarda-livros Moreira sob as ordens do patrão Vasques. Outra distinção entre os dois autores do LD é que Vicente Guedes é o heterônimo que compõe fragmentos de prosa poética em linguagem simbolista, já Soares é apontado por Pessoa como semi-heterônimo, ou seja, não uma personalidade diferente da sua, como mostra Jacinto do Prado Coelho, mas a sua própria personalidade mutilada. Em cartas a Armando Côrtes-Rodrigues, Pessoa fala a respeito do semi-heterônimo: “Sou eu menos o raciocínio e a afetividade”, surgido sempre que este se encontra cansado ou sonolento, ou seja, quando tem um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e inibição.

A questão da autoria é um dos primeiros pontos a ser analisado neste trabalho. Isso porque, apesar da atribuição de autoria dada a Soares, muitos fragmentos possuem características adversas àquelas do semi-heterônimo. Porém, será que podemos falar de uma perspectiva entre o *Livro* de Vicente Guedes e o de Bernardo Soares? Podemos falar de uma progressão na passagem de um autor a outro? Segundo Osakabe,¹² “embora as afinidades entre ambos sejam várias, sobretudo as que os aproximam do ortônimo, ressaltam diferenças que vão desde o seu escopo especulativo até a prosódia implícita dos textos, passando pelo próprio contorno vocabular”. Essa

¹¹ PRADO COELHO, Jacinto do. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1985, p. 67.

¹² OSAKABE, Haqira. Apresentação. In: GUEDES, Vicente; SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. São Paulo: Unicamp, 1996, v. 1, p. 9.

passagem fica evidente ao compararmos os fragmentos datados, que acentuam as distinções entre eles. Como demonstra o próprio Pessoa, Guedes é alguém que suportava uma vida nula com uma indiferença de mestre, um estoicismo de fraco que alicerçava toda a sua alma mental; já Soares é alguém que não pode sonhar com a mesma isenção de Vicente Guedes, à medida que “não consegue conferir à materialidade de seu cotidiano aquela entrega e deriva à maneira de Guedes”.¹³ Nesse sentido, a distinção entre as duas edições pesquisadas procura acentuar suportes textuais que revelem seu processo de constituição, evidenciando a diferença entre “seus autores”.

Quem bem analisou essa questão da autoria foi Mikhail Bakhtin. Na obra *Estética da criação verbal*, o crítico russo apresenta, no capítulo “O autor e a personagem”, uma inter-relação entre autor e personagem e o que ele chama de a produtiva categoria do ‘ouvinte’,¹⁴ que, em suas palavras, “exerce influência crucial em todos os outros fatores da obra”. Assim, ele busca compreender tanto o “princípio básico” da relação do autor com o herói, pretensão que supõe uma estética da criação verbal, quanto as “particularidades individuais” de que essa relação se reveste nesse ou naquele autor.

O autor-criador é componente da obra, inseparável dela. E, como não se confunde com o autor-homem, não pode ser analisado sob o prisma psicológico do processo de criação. No entanto, em Pessoa temos um autor-criador que não só se confunde com o autor-homem, mas também com o autor-personagem, justamente por ser parte daquele e não apenas um personagem da obra, de maneira que a relação entre ambos ocorre de forma distinta. Assim, no *Livro do desassossego*, vemos que o autor e o herói “não aparecem como os componentes do todo artístico, mas como componentes da unidade transliterária constituída pela vida psicológica e social”,¹⁵ de forma que o autor-criador demanda maior atenção, pois ele não é um simples narrador. Essas questões serão trabalhadas ao longo do primeiro capítulo.

O projeto pessoano aqui analisado transformou-se em obra singular, prosa diferenciada que desenvolve tendência até então própria da poesia, em que a linguagem se volta a si mesma, e que, como observa Perrone-Moysés, corresponde a um projeto diverso daquele que orienta os textos anteriormente publicados, na medida em que “implica uma teoria da linguagem particular ou mesmo conflitante com a que sustenta os poemas ortônimos ou heterônimos”¹⁶.

¹³ *Ibidem*, p. 11.

¹⁴ TEZZA, Cristóvão. In: *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 2007, p. 235.

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 29, p. 30.

¹⁶ PERRONE-MOYSÉS, Leyla, *op. cit.*, p. 223.

Essa prosa mostra-se muito mais moderna, ou mesmo pós-moderna, pois apresenta características até então próprias da poesia e que serão utilizadas pelo poeta-ficcionista como pretexto para o desenvolvimento de uma linguagem, trabalhando “aquela zona assintótica onde a literatura finge destruir-se como linguagem objeto sem se destruir como metalinguagem, e onde a procura de uma metalinguagem se define em última instância como uma nova linguagem-objeto”.¹⁷

Conforme Perrone-Moysés, “entre a teoria clássica da linguagem como representação e a teoria moderna da linguagem como produtora de sentidos e do próprio sujeito emissor, há toda uma gama de posturas teóricas assumidas, alternada ou concomitantemente, por Pessoa e suas *personae*”.¹⁸ No entanto, apesar do uso da linguagem como instrumento de expressão, os hetero-autores levarão as características desta ao extremo, utilizando seus devaneios e divagações como pretextos de uma busca da linguagem, a busca da palavra certa. Assim, a linguagem não só deixa de ser mero instrumento de expressão, como transforma-se em seu objetivo final, dando à prosa característica que a poética moderna de Jakobson reconhecia como específica da poesia. Essa proposta de linguagem em prosa que se volta a si mesma, antecipando tendências modernas, será objeto de posterior trabalho de pesquisa, por ultrapassar os objetivos por hora aqui estabelecidos.

Todorov¹⁹ define poética como abordagem da literatura simultaneamente ‘abstrata’ e ‘interna’, que “visa o conhecimento das leis gerais que presidem ao aparecimento de cada obra”, e aponta a literatura como produto de linguagem. Pessoa, por intermédio de Bernardo Soares e Vicente Guedes, não utiliza a linguagem para transmissão de mensagens ou pensamentos. Ele procura “as palavras certas que o livrem do mundo incerto”, em um trabalho que também afetará o leitor, não só por meio dos vazios poéticos deixados pelo escritor, mas também porque, “ao mesmo tempo em que deprime o leitor por seus referentes, o estimula e até euforiza por seus achados de linguagem”.²⁰ Assim, a obra leva o leitor a um sentido de literatura que engloba os significantes responsáveis pela criação de uma multiplicidade de significados e, além disso, desenvolve tensão que o desafia.²¹ Esses vazios poéticos, inclusive,

¹⁷ BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

¹⁸ PERRONE-MOYSÉS, Leyla, *op. cit.*, p. 258.

¹⁹ TODOROV, Tzvetan. *Poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1973, p. 12.

²⁰ PERRONE-MOYSÉS, Leyla, *op. cit.*, p. 265.

²¹ BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

apresentam-se freqüentemente na construção do LD, pois entre um e outro há espaço insondável sobre o próximo fragmento.

Porém, o *Livro do desassossego*, dentro das tensões entre autor e autoria, trai a prosa, já que nele predomina a subjetividade da linguagem, em que o narrador passa a encarnar a linguagem de um sujeito vazio, entediado. No LD é estabelecida distinção da prosa e da poesia, partindo do princípio contrário ao tratado em *Páginas de estética*.²² Diferentemente do ensaio, o semi-heterônimo Soares trabalha essa questão de forma descentrada e dialógica, estabelecendo relações diversas entre os “autores” do livro, consigo mesmo e com o próprio ensaísta Pessoa. Termina por desenvolver prosa singular, que dialoga o tempo inteiro com a poesia, questionando-a no que ela tem de mais tradicional e procurando criar outro tipo de escrita.

No segundo capítulo, analisaremos o processo de construção/desconstrução do *Livro*, pois, a princípio, o que poderia ser considerado narrativa ou simples romance apresenta quebras, não seguindo ordem linear nem mesmo as anacronias de que fala Genette, e personagens que muito pouco se parecem com personagens verossímeis, como o padrão Vasques, chefe no escritório onde Bernardo Soares trabalha como ajudante de guarda-livros. Pela composição geral do livro, ele desarticula o próprio sujeito em sua natureza fragmentada, mostrando um “sujeito aparente”, seja por meio de *flashes* alusivos, seja pelo fato de não ser uma ficção tradicional. Em suas viagens por Lisboa, mesmo aquelas feitas pela janela de seu quarto, nosso autor-criador em muito lembra o *flâneur* “que vagueia entre as novas arcadas das lojas, observando o passageiro espetáculo da metrópole”,²³ e que, de acordo com Baudelaire, constitui o herói, mas o herói da modernidade, ou seja, o homem comum,²⁴ de forma que essa desarticulação se estende a outras áreas, como o enredo, o espaço e a própria caracterização dos personagens. Junqueira observa que ele é um “*flâneur* da cidade de Lisboa que, para se expressar, substitui o verso pela prosa”.²⁵ Mas não qualquer prosa, uma prosa fragmentária e, mais ainda, repleta de poesia.

²² PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

²³ HALL, Stuart, *op. cit.*, p. 33.

²⁴ BAUDELAIRE, Charles, *apud* COELHO NETO, José Teixeira. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

²⁵ JUNQUEIRA, Renata Soares. Os desassossegos de Fernando Pessoa. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 2, p. 213, 1999.

Assim, na medida em que tudo no poeta-ficcionista é ‘outro’, Bernardo Soares faz do LD “uma demonstração crítica exemplar”,²⁶ pois apresenta não uma alienação, mas sim a negação dessa alienação, trabalhando o que Sena chama de a constante negação da unidade psicológica da criação literária e a linguagem como personificação. Dessa maneira, no segundo capítulo analisaremos as tensões estruturais da prosa desassossegada de Fernando Pessoa e como o autor apresenta a visão desse sujeito-fragmentado.

No terceiro capítulo serão analisados trechos do *Livro*, a partir das temáticas por ele apresentadas. As tendências estéticas dos fragmentos são muito diversas. Ao analisarmos os da primeira fase, os da fase intermediária e os da última fase, escrita a partir de 1929, buscamos perceber a “passagem”, a transformação do poeta esteticista em grande modernista, como já sugerido por Jorge de Sena. Retomaremos, também, aspectos como a autoria e a noção dos “capítulos” que compõem esse estranho romance.

Para isso, contamos em nosso conjunto de fontes teóricas com textos de Maurice-Jean Lefebvre, Jean-Yves Tadié, Maurice Blanchot, Paul Ricoeur e Todorov, que tiveram o estudo do romance, do tempo e das estruturas narrativas como foco principal de algumas de suas publicações.

Especificamente a respeito de Pessoa e o LD, nos foi de extremo auxílio os trabalhos, entre outros, de Jorge de Sena, Leyla Perrone-Moysés, Jacinto do Prado Coelho, Eduardo Lourenço, José Augusto Seabra e a tese de doutorado de Elaine Cristina Cintra.

Devemos ressaltar, ainda, que as citações oriundas da obra de Fernando Pessoa que compõem o presente trabalho foram retiradas do LD e da poesia heteronímica. Além dos fragmentos analisados, transcritos no terceiro capítulo, outros trechos da prosa poética também serão citados para que sirvam de suporte teórico às colocações.

²⁶ SENA, Jorge de, *op. cit.*, p. 149.

CAPÍTULO 1

O AUTOR DESASSOSSEGADO

1.1 O autor e os autores: desafio ao leitor desassossegado

Pensar em autor único para a obra pessoana seria negar o fenômeno heteronímico. E a pluralidade, presente na vida e nos textos, ganha projeção ampliada ao analisarmos o *Livro do desassossego*, pois nele há não só a idéia de autoria “aquém” do poeta, mas, sim, vários autores, que tecem essa teia complexa. Vicente Guedes, Barão de Teive, Bernardo Soares, o próprio Pessoa são os responsáveis pela extensa lista de textos fragmentados, aforismos, narrativas inconclusas e prosas poéticas que compõem o *Livro*. Ademais, se refletirmos sobre a própria natureza da organização e a publicação póstuma da obra, essa complexidade adquire ainda mais relevância.

A questão da autoria foi amplamente trabalhada por Mikhail Bakhtin em sua obra *Estética da criação verbal*. Bakhtin, no capítulo “O autor e a personagem na atividade estética” estabelece a distinção entre *autor-pessoa* - isto é, o escritor, o artista - e *autor-criador* - a função estético-formal engendradora da obra. O autor-pessoa é o portador do ato da visão artística e da criação no acontecimento de existir. Ele opera com elementos desse acontecimento, sendo, pois, sua obra momento desse acontecimento. Assim, o autor-pessoa organiza o todo da criação de forma a acentuar as particularidades de personagens, pensamentos, sentimentos, da mesma maneira como cada um responde axiologicamente a cada manifestação dos que o rodeiam. Pelo princípio da exterioridade, o autor-pessoa é aquele capaz de trabalhar a linguagem tanto como permanece fora dela. Ao estabelecer essa diferença, Bakhtin quer se livrar da confusão total entre o autor-criador, componente da obra, e o autor-homem, componente da vida, pois a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta consigo mesmo.

No desassossego da obra pessoana, temos a representação da “confusão” de que Bakhtin queria se livrar. Fernando Pessoa, ao distinguir sua produção da produção heteronímica, teve, por exemplo, de adicionar um “ele mesmo” ao próprio nome, não perdendo, no entanto, o poeta-ficcionista o papel de organizador do todo estético.

Já o autor-criador é constituinte do objeto estético que dá forma a esse objeto, sendo o pivô da unidade do todo esteticamente consumado. Caracteriza-se por exercer função narrativa imanente que condensa determinado feixe de relações valorativas, guiando a construção do objeto estético e direcionando o olhar do leitor. O que é transmitido por ele não são as idéias do

escritor, mas imagens artísticas dessas idéias. Por exemplo, Bentinho, o autor-criador na narrativa de *Dom Casmurro*,²⁷ não é Machado de Assis, assim como Luís da Silva, autor-criador de *Angústia*,²⁸ não é Graciliano Ramos, o escritor do romance. Ambos são “entes internos” do romance, não entes físicos, vozes sociais refratadas esteticamente, transportadas para o plano estético. Segundo Bakhtin, é o autor-criador que nos ajuda, também, “a compreender o autor-pessoa e, já depois, suas declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar”.²⁹

As considerações bakhtinianas trouxeram ao conceito autor-criador substância peculiar, ao caracterizá-lo fundamentalmente como posição axiológica, pois para Bakhtin “a grande força que move o universo das práticas culturais são precisamente as posições socioavaliativas postas numa dinâmica de múltiplas funções”.³⁰ Justamente a partir desse posicionamento valorativo, o autor-criador tem força para construir o todo: dela cria-se o herói, o mundo deste, dando-lhes acabamento estético, de maneira a possibilitar a transição de um plano de valores para outro, organizado em novo mundo, não apenas registrado passivamente, mas, por meio dessa posição axiológica, recortado e reorganizado esteticamente. Assim, a partir de um jogo de deslocamentos, as línguas sociais - voz do escritor - direcionam vozes alheias para a voz criativa, a voz segunda, que não é a voz do autor-pessoa, mas do autor-criador. Este passa a abrigar, além da posição axiológica que dá unidade ao todo artístico, a voz social que dá unidade a esse todo. Elucidando a questão, para Bakhtin, Dostoiévski, por exemplo, não representava o funcionário pobre, mas a autoconsciência do funcionário pobre, assim como Pessoa não representa o ajudante de guarda-livros, mas a autoconsciência deste, em contínuo não acabamento do herói na tensa interação com os outros, consigo mesmo e com o espaço, seja o escritório, o quarto, seja a cidade.

O enunciado literário é a representação da consciência de um autor, que é, fundamentalmente, a consciência de uma consciência; a consciência do autor engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo. O autor sabe mais que o seu herói; e é esse excedente que lhe confere o princípio de acabamento da obra literária, marcada pelo princípio da exotopia.

²⁷ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

²⁸ RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

²⁹ BAKHTIN, Mikhail, *op. cit.*, p. 6.

³⁰ BAKHTIN, Mikhail *apud* FARACO, Carlos, *op. cit.*, p. 49.

Por fim, Bakhtin define, ainda, o *autor-contemplador*, que é o leitor, aquele que possui papel criativo à medida que recria o objeto estético, e o *autor-espectador*, que são os outros personagens, participantes do acontecimento da obra. Porém, é importante observar que nem sempre o objeto estético do autor-contemplador coincide com o do autor-criador, pois cada leitura é novo enunciado, novo objeto estético.

Em relação ao autor-espectador, observa-se que não há uma definição do personagem define por sua estrutura intrínseca, por suas características autônomas, mas, fundamentalmente, pela relação que o autor-criador mantém com ele. No LD, as vozes dos personagens são mediadas por Soares, que limita seus espaços, apresentando-os ora dispersos, ora presentes, de forma que o padrão Vasques, por exemplo, é simples representação no dia-a-dia do ajudante de guarda-livros. Esses personagens servem como pano de fundo, elo que cria o verossímil do romance, mediando a relação do autor-criador com o mundo, e por meio do ponto de vista do outro adquirem acabamento.

Partindo-se desses princípios, no *Livro do desassossego* a função de autor-criador é exercida por Bernardo Soares, o guarda-livros que narra os fatos e que passa a Fernando Pessoa a tarefa de publicar a obra, e por Vicente Guedes, heterônimo responsável pelos primeiros fragmentos do livro, morto em 1916 de acordo com Pessoa e resgatado pelo primoroso trabalho de Teresa Sobral Cunha. É importante observar a tentativa de Pessoa em dar ao autor-contemplador – o leitor –, a idéia de verossimilhança, recurso muito utilizado na tradição literária, como, por exemplo, em *Lucíola*, de Alencar, e *Werther*, de Goethe, em que um provável editor, que teve acesso aos manuscritos das cartas que narram as desventuras desses personagens, incumbe-se de organizá-las e publicá-las. Ao se apresentar como responsável apenas por tornar pública a obra, o que faz a pedido de Soares ou pela morte de Guedes, Pessoa recria a idéia do pseudo-editor.

No entanto, ao analisarmos o autor-criador desta obra, deparamo-nos com uma dualidade: Soares é considerado absoluto, pela edição da Companhia das Letras, e Guedes é considerado autor dos primeiros fragmentos, pela edição da Unicamp, o que requer olhar mais atento, pois ambos não são apenas personagens de um livro. Soares é um semi-heterônimo, ou seja, mais uma peça na engrenagem, fio condutor do amplo projeto de “sentir tudo de todas as formas”, do gênio Pessoa, enquanto Guedes é um heterônimo, com características muito semelhantes e, ao mesmo tempo, distintas de Soares. Ressaltamos que um semi-heterônimo não

é personagem inteiramente fictício nem expressão do autor ele mesmo. Pessoa cria um texto duplamente ‘fictício’: uma ficção autobiográfica, assumida por um diarista também fictício.

Como afirma Bakhtin, o texto, como contemplação estética, é o encontro de duas consciências: a do autor-pessoa e a do autor-criador. É no desassossego deste livro que se encontram de um lado Pessoa e de outro Soares/Guedes, encarnando a função de autor-criador, ao materializar, como posição *estético-formal*, a relação axiológica do herói com o mundo: “ele os olha com simpatia ou antipatia, distância ou proximidade, reverência ou crítica, gravidade ou deboche, aplauso ou sarcasmo, alegria ou amargura, generosidade ou crueldade, júbilo ou melancolia, e assim por diante”,³¹ tendo sempre posição paradoxal em relação ao todo do livro que perturbou o sistema literário, obrigando a crítica a rever-se diante desse ‘diário íntimo’, escrito ao longo de duas décadas e com diversas autorias a ele atribuídas, posto que Fernando Pessoa e seu semi-heterônimo movimentam-se de forma mais complexa que os heterônimos.

Bernardo Soares é uma espécie de ‘autor fantasmático’, que não alcança a individuação. Assemelha-se muito com todos os outros do conjunto Pessoa sem ser, entretanto, nenhum deles. Mas, se o autor é uma função do sujeito, como diz Foucault,³² que função pode ter um autor-criador que não se apóia em um sujeito pleno nem o produz? A resposta para essa pergunta quem dá é o próprio Pessoa, ao oferecer-nos um autor que escreve “como quem dorme” e que entrega ao leitor sua vida escrita como “um recibo por assinar”, nesse constante devaneio que povoa sua prosa.

Jacinto do Prado Coelho chama atenção ao fato de que, mesmo com a oscilação entre Vicente Guedes – espécie de pré-Ricardo Reis – e Bernardo Soares, podemos perceber que tanto Soares quanto Álvaro de Campos nos deixam entrever o Fernando Pessoa da biografia, “solitário e discreto correspondente comercial, num vaivém entre o real, dum lado, e a meditação, o sonho, a criação estética, do outro”.³³ E essa similaridade entre o semi-heterônimo e o heterônimo mais conhecido torna-se cada vez mais clara em passagens do LD que nos remetem à voz de Campos, deixando a impressão de que, em seu quarto andar, Bernardo Soares percorre os mesmos sítios da viagem em um quarto feita por Campos em “Tabacaria”.

³¹ BAKHTIN, Mikhail. *op. cit.*, p. 38.

³² FOUCAULT, Michel. What is an author? *Partasian Review*, Nova Iorque, v. XLII, n. 4, p. 603-614, 1975, *apud* PERRONE-MOYSÉS, *op. cit.*, p. 286.

³³ PRADO COELHO, Jacinto do. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1985, p. 68.

Analisando o Prefácio do LD, na edição organizada por Zenith, encontramos dois personagens não nomeados. O narrador desse encontro, que não é o autor-criador nem personagem do enredo, inicia o texto falando a respeito de um lugar específico em Lisboa que possui pequeno número de restaurantes, onde freqüentemente encontravam-se tipos curiosos. Um desses tipos, porém, sem razão aparente, chama sua atenção: tratava-se de “um indivíduo cujo aspecto, não me interessando a princípio, pouco a pouco passou a interessar-me”, comenta o narrador. Continua, pois, a narrar a maneira como se aproximaram e acabaram por travar amizade, até que este confiou a ele “o livro que deixou”, de forma que o narrador se ocupou de publicá-lo posteriormente.

Como acima observado, nenhum dos dois homens que se encontram no pequeno estabelecimento lisboeta é nomeado, nem o ‘eu’ nem o ‘ele’. Ambos possuem semelhanças, de forma que a descrição de um poderia, facilmente, caber ao outro. E, mais ainda, a descrição do ‘ele’ corresponde justamente à de Pessoa: um empregado do comércio, magro, “mais alto que baixo”, angustiado, inteligente, discreto e observador, leitor e escritor. Ao mesmo tempo em que, com essa narração, Pessoa estabelece relação de verossimilhança, acentua seu papel na organização do livro de Soares. O poeta encarna o papel de editor, ocupando-se por apresentar ao público o LD e seu escritor. No entanto, fica evidente a semelhança com alguém que era *quase* ele, demonstrada até pela semelhança física, sendo muito tênue a relação entre o autor-pessoa e o autor-criador dessa prosa poética.

Esse primeiro Prefácio encontra-se na obra organizada por Richard Zenith e no segundo volume da obra organizada por Teresa Sobral Cunha. No entanto, no primeiro volume desta obra, temos outro Prefácio que diz:

O meu conhecimento com Vicente Guedes formou-se de um modo inteiramente casual. Encontrávamo-nos muitas vezes no mesmo restaurante retirado e barato. Conhecíamos-nos de vista; decaímos, naturalmente, no cumprimento silencioso. Uma vez que nos encontramos à mesa, tendo o acaso proporcionado que trocássemos duas frases, a conversa seguiu-se. Passamos a encontrarmo-nos ali todos os dias, ao almoço e jantar. Por vezes, saíamos juntos, depois do jantar, e passeávamos um pouco conversando.³⁴

³⁴ GUEDES, Vicente; SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. São Paulo: Unicamp, 1996, p.17

Pessoa passa então a narrar a vida de Vicente Guedes e nesse relato encontramos algumas das poucas informações a respeito deste. Dizia que Guedes “suportava aquela vida nula com uma indiferença de mestre”, sendo um estóico, um homem que abdicou de todos os fins a que sua natureza o havia destinado. Assim, procura recriar a verossimilhança neste e em outros dois textos que se seguem com a indicação “Prefácio”, cujo signatário seria o próprio Pessoa, que afirma ter sido o único que, de alguma maneira, esteve na intimidade dele, embora suspeitasse que Guedes nunca o tivesse tido como amigo realmente, apenas “alguém que devia chamar a si para lhe deixar o livro que deixou”.³⁵ A intenção de Guedes seria, pois, encontrar alguém que publicasse sua obra, a “autobiografia de quem nunca existiu”,³⁶ pois, como consta no próprio Prefácio, de Vicente Guedes não se sabe nem quem era nem o que fazia, em uma projeção de vazios em que a única certeza do editor era a de que o livro não era de Guedes, mas sim ele próprio.

O ato criativo envolve processos de transposições refratadas da vida para a arte, pois, além de o objeto estético ser composto pelo autor-criador, não pelo autor-pessoa – segundo Bakhtin, há “um deslocamento refratado à medida que o autor-criador é uma posição axiológica conforme recortada pelo autor-pessoa”³⁷ –, essa transposição é feita a partir de viés valorativo. Logo, a produção dessa parte inicial do livro retrata uma nova maneira de escrever, à medida que o autor-pessoa se coloca como mero mediador entre o ‘escritor’ – autor-criador –, a obra e o leitor – autor-contemplador.

Bernardo Soares diz: “nestas impressões sem nexos, sem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas *Confissões*, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer”.³⁸ No entanto, suas ‘confissões’ – referência talvez à obra de Santo Agostinho, porém sem intenções religiosas ou expiatórias – são o retrato de uma história sem vida, talvez não só pelo distanciamento de si mesmo, mas, principalmente, pelo esvaziamento do autor-pessoa para que surgissem as várias faces de um mesmo autor. E, se essa é uma história sem nexos, sem fatos e sem vida, a linguagem aparece como o principal personagem.

³⁵ *Ibidem*, p. 18.

³⁶ *Ibidem*, p. 19.

³⁷ BAKHTIN, Mikhail, *op. cit.*, p. 182.

³⁸ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 54.

A afirmação bakhtiniana de que os processos psicológicos envolvidos na criação ou depoimentos do autor-pessoa sobre esse processo criador pouco interessam, pois ele só experiencia a materialização desses na obra, pode parecer impensável em relação a Fernando Pessoa, já que justamente o esvaziamento da vida deste possibilitou o fenômeno heteronímico. Quiçá esse tenha sido o maior “fingimento” do poeta: a criação de vários eus para o esvaziamento de si mesmo. Ou, como observa Perrone-Moysés, todo o livro é

prova extrema de que toda a empresa pessoana implicava a condenação à morte do “autor real”. A decisão, tomada *in extremis*, de assumir a autoria e a responsabilidade dos heterônimos, assim como sua explicação por analogia com a criação dramática, era apenas uma “solução” encarada de fora, fora da prática da escrita. Nesta, o autor real sentiu-se imediatamente e para sempre desaparecido, ou mesmo inexistente.³⁹

Assim, o poeta, ao projetar toda a sua obra por meio da heteronímia, ao criar em sua vida “várias personalidades”, optou pela não vivência, esvaziando-se cada vez mais para tornar-se maior pela literatura e, nesse processo, como observa Sena, o LD, “irregular, fragmentário, às vezes irizado fascinantemente”, é o licor de cheiro adocicado “que entontece e faz náuseas. A náusea do não-ser”.⁴⁰

Portanto, o que se vê no *Livro do desassossego* é um objeto estético em que, com apagamento de fronteiras e de referências temporais, há desapropriação de obras e personalidades, sem que haja um autor que garanta o controle e a responsabilidade do conjunto. O autor do LD é incerto, caracterizado por Pessoa como alguém sem consistência suficiente, ser sonolento, espectral, que só se reconhece como ‘vazio’, como ‘ninguém’. Alguém que escreve uma “biografia sem fatos”, uma “história sem vida” e que tem o nome variado ao longo do período em que Pessoa compõe o livro: de Barão de Teive, um nobre, passa por Vicente Guedes, um tanto aristocrata, e desemboca em Bernardo Soares, um simples ajudante de guarda-livros.

O próprio Pessoa, em antigo projeto de edição de suas obras completas, explicava a questão da autoria em seus escritos:

³⁹ PERRONE-MOYSÉS, Leyla, *op. cit.*, p. 290.

⁴⁰ SENA, Jorge de, *op. cit.*, p. 206.

A cada personalidade mais demorada que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva e fez dessa personalidade um autor com um livro, ou livros, com as idéias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o médium de figuras que ele próprio criou. [...] O autor humano destes livros não se reconhece em si próprio personalidade nenhuma. Quando acaso sente uma personalidade emergir dentro de si, cedo vê que é um ente diferente do que ele é, embora parecido, filho mental, talvez, e com qualidades herdadas, mas as diferenças de ser outrem.⁴¹

Pode-se observar que o poeta é obrigado, nessa apresentação, a acrescentar adjetivos como ‘real’ e ‘humano’ ao substantivo autor, na tentativa de dar-lhes substância duvidosa – “autor real ou porventura aparente”, diz o poeta. No entanto, quando se trata da prosa do desassossego – lembramos de que na obra lírica se acrescentou um ‘ele mesmo’ a seu nome –, essas explicações tornam-se estranhas, pois seu autor é ‘semi’ em tudo: semi-heterônimo, autor de uma semi-ficção, na qual o autor ‘real’ – ou autor-pessoa, nas palavras de Bakhtin – perde os limites e os contornos de sua humana realidade: “Mas a que assisto quando me leio como a um estranho? [...] É como se encontrasse um retrato antigo, sem dúvida meu, com uma estatura diferente [...]”.⁴² É em meio a esse esvaziamento do autor-pessoa que o autor-criador inventa a fórmula para suas ‘confissões’: ele estabelece constante diálogo com as várias vozes de um mesmo eu, resultando em discurso pessoal, mas ao mesmo tempo universal, reflexo dos discursos sociais nele embutidos, ligados a seu tempo e a sua época.

Em *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, o poeta explana acerca da questão do esvaziamento, ao formular explicação para a heteronímia: “Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade, não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros)”.⁴³ Quem fala pela voz de Fernando Pessoa – o autor-pessoa por meio do fingimento próprio do poeta – e o faz refletir sobre a existência de crenças as quais não tem?

⁴¹ PESSOA, Fernando *apud* PERRONE-MOYSÉS, Leyla, *op. cit.*, p. 291.

⁴² GUEDES, Vicente; SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. São Paulo: Unicamp, 1996, v. 1, p. 188.

⁴³ PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, [s.d.], p. 106.

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas. Como o panteísta se sente árvore e até flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada por uma soma de não-eus sintetizados num eu postiço.⁴⁴

Nesse trecho temos explicitada a gênese pessoana não só na escrita, mas também na vida, pois, ao sintetizar vários não-eus, em clara opção pela “dramatização da negação” apontada por Jorge de Sena, em um único eu, mas um eu postiço, o poeta assume a posição do drama em vida, a opção pelo esvaziamento, o fingimento que o fez “fingir que é dor, a dor que deveras sente”. Mais que um poeta múltiplo, Pessoa foi a negação da unidade, ou melhor, a representação paradoxal da diversidade em unidade.

1.2 Dialogismo heteronímico

“Tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina, nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida.”

Mikhail Bakhtin

Outro fator marcante na escrita do desassossego é o dialogismo entre os heterônimos. Segundo Bakhtin,⁴⁵ a linguagem é dialógica, pois possui duas naturezas básicas: a interdiscursividade, um intenso diálogo entre diversos e diferentes discursos, e a alteridade, a interação entre sujeitos, sendo o ‘eu’ realizado no ‘outro’, na medida em que é construído a partir do olhar desse outro. O dialogismo, assim, é o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso, caracterizando, pois, os textos como polifônicos, quando expõem os diálogos

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

entre os discursos. Dessa forma, aponta Cláudia Lukianchuki,⁴⁶ a concepção dialógica contém a idéia de relatividade da autoria individual e, conseqüentemente, o destaque do caráter coletivo, social da produção de idéias e textos.

Como observa o crítico russo, “o romance no seu conjunto reestruturou-se como um *todo único, orgânico*, submetido a suas próprias leis específicas”,⁴⁷ afirmando, ainda, que todos os outros elementos do romance se reestruturaram. Logo, dessa reestruturação, surgem textos que, interagindo com outros, correlacionam-se com estes em relação dialética.

O *Livro do desassossego* surgiu em 1913, um ano antes dos heterônimos. Porém, apesar de não ser nem o homem Pessoa, nem nenhum dos autores por ele inventados posteriormente, mesmo o ortônimo, há em Soares perturbadoras semelhanças com todos esses: possui afinidades estilísticas com Pessoa; toma os temas e tons de Álvaro de Campos, quando depressivo; consigna máximas altivas como Ricardo Reis; e tem ideais de sabedoria cuja realização – relativa – se encontra em Alberto Caeiro. Mesmo Vicente Guedes apresenta características estilísticas que o aproximam de Ricardo Reis. No entanto, ressaltamos que a hipótese de uma anterioridade de fragmentos em prosa com relação a futuros poemas é assegurada para alguns deles; porém, muitas passagens da obra em questão, que parecem rascunhos de poemas famosos de heterônimos e do ortônimo, trazem data posterior à dos poemas. Assim, a relação entre eles é muito mais dialógica que de continuidade.

Bernardo Soares, o ‘guardador discreto’ do livro, nas palavras de José Augusto Seabra,⁴⁸ distingue ao longo da obra prosa e poesia. Ele parte de princípio diferenciado do tratado em *Páginas de estética*. Diferentemente do ensaio, Soares trabalha essa questão de forma desarticulada e dialógica, estabelecendo diálogos diversos entre os ‘autores’ do livro, consigo mesmo e com o próprio ensaísta Pessoa. Termina por desenvolver prosa distinta, que dialoga o tempo inteiro com a poesia, questionando-a no que esta tem de mais tradicional, na medida em que procura desenvolver com sua prosa poética o que Perrone-Moysés denomina “um novo tipo de escrita”.

Bom exemplo disso é o Fragmento 46, em que o autor desassossegado faz referência à poesia de Alberto Caeiro. O trecho inicia-se da seguinte maneira: “Releio passivamente, recebendo o

⁴⁶ LUKIANCHUKI, Cláudia. Dialogismo: a linguagem verbal como exercício do social. In: *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 2007.

⁴⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 73.

⁴⁸ SEABRA, José Augusto. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

que sinto como uma inspiração e um livramento, aquelas frases simples de Caeiro, na referência natural do que resulta do pequeno tamanho de sua aldeia”.⁴⁹ Dali, diz ele, porque é pequena, pode ver-se mais do mundo do que da cidade, por isso a aldeia é maior que a cidade: “Porque eu sou do tamanho do que vejo/ E não do tamanho da minha altura”.⁵⁰

Soares passa então a divagar sobre a importância dessas palavras e da influência delas em seu cotidiano. A frase “Sou do tamanho do que vejo” passeia como refrão ao longo do fragmento, intercalada por suas divagações, refletindo, metaforicamente, acerca de sua vida, seu lugar no mundo e seu posicionamento passivo, como é posto no início do fragmento. Em outra passagem diz “Viver é não pensar”, enquanto o heterônimo Caeiro, considerado mestre por todos os outros, inclusive pelo ortônimo, diz haver “metafísica bastante em não pensar em nada”. Em outra passagem, metaliterariamente, retoma as “Palavras ao pórtico”, divagando a respeito dos argonautas, que também aparecem no poema citado.

Há diversas vozes sociais que falam com e em Bernardo Soares. Sua prosa não é monológica, pois nela não há concentração do processo criativo no autor – como se este fosse o único centro de vozes, de discursos no texto. Bakhtin exalta o poder do autor que vê, interpreta e descobre esse outro ‘eu’, dando a esse homem, que descobre o outro homem em si mesmo, enfoque dialógico. Em outra passagem, Soares, ao conversar com um amigo, ouve deste que é explorado no trabalho, trabalhando muito e ganhando bem menos do que em outros escritórios. Ele passa, então, a refletir sobre a relatividade dessa frase:

“Você é explorado, Soares!” recordou-me isso de que o sou; mas como na vida temos de ser explorados, pergunto se valerá menos a pena ser explorado pelo Vasques das fazendas do que pela vaidade, pela glória, pelo despeito, pela inveja ou pelo impossível.⁵¹

Nesse trecho, ele amplia o sentido de explorado, extrapolando o campo político-social. Continua, pois, a refletir, imaginando-se liberto para sempre da Rua dos Douradores, do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira, dos empregados todos, do moço, do garoto e do gato, tendo grande sensação de liberdade, como se mares do Sul houvessem lhe oferecido ilhas

⁴⁹ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 80.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 51.

maravilhosas por descobrir.⁵² No entanto, por fim, ele chega à conclusão de que, mesmo quando abandonar esse emprego, virá a sentir falta dele, talvez porque já se tornou escravo desses meios de produção:

O patrão Vasques. Lembro-me já dele no futuro com a saudade que sei que hei-de ter então. [...] fruindo um sossego onde não farei a obra que não faço agora, e buscarei, para continuar a não ter feito, desculpas diversas daquelas em que hoje me esquivo a mim.⁵³

No discurso de Soares encontra-se latente sua consciência individual como fator social e ideológico. Mesmo ao ver-se explorado, ele questiona até que ponto a exploração no trabalho é prejudicial e, mesmo frente a um trabalho que detesta, altamente reificado, ele ainda encontra lugar, ao projetar a saudade da vida burocrática, da existência sem sentido, da vida sem história, já que, aparentemente fora dela, paradoxalmente, não há vida.

Por fim, no fragmento denominado “*Chapter on indifference or something like that*”,⁵⁴ Soares propõe três maneiras de viver a vida ao extremo: “a posse extrema dela, pela viagem ulisséia através de todas as sensações, através de todas as formas de energia exteriorizada”, a “abdição inteira” e o “caminho do equilíbrio”. No entanto, essas três maneiras não corresponderiam exatamente e respectivamente às de Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro? Ao longo dos fragmentos encontram-se passagens em que soam, inconfundíveis, as vozes de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, sendo a deste último a mais recorrente: “em seu quarto andar, Bernardo Soares percorre os mesmos sítios da viagem num quarto que é ‘Tabacaria’. Mas o sorriso anti-metafísico de Caeiro também aparece em várias páginas, assim como o epicurismo triste e altivo de Reis”.⁵⁵

Certamente, nesse caminho de desassossego, o autor-criador dessa prosa desarticulada não caminha só: sua obra é um pensar e repensar de temas e vozes em uma dialética do ser, do sentir e da linguagem. Retomando a máxima bakhtiniana que introduz o texto: “Tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina,

⁵² *Ibidem*, p. 50.

⁵³ *Ibidem*, p. 52.

⁵⁴ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 145.

⁵⁵ PERRONE-MOYSÉS, Leyla, *op. cit.*, p. 215.

nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida.” E na diversidade dessas vozes foi-se construindo o desassossego do poeta.

1.3 A dupla autoria

O autor supera em sua criação a resistência literária das velhas formas, sem nunca esbarrar em resistência de outra espécie e tendo como objetivo “criar uma combinação literária a partir de elementos puramente literários”,⁵⁶ sendo que o leitor deve ‘sentir’ o ato criador do autor sem, no entanto, sair do âmbito do contexto dos valores e do sentido da literatura materialmente concebida. É possível, pois, ao leitor pensar em uma definição de autoria do *Livro do desassossego*? Pode-se pensar um autor ou vários autores para essa prosa tão desassossegada e tão desarticuladora? Essa é uma questão tão complexa quanto parece ser o ajudante de guardalivros idealizador desse projeto inconcluso. Ou complexo é o ser por trás desse discurso, aquele que para “sentir tudo de todas as maneiras” multiplicou-se para bem sentir e, multiplicando-se, esvaziou-se ao não limite entre o ‘eu’ e ‘os outros’? Fernando Pessoa, a “dramatização da negação”, partiu-se em múltiplas personalidades para melhor sentir, e o LD tornou-se espécie de campo por onde vagueia livre essa multiplicidade, em junção cada vez maior de seres.

Como definido pelo pensador russo, o herói está em contínuo não acabamento, em tensa interação consigo e com os outros. Soares não só é o ‘herói’ de sua autobiografia sem fatos, como é o autor-criador desta, ou seja, o “elemento formal constitutivo da obra”. É importante ressaltar, ainda, que Bakhtin estabelece a distinção entre o autor, que não se confunde com o escritor, da mesma maneira que o receptor não se confunde com o público real. Ambos os casos são funções imanentes do texto, cada uma com suas posições refratadas e valorativas de forma a permitir relação recíproca determinante para a forma do objeto estético.

Encontram-se, pois, nessa grande obra pessoana passagens que soam de maneira inconfundível com as vozes heteronímias. Como já observado, é como se Bernardo Soares percorresse os mesmos lugares que Álvaro de Campos em “Tabacaria”, portando o sorriso metafísico de Alberto Caeiro ou o “epicurismo triste e altivo” de Ricardo Reis.⁵⁷ Aqui, as bases da autoria são definidas a partir do diálogo entre o autor-pessoa – e seus desdobramentos – e o

⁵⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

⁵⁷ PERRONE-MOYSÉS, Leyla, *op. cit.*, 2001, p. 215.

autor-criador – curiosamente, outro desdobramento do poeta. No entanto, ao pensarmos na natureza organizacional da obra, pode-se estabelecer outra questão: até que ponto as edições que a nós chegaram podem ser consideradas de total autoria de Fernando Pessoa? Se quase todas são publicações póstumas e, no caso do LD, além da publicação póstuma, tem-se um trabalho de recolha, compilação, em alguns casos, tradução dos fragmentos, qual o papel do editor? Será que os livros que recebemos não são próprios de escolhas editoriais? A própria questão da dupla autoria surge devido a questões como essa, pois, de um lado, temos uma edição que opta por um único autor e, de outro, a afirmação de várias fases – e faces –, com autorias distintas.

A obra, dialógica por natureza, contém a figura de um autor-pessoa subjacente à realização estética e a figura do autor-criador como ‘engendrador’ da obra. É este autor-criador que, com sua posição “refratada e refratante”, impulsiona a transição de um plano de valores para outro, sendo em Soares/Guedes explicitado sempre pelo verbo *criar*. E, como o herói do romance, essa criação é sempre inconclusa: justamente dessa inconclusibilidade do herói se alimenta o *Livro*. Quando Soares diz “Criei em mim várias personalidades”, ele mostra a relação com os heterônimos como algo consciente e voluntário e aponta para claro projeto de ‘fingimento’, o fingimento pessoano, característica definitiva de toda a sua criação poética.

1.3.1 Os hetero-autores

Personalidades distintas, homens discretos, Vicente Guedes e Bernardo Soares receberam tarefa árdua: escrever os fragmentos que compõem o livro mais desassossegado da literatura portuguesa. Mas a criação de ambos apresenta pontos distintos: ao passo que Guedes compõe os primeiros fragmentos, espécies de prosas poéticas repletas de questionamentos a respeito da vida, da arte, Soares tem para si a tarefa de dar vida a um romance sem vida, uma narrativa sem ação, a história de seu dia-a-dia no escritório, intercalado por fragmentos de prosa aos moldes dos escritos por Guedes, devaneios e reflexões.

1.3.1.1 Vicente Guedes

Vicente Guedes é quase uma incógnita. Sabemos apenas que ele é um heterônimo com tendências simbolista-esteticistas, que morreu por volta de 1916. Morador de Lisboa, era um ser

solitário desde criança. Outras informações nos são dadas no Prefácio do primeiro volume do LD da edição da Unicamp, demonstrando seu apreço em mobiliar seus dois quartos com certo luxo e que “no quarto à moderna o tédio torna-se desconforto, mágoa física”.⁵⁸ Por muitos anos esse heterônimo ficou esquecido, porém, em nova editoração da obra do desassossego, retornou com a força da complexa autoria.

Haquira Osakabe chama atenção ao problema da editoração da obra do desassossego. Embora o poeta tenha separado envelope indicando *Livro do desassossego*, ele não conseguiu livrar seus pósteros da tarefa insolúvel de propor organização minimamente consensual da obra. Assim, em 1991, Teresa Sobral Cunha publicou, com a chancela da editora Presença, nova versão do *Livro do desassossego*, em dois volumes, destinados a marcar a dupla autoria da obra. Um pouco mais tarde, em 1994, foi lançada no Brasil, pela editora da Unicamp, organizada também por Teresa Sobral Cunha, a chamada ‘versão integral’ do LD, que contém fragmentos inéditos de Vicente Guedes. A apresentação dessa nova versão demonstra que “a questão ‘Vicente Guedes’ não pode ser mais escamoteada das edições do *Livro*, tal foi o empenho de Pessoa na configuração de sua fisionomia”.⁵⁹

No entanto, essa é questão bastante sensível, pois, apesar de a autoria do *Livro* ter sido atribuída por Pessoa a Bernardo Soares, os primeiros fragmentos da obra, escritos por volta de 1913, apresentam características distintas da prosa por este escrita, de forma que, como demonstrado pelo poeta, seria necessário adequação ao estilo Soares, na medida em que a primeira parte do livro é claramente simbolista e esteticista.

Jorge de Sena, em sua “Introdução ao *Livro do desassossego*”, atenta para o aspecto contextual da obra. Pessoa, como se sabe, recebeu educação “sob os influxos literários do simbolismo francês e do esteticismo britânico”,⁶⁰ de forma que

[...] sabia muito bem a que ponto uma obra de arte *não é*, precisamente por ser obra de arte, o próprio artista, mas um objeto estético, em cuja confecção a experiência humana do artista entra a igual título que os ritmos, as significações complexas e contraditórias, as idéias e a linguagem. (grifo nosso)⁶¹

⁵⁸ GUEDES, Vicente; SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. São Paulo: Unicamp, 1996, v.1, p. 18.

⁵⁹ OSAKABE, Haquira. Apresentação. In: GUEDES, Vicente; SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. São Paulo: Unicamp, 1996, v. 1, p. 8.

⁶⁰ SENA, Jorge de, *op. cit.*, p. 151.

⁶¹ *Ibidem*, p. 152.

Sena, no entanto, como bem observa Junqueira,⁶² apesar de sua acuidade, acaba cometendo certa injustiça ao mal julgar os movimentos literários do fim do século XIX, dos quais “Pessoa teria herdado o ‘interesse pela linguagem enquanto vivência estética’ e o hábito do ‘exercício da criação de personagens que sejam, ao mesmo tempo, mais personagens e menos personagens’ do que os próprios poetas que as criam”. Foi a esses esteticismos “aos quais Pessoa devia, enfim, a sua ‘consciência de si mesmo como artista’”⁶³ que Jorge de Sena atribuiu a culpa da ‘falha’ que, segundo ele, deu-se na elaboração da primeira fase do LD, justamente aquela arrogada a Vicente Guedes.

Não se pode negar que mesmo a tão espantosa e exemplar ciência de não-ser, ciência esta com que Pessoa “combateu denodadamente o individualismo romântico e exerceu decididamente sua modernidade”,⁶⁴ tem raízes firmes no Simbolismo e nos artificialismos que esse movimento propagandeou. Nesse ponto reside o valor dessa primeira fase do LD, em que fica clara a “transformação do Pessoa esteticista e simbolista no grande modernista que ele foi”.⁶⁵ Guedes procura, com suas divagações, estabelecer os “versos, prosas que se não pensam escrever, mas sonhar apenas”,⁶⁶ enquanto Soares escreverá sua autobiografia sem fatos.

Eduardo Lourenço⁶⁷ considera que a diferença entre os dois hetero-autores não vai além da questão de escrever a mesma vivência de oposta maneira. Para ele, os dois trabalham o mesmo sentimento do nada, sendo que Soares o inscreve “no coração do real trivialíssimo” e que Guedes prefere registrar a partir de “assumpção simbólica abstracta” desse mesmo real. De qualquer forma, Vicente Guedes é autor muito mais intimista que Soares. Ele escreve série de fragmentos mais ligados à tradição alemã, muitos parecendo às vezes desconexos, porém marcados por discursos sobre a arte. Mais que divagar a respeito da vida, Guedes procura descobrir seu papel no mundo, em uma procura que não se sabe em que resultará.

⁶² JUNQUEIRA, Renata Soares, *op. cit.*, p. 202-215.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ GUEDES, Vicente; SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. São Paulo: Unicamp, v. 1, 1996, p. 23.

⁶⁷ LOURENÇO, Eduardo. Fernando, rei da nossa Baviera. *In: Estudos portugueses e africanos*, Campinhas, n. 8, p. 81, 1986.

1.3.1.2 Bernardo Soares

Como observa Osakabe, “o caráter de notação e registro implicado pela escrita fragmentária acabaria por se tornar não apenas o modo particular de construção do *Livro*, mas, sobretudo, o grande empecilho para um consenso editorial do mesmo.”⁶⁸

Logo, o que se viu foi a editoração de alguns livros com a denominação apenas de Bernardo Soares como o autor das prosas poéticas, já que Pessoa, em fragmento solto do início dos anos 1930, chega finalmente a uma atribuição clara de autoria em favor de Soares. No entanto, o poeta percebeu a necessidade de harmonizar materiais mais antigos com a psique desse seu semi-heterônimo, então recentemente definido. E a partir dessa harmonização alguns fragmentos passam por processo de adaptação autoral.

Dessa maneira, somos apresentados ao ajudante de guarda-livros Bernardo Soares. Ele é funcionário de escritório comercial de dia, autor de fragmentos de prosa poética em todos os outros instantes. Poderia ser considerado apenas mais uma das personalidades criadas por Fernando Pessoa, porém era muito especial, talvez por ser tão parecido em muitos aspectos com seu criador, sendo por este considerado não um heterônimo, mas sim um semi-heterônimo.

Na introdução da edição organizada por Perrone-Moysés, esta observa que Soares parecia demasiadamente com o ortônimo, inclusive nos aspectos biográficos.

Pessoa ganhava sua vida como tradutor em escritórios comerciais, era escritor no resto do tempo; como Bernardo Soares, era solteiro, vivia sozinho em quartos alugados e passou a maior parte de sua vida naqueles quarteirões de comércio da Baixa lisboeta, que se estendem do Rossio ao Terreiro do Paço.⁶⁹

Para o poeta, Soares era ele mesmo, “menos o raciocínio e a afetividade”, um estado de espírito que aparecia quando estava mais depressivo. Porém, Sena considera Soares menos do que Fernando Pessoa, pois o poeta não era um empregado tão humilde nem tão anônimo como o ajudante de guarda-livros, mas, paradoxalmente, era também o mais inventado e a mais verdadeira das personalidades por ele criadas, o que nos leva a crer que talvez o tom menor de Soares seja o diferencial em relação a Fernando Pessoa.

⁶⁸ OSAKABE, Haquira, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁹ PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Por Bernardo Soares. Seleção e introdução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 13.

Não se trata aqui de descobrir qual dos heterônimos ou personalidades era ou é a mais verdadeira. Entender o fenômeno heteronímico é apenas um dos muitos passos para compreender a obra pessoana. O interessante é observar que Soares “por certas características de personalidade e de temática é uma espécie de soma de todos os outros, menos alguma coisa de cada um dos outros”. Confuso? Talvez, mas, para aquele que se aventura pelo universo desassossegado do *Livro* que o carrega no nome, a obra é apenas mais um passo rumo à compreensão do grande escritor português.

Assim, temos em Soares um homem “que dedica sua vida ao único ato que lhe parece válido, justamente porque lhe assegura refúgio: quer quando registra números num livro comercial”,⁷⁰ quer quando compõe os “versos em prosa”,⁷¹ de forma que ele se dedica ao ato de escrever a que se restringe: “Acheço-me à minha secretária como a um baluarte contra a vida”. Junqueira considera que nesse aspecto ele é, sem dúvida, tão exemplarmente esteticista quanto Vicente Guedes.

Esse ‘alheamento’ esteticista encontra-se tanto em Soares quanto em Guedes, pois o primeiro vive a afirmar que nada mais é que “uma figura de livro, uma vida lida”.⁷² Como observa Novaes Coelho, Soares, da mesma forma que Pessoa, inveja as pessoas mais simples, na medida em que essas podem escrever uma biografia com relatos de fatos reais, já que o próprio Soares só poderia narrar sua auto-biografia sem fatos, sua história sem vida: “São as minhas confissões e, se nelas nada digo, é que nada tenho a dizer”.⁷³

O estilo de Soares é caracterizado por inadaptação à vida – pelos mesmos motivos e razões do Pessoa cotidiano –, como demonstra Sena:

[...] não é intelectual nem despido de imagens, nem hirto ou restrito, mas fluido com qualidades musicais e plásticas, pouco arquitectural. É um estilo que não serve a dominar as emoções ou os sentimentos, e em que o pensar não surge autônomo, “mas subsidiariamente a sentir”. Mas, com o que o assemelhe assim a Álvaro de Campos, não é desleixado no português, nem o desatado das

⁷⁰ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 214.

⁷¹ GUEDES, Vicente; SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. São Paulo: Unicamp, v. 2, 1994, p. 264.

⁷² *Ibidem*, p. 256.

⁷³ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 54.

imagens, que ambos praticarão, tem, em Bernardo Soares, a intimidade e o propositado que terá em Campos.⁷⁴

Soares procura ser o mais exemplar possível em relação à Língua Portuguesa, chegando mesmo a afirmar ser esta a sua pátria, por isso desenvolve cuidado primoroso não só com as imagens que retrata, mas também com a gramática.

O autor-criador Soares diferencia-se do autor-criador Guedes pela gênese dos textos que ambos compõem. Enquanto em Guedes encontramos sucessão de fragmentos como devaneios, alguns com caráter crítico, mas marcados pela lírica que teima em invadir a prosa, em Soares há a junção dessa fragmentação com estilo narrativo que, por mais que tente escapar, mescla a dramaticidade da narração com a lírica, resultando em emaranhado de histórias que não apresentam seqüência lógica, intermediado por fragmentos em que o autor-criador se confunde com o narrador-personagem. Soares é, ao mesmo tempo, autor-criador e narrador-personagem da obra que compõe, característica essa que desarticula a noção de autoria do LD e demonstra a evolução do pensamento de Pessoa nas inovações dentro de sua própria obra.

⁷⁴SENA, Jorge de, *op. cit.*, p. 204.

CAPÍTULO 2

TENSÕES ESTRUTURAIS E LINGÜÍSTICAS

“Talvez o meu destino seja eternamente ser guarda-livros, e a poesia ou a literatura uma borboleta que, pousando-me na cabeça, me torne tanto mais ridículo quanto maior for a sua própria beleza.”

Bernardo Soares

2.1 – O gênio e os gêneros

Ao analisar a poética pessoana, não podemos deixar de considerar fatos que influenciaram a produção do artista, pois as experiências vivenciadas por este deixam marcas ao longo do processo criativo. No entanto, essas experiências individuais só podem tornar-se artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no individual.⁷⁵ E essas experiências foram continuamente narradas por Fernando Pessoa em suas cartas, como, por exemplo, em uma endereçada a Adolfo Casais Monteiro⁷⁶ em que Pessoa afirmava ser essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – dramaturgo, de forma que o fenômeno de sua despersonalização instintiva nos conduz, naturalmente, a essa definição de gênero.

Em *Páginas íntimas e de auto-interpretação*,⁷⁷ Pessoa apresenta o Prefácio para edição projetada de suas obras. Neste, nos diz que o autor das linhas – “não sei bem se o autor destes livros” – nunca teve uma só personalidade, nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente, isto é, numa pessoa, ou personalidade, suposta que mais propriamente do que ele próprio pudesse ter esses sentimentos. Dessa maneira, discorre sobre a criação de personalidades em desdobramento que resulta na heteronímia, maior criação entre as criações pessoanas. No entanto, por mais que afirme ser essa natureza primordialmente de dramaturgo, Pessoa não define ou ao menos nos apresenta um só exemplo do que seria o “verdadeiro dramaturgo” e podemos supor que, à luz dos argumentos do próprio Fernando Pessoa, “a sua intrigante ‘substância dramática’, condição necessária, mas não suficiente para que exista um

⁷⁵ ADORNO, Theodor W. Discurso sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1973, p. 66.

⁷⁶ PESSOA, Fernando *apud* GARCIA, José Martins. O plural Bernardo Soares. *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 129-130, p. 209, 1985.

⁷⁷ PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, [s.d.], p. 95.

dramaturgo, é pura e simples potencialidade”,⁷⁸ pois, por mais que o drama nele não seja apenas um gênero, mas condição de existência, ao longo de sua escrita esse se mistura com a lírica, na busca por um outro gênero.

Alguns críticos têm-se dedicado a investigar o caráter *dramático* dos textos pessoanos. Na obra do poeta, o drama não se situa no plano dos gêneros literários tradicionais, pois, como observa Seabra,⁷⁹ Pessoa foi precursor, nessa medida, de uma modernidade que só hoje chega à plena consciência de si mesma, colocando justamente em questão a compartimentação habitual dos gêneros e considerando-os como simples graus de iniciação a uma poética pangenérica. Dessa forma, “o drama havia, pois, que buscá-lo nos próprios poemas, na própria linguagem poética. O que implicava que o sujeito fosse também ele dramatizado: não um sujeito ‘pleno’, mas plural, na pluralidade das linguagens heteronímicas”.⁸⁰ E essa pluralidade passeia por toda a obra do poeta, culminando na transfiguração desta no LD. Da negação de Pessoa, surge personalidade literária que reunirá em si as várias vozes do poeta.

No ponto de vista de Maria Teresa Rita Lopes,⁸¹ Pessoa, na senda dos simbolista-decadentistas franceses, aspiraria à consecução de *novo gênero dramático*, ou seja, de gênero praticamente sem ação – que nos lembra a peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett – sem concessões à linguagem prosaica do cotidiano, tendencialmente sem atores nem palco. Mas esse processo de evolução dos gêneros em Pessoa chega quase à desfiguração, pois parece mais proposta de destruição do *gênero* do que de renovação, de forma que, ao longo de sua produção, estes se dissipam em meio a suas diversas personalidades em prosa e verso.

Em provável prefácio às *Ficções de interlúdio* – título sob o qual projetava publicar a poesia dos heterônimos, o poeta procura distinguir essas diversas personalidades. Algumas delas assinadas com o seu próprio nome e outras atribuídas a personalidades fictícias diferentes do autor, isto é, Álvaro de Campo, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, mas também Vicente Guedes, Bernardo Soares e Barão de Teive, entre outros. Ao comentar a diferença de estilos, destaca o fato de que em verso o estilo lhe é alheio, ao passo que em prosa não há diferença em relação a seu próprio estilo; o poeta acrescenta que isso ocorre porque em prosa é mais difícil se ‘outrar’, enquanto a simulação é mais fácil, até porque mais espontânea, em versos.⁸² Isso talvez

⁷⁸ GARCIA, José Martins. O plural Bernardo Soares. *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 129-130, p. 212, 1985.

⁷⁹ SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 2.

⁸¹ LOPES, Maria Teresa Rita *apud* GARCIA, José Martins, *op. cit.*, p. 213.

⁸² PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, [s.d.], p. 104.

explique a maior distinção entre Fernando Pessoa e os heterônimos que escrevem em verso, sendo mais difícil essa diferenciação, por exemplo, com Soares, que escreve em prosa.

Em um dos fragmentos do LD, o autor-criador Soares discute a distinção entre verso e prosa, assinalando que “na prosa se engloba toda a arte – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de o dizer e pensar”.⁸³ No entanto, como observa Pereira,⁸⁴ isso ocorre, mas não sem que a poesia mantenha o seu lugar, na qualidade, não desprovida de nobreza, de iniciação da infância à “prosa futura”, nesse mundo “civilizado perfeito”, do qual temos boas razões para crer que “não esquecerá os direitos da infância, inclusivamente no cerne da existência adulta”.

Dessa forma, pode-se pensar no *Livro do desassossego* como o pleno exercício dramático e despersonalizado da obra pessoana, já que nele se desenvolve uma prosa-outra, uma ficção diferenciada, justamente pela opção do autor em se representar de maneira fragmentada durante toda a obra. Todavia, há várias possibilidades de execução da obra dramática e também dos aspectos narrativos desta. Esse desenrolar ocorre de maneira que misture o discurso narrativo, próprio da prosa, e o discurso poético, às vezes, ligado ao devaneio, o qual nos leva à prosa-poética que, como observa Lefebève,⁸⁵ aconteceu depois de os ‘prosadores’ trabalharem imagens com palavras de forma que a poesia se “semantificou” ou “referencializou-se”: o código dos símbolos estrutura e poetiza a prosa, o que se pode exemplificar em vários fragmentos do LD, como, por exemplo, “Na floresta do alheamento”. Em meio à narrativa, há trechos de poesia que passeiam ao longo de todo o texto: “Nós roçávamos a alma toda vista pelo fresco 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...” (grifo nosso). Ou, ainda, o retrato do desengano, da negatividade que permeia todo o LD: “Desenganemo-nos da esperança, porque trai, do amor, porque cansa, da vida, porque farta e não sacia, e até da morte, porque traz mais do que se quer e menos do que se espera”.

Os fragmentos que compõem o *Livro* discorrem sobre literatura, gramática, prosa, poesia, cotidiano, histórias do escritório, conselhos, mas também há passagens em que a metalinguagem domina o discurso e o autor divaga sobre temas como paisagem, viagens nunca

⁸³ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 228.

⁸⁴ PEREIRA, Miguel Serra. Sobre o paisagismo de Bernardo Soares ou do desassossego à utopia. *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 135-136, p. 123, jan.-jun. 1995.

⁸⁵ LEFEBÈVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso e da poesia da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1975, p. 155.

Feitas, possibilidades etc., resultando, enfim, na prosa pessoana até então desconhecida, diversa daquela dos ensaios e das ficções. Todos os temas são uma volta à literatura, um pretexto para trabalhar a linguagem. No limiar da metalinguagem, Pessoa nos apresenta uma obra que dialoga com outras formas de arte, como a arquitetura e, em especial, a música, em clara aproximação com a poesia, que, erroneamente ou mesmo por disfarce, o autor-criador Soares afirma não ser capaz de produzir. Vicente Guedes, o outro hetero-autor do LD, discute sobre a beleza e a arte no fragmento “[Apoteose da mentira?]”,⁸⁶ afirmando que a beleza desta recai, justamente, no fato de ser inútil, em contraponto à vida, que é feia, justamente porque é toda fins e propósitos.

No entanto, ao levantarmos a questão dos gêneros que permeiam o LD, chegamos a um questionamento: é possível falar nesta obra como o romance da vida daquele que foi um “drama em gente” ou, nas palavras de Seabra, o “Poetodrama”? A princípio, ao analisarmos apenas os fragmentos da primeira fase do *Livro*, poderíamos pensar que não; no entanto, em análise mais cuidadosa, em especial da última fase, escrita a partir de 1929, surgem várias dúvidas em relação ao gênero.

Maurice Blanchot⁸⁷ afirma que “a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada, nem inacabada, ela é”. O *Livro do desassossego*, como obra de uma vida inteira, reflete bem essa afirmação, à medida que apresenta a (des)articulação latente, a quebra dos padrões estruturais e lingüísticos, assumindo o princípio da *coincidentia oppositorum*, típica da lógica pessoana e que permeia vários dos seus escritos, em especial os de Álvaro de Campos, uma das vozes que mais ecoam nos fragmentos soarinos. Logo, temos a figuração de um “romance”, composto por fragmentos escritos em prosa poética, que, como observa Cintra, “descentra todos os conceitos, inclusive a própria definição de livro, e aterroriza os tradutores por seu caráter lingüístico extravagantemente ilógico.”⁸⁸ As passagens escritas por Bernardo Soares, no início da edição da Companhia das Letras, tendem a situar o leitor, apresentando os personagens que percorrerão, ainda que de maneira descontinuada, a narrativa.

⁸⁶GUEDES, Vicente; SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. São Paulo: Unicamp, 1996, v. 1, p. 33.

⁸⁷BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 13.

⁸⁸CINTRA, Elaine Cristina. *op. cit.*, p. 61.

Maria Lúcia Del Farra⁸⁹ sugeriu que uma maneira de domesticar essa obra inquieta seria justamente encará-la como romance, o único de Fernando Pessoa, de forma que teríamos um diário íntimo, uma autobiografia escrita pelo ajudante de guarda-livros da cidade de Lisboa. No entanto, observa que o desassossego que nele pulsa reage dentro dessa jaula conceitual, obrigando-nos a reconhecer que se trata, na verdade, de um anti-romance. Sem fio narrativo consistente, sem fatos propriamente ditos e sem noção de tempo determinável, ele é “antes uma coleção de estilhaços que sugerem apreensões fortuitas, devaneios, fulgurações, sondagem de repentinos enigmas, confissões privadas etc.”⁹⁰ Isso se torna claro em alguns trechos, como, por exemplo, no Fragmento 254, em que, tal qual o *flâneur* que passeia pelo mundo com um outro olhar, o narrador-personagem dá a entender que começará a contar uma história. Porém, a narração se perde logo nos primeiros parágrafos, transformando-se em reflexão acerca do homem, de Deus e dos animais.

No entanto, para Maria Alzira Seixo,⁹¹ a obra não pode ser considerada diário, uma vez que não possui caráter memorialístico e de sobreposição temporal. Para a autora, o *Livro do desassossego* é uma ficção, um texto que traz entrelaçados o fictício e o factício, em outras palavras, um romance. Por outro lado, José Rodrigues Paiva⁹² aponta o que para ele mais se evidencia na obra, que é o aspecto diarístico, confessionalmente afirmado pelo ajudante de guarda-livros, apesar de tê-lo considerado como artificial demais. Assim, conclui que se trata de um “diário fingido”, que tenderia à poesia por seu aspecto excessivamente subjetivo ou a um “romance sem ação”. Em Lopes,⁹³ temos a afirmação de que o *Livro* afasta-se da confecção diarística, uma vez que desconstrói a noção de biografia que evoca continuidade temporal. A descontinuidade afastaria a obra do gênero, pois cada fragmento recomeça registro independente do anterior. Em cada uma dessas afirmações encontramos em comum a noção do gênero narrativo, seja o romance, seja o diário. Mas é nesse ponto que se sobressai a genialidade do autor, pois seu livro é junção de vários gêneros que se desarticulam para criar maneira de narrar própria.

⁸⁹ DEL FARRA, Maria Lúcia. Apresentação. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ SEIXO, Maria Alzira. Ficções do Livro. In: *Um século de Pessoa*. Lisboa: Calouste, 1988, p. 93-95.

⁹² PAIVA, José Rodrigues. O Livro do desassossego: obra de ficção. In: *Um século de Pessoa*. Lisboa: Calouste, 1988, p. 91.

⁹³ LOPES, Silvina Rodrigues. A ficção da memória e a inscrição do esquecimento no *Livro do desassossego*. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 77, 1984.

Jean-Yves Tadié⁹⁴ chama atenção à questão do gênero para se falar no romance. Ele observa que o problema da estrutura de uma obra se parece com o do gênero: só a noção de estrutura nos permite apreender o conjunto, e não uma sucessão de pormenores, a totalidade, e não algumas migalhas, uma multiplicação, e não uma série de adições, uma combinação, e não uma mistura. Afirma, ainda, que a análise estrutural de uma obra não a tornará rígida, pois

[...] a leitura também é um movimento do longo das páginas, num tempo que não é o da ficção (em vinte e quatro horas podemos ler um romance que se passa em vinte e quatro horas ou em trinta anos) nem o da narração (um voltar atrás não nos obriga a voltar, fisicamente, virando as páginas, duzentas páginas atrás), nem bem entendido, o da redação (que escritor moderno não sonhou um dia que os outros passassem tanto tempo a ler seu livro como ele a escrevê-lo?).⁹⁵

Bakhtin⁹⁶ atenta para a necessidade de focalizar gêneros e discursos como esferas do uso da linguagem verbal ou da comunicação fundada na palavra. Ele afirma que a riqueza e a diversidade dos gêneros discursivos é imensa, porque as possibilidades da atividade humana são inesgotáveis e porque em cada esfera da práxis existe todo um repertório de gêneros discursivos que se diferencia e cresce à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. Nesse sentido, situou seus estudos naqueles que considera como um dos “gêneros secundários (complexos)”: o romance. Segundo Irene Machado,⁹⁷ a valorização do estudo do romance em Bakhtin só lhe interessou porque nele encontrou a representação da voz na figura dos homens que falam, discutem idéias, procuram posicionar-se no mundo, ou seja, o romance é o espaço em que várias vozes sociais se manifestam livremente.

Um dos tipos de romance definidos por Bakhtin na obra *Estética da criação verbal* é o romance biográfico. Para ele, é um tipo de romance que nunca existiu de forma pura, mas sim como um princípio de enformação biográfica (autobiográfico) da personagem do romance e da respectiva enformação de alguns outros elementos romanescos, sendo a forma confessional - biografia-confissão - uma das mais antigas. No entanto, a obra do desassossego foge a esse

⁹⁴ TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Lisboa: Dom Quixote, 1992, p. 84.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 85.

⁹⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 262.

⁹⁷ MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2005.

padrão, pois seu enredo não está fundado em elementos basilares e típicos da trajetória vital. Bakhtin observa que, apesar da representação da trajetória vital da personagem, sua imagem no romance puramente biográfico carece de formação autêntica, de desenvolvimento; “modifica-se, constrói-se, forma-se a vida da personagem, do seu destino, mas a própria personagem continua essencialmente inalterada”.⁹⁸ Nessa autobiografia sem fatos, vivencia-se, como já afirmado, a dupla ficção, um romance fictício escrito por um autor-narrador também fictício e que, em vários momentos, parece dar-se conta da sua condição, afirmando não ter nascido para ser protagonista. Apesar do caráter confessional, o romance foge dessa característica ao transformar-se no jogo ficcional, pois o autor-criador narra uma autobiografia sem fatos, uma vida sem ação.

Para Pessoa, “os gêneros não se separam com tanta facilidade íntima” e, ainda, ao analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificamos que da poesia lírica à dramática há grandeza contínua.⁹⁹ Em *Páginas de estética e de teoria e de crítica literária*, o poeta apresenta reflexões que funcionam como teoria auto-ilustrada. Nelas, nomeia a poesia e a prosa como as duas grandes formas¹⁰⁰ da arte da palavra, distinguindo-as apenas pelo o que é acidental ou exterior: o som e o ritmo. A prosa, segundo ele, seria a linguagem falada escrita e, como a palavra escrita é o reflexo da idéia, o som e o ritmo estão a serviço desta. Na poesia, diz ele, o ritmo se acentua para além da ordem lógica, em virtude de em nós a emoção, “que produz a entonação (e o canto) predominar sobre a idéia propriamente dita”,¹⁰¹ abrindo assim pausas artificiais no discurso. Essa pausa é indicada, no verso, pela interrupção da linha.

No entanto, essa distinção do texto crítico realiza-se de outra maneira no LD, pois em muitos dos fragmentos em que discorre sobre literatura, prosa e poesia, Soares estabelece patamar para esses ‘gêneros’ ou categorias e o faz de forma recorrente. O *Livro do desassossego* é um livro em prosa, mas que tipo de prosa? Como aponta Perrone-Moysés, a prosa de Bernardo Soares tem, como contraponto, não apenas o negativo - o verso que ele diz não ser capaz de escrever -, mas também o positivo: aqueles versos que o ortônimo e os heterônimos escreveram e que estão na memória dos leitores, pairando como matéria latente na

⁹⁸ BAKHTIN, Mikhail, *op. cit.*, p. 213 e p. 214.

⁹⁹ PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, [s.d.], p. 106.

¹⁰⁰ Segundo PERRONE-MOYSÉS, Leyla, 2003, p. 69, Pessoa aqui considera que somente há dois gêneros: a poesia e a prosa, mas adota o vocábulo ‘forma’ como sinônimo de gênero.

¹⁰¹ PESSOA, Fernando *apud* PERRONE-MOYSÉS, *op. cit.*, p. 226.

comparação.¹⁰² Para o leitor, é um grande achado essa identificação, pois ao mesmo tempo em que se depara com as afirmações de Soares e sua impossibilidade de escrever em versos – o que não se mostra tão verdadeiro assim, tendo em vista a maioria dos fragmentos soarem como poesia pura, além da presença de versos –, é possível uma leitura intertextual, identificando os diálogos com a poesia heteronímica e até do ortônimo, o que, em virtude dos objetivos traçados, não nos cabe analisar neste trabalho.

Em seus artigos críticos, Pessoa apresenta, ainda, distinção entre poesia, prosa e literatura, de forma que a primeira seria a prosa não-literária e a segunda a prosa literária. Nos trabalhos ensaísticos e críticos predomina a inteligência – a prosa, enquanto que as outras duas – poesia e literatura – formam uma simbiose, pois, se nos heterônimos ele usa a linguagem lírica, no LD essa linguagem lírica se define como prosa poética. Como forma, esses textos teóricos de Pessoa pertencem ao primeiro tipo de prosa por ele definido, pretendendo apenas transmitir idéias. No entanto, em relação às idéias, a poesia aparece sempre como algo mais. Segundo Perrone-Moysés, a poesia seria “o grau zero, um *além* (‘para além da ordem cronológica’) e um *mais* (‘a projeção de tudo isso no ritmo’)”.¹⁰³

Todavia, no *Livro do desassossego*, temos fragmentos que discorrem sobre esse mesmo tema de maneira bem distinta, pois o autor-narrador trata esse assunto de forma descentrada e dialógica, como ilustra o trecho abaixo.

Prefiro a prosa ao verso, como modo de arte, por duas razões, das quais a primeira, que é minha, é que não tenho escolha, pois sou incapaz de escrever em verso. A segunda, porém, é de todos, e não é – creio bem – uma sombra ou disfarce da primeira. Vale pois a pena que eu a esfie, porque toca no sentido íntimo de toda a valia da arte.¹⁰⁴

Pessoa discorre a respeito de uma arte atemporal – a poesia, e outra arte inscrita no devir – a narrativa.¹⁰⁵ E passa a considerar os aspectos que, para ele, dão à prosa o patamar de preferência. Enquanto o verso é limitado por leis rítmicas, na prosa dá-se tudo por transposição: a cor e a forma, que a pintura não pode dar senão diretamente, sem dimensão íntima; o ritmo,

¹⁰² *Ibidem*, p. 225.

¹⁰³ PERRONE-MOYSÉS, Leila, *op. cit.*, p. 227.

¹⁰⁴ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 227-228.

¹⁰⁵ GARCIA, José Martins. Os gêneros literários e o Livro do desassossego. *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Calouste/Instituto Português do Livro, 1985, p. 226.

que a música não pode dar senão diretamente, concluindo que em um mundo civilizado perfeito não haveria outra arte que não a prosa. Porém, a afirmação inicial sobre a incapacidade de Soares de escrever em verso é mais um dos fingimentos de Pessoa. Como observa Leyla Perrone-Moysés,

[...] a prosa poética de Bernardo Soares, em seu aspecto fragmentário, em seus processos de musicalização da voz narrativa ou dissertativa, é um produto exemplar da *exquise crise* da literatura, na passagem do século XIX ao XX. Que Pessoa viva essa crise, na semipersona de Bernardo Soares, algumas décadas depois de Mallarmé, apenas comprova a profundidade e a durabilidade do problema. É uma crise que se historia no *Livro do desassossego*, desde os textos decadentistas de “Na floresta do alheamento” até as experiências mais modernas e radicais que se efetuam em outros fragmentos, com a perturbação da noção de gênero, a transgressão da gramática e a busca de novos ritmos.¹⁰⁶

Logo, vemos elucidados na prosa soarina alguns dos aspectos técnicos próprios da crise do verso. O “jogo sedutor” de reconhecer na nova prosódia vestígios do antigo verso,¹⁰⁷ a que Mallarmé se refere, pode muito bem ser percebido no *Livro* de Pessoa, pois enquanto na primeira fase do *Livro*, escrita por Vicente Guedes, há alguns trechos versificados que não estão à altura da grande poesia heteronímica, a prosa de Bernardo Soares está semeada de belíssimos versos.¹⁰⁸ Assim, temos ilustrado, novamente, o fingimento pessoano em gêneros: a poesia querendo ser prosa, mas sem conseguir deixar de aspirar-se a poesia; e a prosa, não querendo e até negando-se como poesia, mas, justamente na negação, transformando-se em belos versos, marcantes.

No Fragmento 260, Soares divaga sobre a arte e em que ela consiste. O prosador nos apresenta duas formas de arte: “uma que se dirige à nossa alma profunda, a outra que se dirige à nossa alma atenta. A primeira é a poesia, o romance a segunda.”¹⁰⁹ No entanto, afirma que a arte mente, porque é social, conseqüentemente, essas duas grandes formas de arte também mentirão: a primeira começa a mentir na própria estrutura; a segunda na própria intenção. E continua: “uma pretende dar-nos a verdade por meio de linhas variadamente regradadas, que mentem à inerência da

¹⁰⁶ PERRONE-MOYSÉS, Leyla, *op. cit.*, p. 230-231.

¹⁰⁷ MALLARMÉ, Stéphane *apud* PERRONE-MOYSÉS, *op. cit.*, p. 230.

¹⁰⁸ PERRONE-MOYSÉS, Leyla, *op. cit.*, p. 230.

¹⁰⁹ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 257.

fala; outra pretende dar-nos a verdade por uma realidade que todos sabemos bem que nunca houve.”

Dessa forma, Pessoa em seu *Livro do desassossego* cria obra diarística que resulta em romance não convencional, que quebra a linearidade, mesmo para as histórias do escritório, e que possui personagens incomuns, com poucos diálogos e situações em que o silêncio fala mais que qualquer outro elemento, representado por intervalos e reticências – o que nos lembra Mário Quintana e seu modo de pensar baixinho. Uma prosa-outra, centrada no jogo entre o discurso poético e o narrativo e que, ao passo que se distancia do modelo tradicional dos gêneros, afirma-se como nova escrita, (des)construindo a noção do biográfico no exterior da lógica do encadeamento de interpretações. Como nos mostra Lopes,

O biográfico é nele jogo, experimentação e, por isso, não relevando à partida de um pensamento da escrita do fragmentário, como ocorre em alguns autores modernos, este se impõe na ausência de um fio de memória que estabeleça a unidade.¹¹⁰

Justamente por essa ausência o texto encontra-se permeado por palavra em trânsito, que se torna insondável em sua multiplicidade, e cujo tom central de devaneio lhe confere caráter de provisionabilidade e opacidade, uma vez que obriga o leitor a voltar-se, por meio de sua pluralidade de vozes – intertextuais, de gêneros, de posições ideológicas e estéticas - para si mesmo.¹¹¹ Nesse movimento, a palavra foge para gerir outras palavras que seguirão o mesmo movimento inicial de alarde e resistência a uma linguagem endurecida, resultando na “estética do silêncio pessoano”.¹¹² Esse silêncio que permeia o LD transforma a linguagem por meio dos vazios poéticos deixados muitas vezes por marcações do próprio Pessoa e que os editores optaram por marcar com símbolos, como, por exemplo: , o que lembra Mallarmé e seu propósito de arte como sugestão.

Em alguns pontos, o autor-criador exprime concepção diferente do drama, concepção essa vinculada à sua medíocre existência de guarda-livros, aproximando-se, às vezes, à técnica descritiva de novelista ou ao sonho, um devaneio narrado. Nesses pontos, ainda que Soares/Guedes compare sua existência “a um drama reduzido”, ele o faz por meio de processo

¹¹⁰ LOPES, Silvina Rodrigues, *op. cit.*, p. 19.

¹¹¹ CINTRA, Elaine Cristina, *op. cit.*, p. 61.

¹¹² *Ibidem*, p. 62.

de auto-análise que condiciona referências a esse mesmo drama, de forma que se torna, ao mesmo tempo, espectador e personagem do seu próprio drama: “Espectador irônico de mim mesmo, nunca, porém, desanimei de assistir à vida [...] Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. [...] Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida”.¹¹³ Assim, tem-se a impressão de que o autor-criador está narrando a si mesmo, de forma que, para além do espetáculo imaginário, ele se sabe narrar o modo como imagina esse espetáculo.¹¹⁴ No entanto, a identificação com o autor-pessoa aqui se torna cada vez mais evidente, à medida que este narrou, sob diferentes nomes, o modo como lhe surgiram os personagens destinados ao drama que ficou por escrever, um drama em vida, do qual a obra poética e, mais, o livro em cujo desassossego está latente no próprio título, são a expressão dessa vivência.

Logo, desenvolve-se narração em que o leitor fica aguardando as peripécias acontecidas ao personagem Soares. Porém, tal expectativa é desfeita ao longo da obra, porque, em exercício de metalinguagem, Bernardo Soares, em vez de organizar texto narrativo, inclina-se a comentar a sua própria ficção ou a ficção de si mesmo.

A construção do Livro talvez tenha a sua gênese estrutural no modo como o personagem-narrador capta a vida, o mundo dos outros e a si mesmo. Como construí-lo de outro modo se o mundo não se dá por inteiro, mas em *flashes*, pequenos pedaços? São esses pedaços que Soares procura tecer nessa colcha aparente – ou sem sentido para ele –, mas, ao mesmo tempo, tão harmônica. Talvez por isso a opção pelo fragmento como artifício tático, forçando referência ideal por meio da incompletude que avisa: o que é mostrado não é o que se quer mostrar.¹¹⁵

Passemos, pois, às análises de alguns personagens a partir da edição da Companhia das Letras, organizada por Richard Zenith.

2.2 Principais personagens

As personagens são elementos que encarnam as funções ativas na narrativa de ficção, em especial o protagonista, dando suporte para a comunicação da experiência do artista.¹¹⁶ No *Livro do desassossego* a própria definição dos personagens altera-se, pois eles funcionam como

¹¹³ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 199.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 220.

¹¹⁵ SCHLEGEL, Friedrich Von. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 17.

¹¹⁶ ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973.

vozes no processo de desarticulação que permeia a obra. Alguns são nomeados e têm suas características definidas, outros são seres genéricos, procurando o narrador do LD, nos fragmentos dispersos, caracterizá-los. No entanto, fica evidente a principal função destes: ser o elo do narrador com a realidade.

2.2.1 Bernardo Soares

“Pertença, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem vêem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado.”

Bernardo Soares

Um dos autores da obra do desassossego é também narrador-personagem e funciona como protagonista. Sua aparição se dá na já comentada introdução, em tentativa de verossimilhança, quando o próprio Pessoa narra seu encontro com Bernardo Soares.¹¹⁷ Este é a sua própria ficção e se autodenomina como história que, de tão bem contada por alguém, andasse carnal, não muito neste mundo romance, mas no princípio de um capítulo em que narrasse seus passos. Soares-narrador uni-se a Soares-personagem, suprimindo o espaço narrativo e, como observa Garcia,¹¹⁸ “O romance é o mundo. Ao assumir-se também como personagem, ele cada vez mais se apresenta como uma das imprecisões do *ser* na obra pessoana e, mesmo como figura literária, não se pode esquecer que se encontra ligado por cordão umbilical a Fernando Pessoa,¹¹⁹ de forma que assume o papel de narrador vivo do sonho e da realidade, em clara função de escriturador não só dos livros de contabilidade, mas do *Livro* de sua vida.

Para Zenith,¹²⁰ Pessoa inventou em Bernardo Soares, “prosador que poetiza, sonhador que raciocina, místico que não crê, decadente que não goza”, o melhor autor possível – e que

¹¹⁷ Como nos referimos, esse recurso é muito utilizado pela tradição literária, justamente com o objetivo de atribuir verossimilhança à narração.

¹¹⁸ GARCIA, José Martins, *op. cit.*, p. 223.

¹¹⁹ GALHOZ, Maria Aliete. Fernando Pessoa e a ficção (?) de um real (quotidiano) para Bernardo Soares no seu *Livro do desassossego* – o pequeno espaço da felicidade. *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Calouste Gulbenkian/Instituto Português do Livro, 1985, p. 174.

¹²⁰ ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 29.

era ele mesmo, apenas um pouco ‘mutilado’ – para dar unidade a um livro que, por natureza, nunca poderia tê-la. Dessa maneira, a ficção de Soares – a quase-realidade de Pessoa –, mais do que mera justificção ou explicação desse desconexo *Livro*, é como modelo de vida para todos os que não se adaptam à vida real, normal e cotidiana. Pessoa sustentava que para se viver bem era preciso manter sempre o sonho, sem nunca realizá-lo, dado que a realização seria sempre inferior ao sonhado. Isso é visto, por exemplo, nos vários trechos do LD denominados “Viagem nunca feita” ou na imagem de Álvaro de Campos e suas malas sempre por fazer, e Bernardo Soares seria como expressão disso. Inclusive, em um dos fragmentos, o autor ressalta que escreve o livro porque o reconhece imperfeito. Calado, este seria a perfeição; escrito, imperfeiçoa-se e, por isso, o escreve.

No entanto, o próprio Soares parece dar-se conta de que não passa de um personagem de ficção. Ele afirma não saber se existe, como se vivesse o sonho de outrem. Há fragmentos, por exemplo, em que o narrador-personagem se afigura quase a um personagem de novela, movendo-se nas ondas longas de um estilo, que ele acredita ser feita, verdadeiramente, como grande narrativa. Entretanto, qual é a nossa impressão como leitores diante de confissão como essa? Talvez, como observa Garcia,¹²¹ a impressão de que Pessoa, pela voz de sua criatura, abre o seu jogo, ou seja, confere a Bernardo Soares o tradicional estatuto de personagem manobrada livremente pelo autor. Porém, não podemos considerar esse o sentido exato das palavras de Soares, principalmente se levarmos em consideração seu desejo de um romance total, romance-mundo, pois, na impossibilidade de atingir essa totalidade, Soares não é só o autor dessa grande narrativa – na verdade, nem é o único –, mas sim alguém incluído nela. Soares, o narrador de fragmentos, sonha-se como narrador intradieético, pois aspira a instaurar-se no universo ficcional como personagem capaz de ir narrando outras histórias,¹²² ao mesmo tempo em que se vê como personagem descrito em outras histórias, nas quais nunca é reconhecido: “Encontro-me descripto (em parece), em vários romances como protagonista de vários enredos; mas o essencial da minha vida, como da minha alma, é não ser nunca protagonista.”¹²³

Por fim, nada melhor que o próprio Soares, que, embora fuja de sua natureza, talvez não possa esquecer que, de certa forma, um dia já foi poeta, já foi – ou é – Pessoa: “Serei sempre da Rua dos Douradores, como a humanidade inteira. Serei sempre, em verso ou prosa,

¹²¹ GARCIA, José Martins, *op. cit.*, p. 223.

¹²² *Ibidem*, p. 224.

¹²³ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 134.

empregado de carteira”.¹²⁴ Soares pode ver-se dessa maneira simplificada; no entanto, não consegue apagar a essência lírica que o persegue como personalidade mutilada. Criador de prosas poéticas das mais belas em Língua Portuguesa, consegue fazer a junção da narração e do devaneio, em mistura tão complexa quanto a que configura seu ser.

2.2.2 Patrão Vasques

Na edição da Companhia das Letras, o primeiro fragmento em que aparece o patrão Vasques é o de número 7. Ele é um personagem que paira na vida e nos pensamentos de Soares, descrito por este como

[...] um homem sadio, agradável, de vez em quando brusco, mas sem lado de dentro, interesseiro, mas no fundo justo, com uma justiça que falta a muitos grandes génios e a muitas maravilhas humanas da civilização, direita e esquerda. Para outros será a vaidade, a ânsia de maior riqueza, a glória, a imortalidade... Prefiro o Vasques homem ao meu patrão, que é mais tratável nas horas difíceis, que todos os padrões abstractos do mundo.¹²⁵

Durante todo o LD, o patrão Vasques passeia por entre os fragmentos como voz ‘muda’, que se manifesta apenas pela visão de Soares. Nos fragmentos seguintes – 8 e 9 –, o ajudante de guarda-livros reflete sobre sua situação em relação ao trabalho, chegando mesmo a pensar que é melhor ser explorado pelo Vasques das fazendas que pela vaidade, pela glória, pelo despeito, pela inveja ou pelo impossível, tão acostumado que está com a vida que leva. Ao mesmo tempo em que funciona como a voz que o faz refletir, o patrão Vasques aparece como recurso para elaboração da escrita, como, por exemplo, no Fragmento 8, em que o nome deste é usado como sintagma que percorre todo o texto, em recurso que lembra a poesia. Há quatro parágrafos que formam o fragmento e, em todos eles, há referências a este ser em forma de questionamento e reflexão. A citação “O patrão Vasques”, aparece solta como prospecção em três deles e, para explicar o que poderíamos, talvez, chamar de excesso, há a voz de Soares que nos diz: “Será, talvez, porque não

¹²⁴ *Ibidem*, p. 179.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 50.

tenho próximo de mim figura de mais destaque do que o patrão Vasques, que, muitas vezes, essa figura comum e até ordinária se me emaranha na inteligência e me distrai de mim.”¹²⁶ No segundo parágrafo, o narrador-personagem joga com o presente e o futuro, usando os verbos neste tempo verbal para repensar sua vida quando esta já estiver imersa no tédio cotidiano. No entanto, no terceiro parágrafo, ele retorna ao presente, marcado por sintagmas verbais neste tempo, de forma que conclui o texto afirmando que talvez em uma vida remota o patrão Vasques fosse qualquer coisa mais importante do que é hoje.

Já no Fragmento 9, metaforicamente afirma compreender que o patrão é a Vida, um símbolo de uma vida monótona e necessária, mandante e desconhecida. Vasques nada mais é que um homem banal que representa a banalidade da Vida. Por fim, se o escritório da Rua dos Douradores representa para Soares a vida, seu lar representará para ele a Arte, em uma bela relação por ele estabelecida. “Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia a vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente.”¹²⁷ Assim, vemos a importância, também, do espaço na relação de Soares com os outros personagens: a Arte e a Vida, representantes dos espaços percorridos pelo narrador, formam sua ligação com o real e o imaginário, pois se o escritório, a Vida – Vasques – é o espaço da burocracia, do trabalho mecânico em meio aos números e preso à realidade, seu quarto, a Arte, é o espaço da solidão, mas ao mesmo tempo, do sonho, do devaneio, da imaginação.

Soares sempre toma posição de respeito pelo patrão Vasques. Para ele, até mesmo seus afazeres do escritório se relacionam a uma epopéia, como no Fragmento 302, quando diz: “a folha onde escrevo com cuidado, nas linhas pautadas, os versos da epopéia comercial de Vasques e Cia. [...]”. Em alguns desses momentos, Soares chega mesmo a defender seu patrão, como no Fragmento 303, iniciado por reflexão acerca das sensações e da vida, comparadas a um jogo, de forma que a arte serve de fuga para a sensibilidade que a ação teve de esquecer. Esse devaneio nada mais é que pretexto para iniciar reflexão sobre “os homens de ação”, sendo o patrão Vasques um grande exemplo destes, um homem que faz um negócio que arruína um indivíduo doente e sua família, mas que não pode se deixar levar por sentimentalismo. “Manda quem não sente”, sentencia Soares, e é esse o jogo da vida, ou da Vida, como este personifica seu patrão.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 52.

¹²⁷ *Idem*.

2.2.3 A cidade de Lisboa

“[...] e do alto da majestade de todos os sonhos,
ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa.”

Bernardo Soares

A Rua dos Douradores e a cidade de Lisboa são partes essenciais na prosa do desassossego. Soares e Guedes por elas transitam, mas elas também permeiam o imaginário dos autores. A Rua e a Cidade são as representações do Mundo, com seus enigmas e frustrações, assim observa Pereira, “a paisagem ou as paisagens de Lisboa se manifestam com uma evidência talvez ainda mais viva no coração do desassossego que nomeia o livro de Soares.”¹²⁸ Isso porque o autor-narrador transmite por toda a obra que o transitar por esses lugares é, ao mesmo tempo, consolo e companheirismo, afirmado, por exemplo, no fragmento 9,¹²⁹ que a Rua dos Douradores compreende para ele todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução. A Rua dos Douradores e, principalmente, a cidade de Lisboa representam não só o espaço na narrativa do desassossego, mas o próprio desassossego da obra.

Como observam Lima e Fernandes,¹³⁰ a cidade do romance é imaginária e é no LD o espaço imagístico caracterizado por um transitar entre espaços grandiosos e espaços reduzidos e vice-versa. Ao longo da narrativa, passamos do quarto, no 4º andar da Rua dos Douradores – espaço do sonho, da solidão, do devaneio –, para a Rua – lugar mais amplo, no entanto, ainda pequeno para os sonhos que o embalam –, depois para o escritório – o contraponto do sonho, como marca da realidade latente, da vida medíocre que ele é obrigado a viver –, indo por fim à cidade de Lisboa, a representação da amplitude não só do sonho, mas da projeção de uma vida.

Tadié¹³¹ demonstra que a cidade romancesca, nisso próxima da personagem do romance, começa por ser mundo verbal e deve ser tratada como espaço criado pelas palavras, de forma que “o romancista pode querer descrever o mundo, ou destruí-lo; tal intenção é ultrapassada pelo facto de ele inventar também um universo imaginário”, citando, como

¹²⁸ PEREIRA, Miguel Serras, *op. cit.*, p. 123.

¹²⁹ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 53.

¹³⁰ LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Org.). *O imaginário da cidade*. Brasília: UnB. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 30.

¹³¹ TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Lisboa: Dom Quixote, 1992, p. 127.

exemplo, os pintores do Renascimento, que traçaram no horizonte dos seus retratos ou das suas crucificações, suas cidades. No *Livro do desassossego* a cidade como espaço é tomada pelo autor-narrador sempre que por ela vagueia ou, mesmo do alto de sua janela, quando se contenta em apenas contemplar a cidade que por ali passa. Dessa forma, tem-se a alegoria da Lisboa de Fernando Pessoa. Porém, se Lisboa é, assim, a cidade do desassossego de Pessoa/Soares, o é também a de Álvaro de Campos, como por exemplo, nos dois poemas “Lisbon revisited”, de 1923 e 1926. Neles a temática é a mesma: o engenheiro que, ao retornar a Lisboa, não se identifica com aquele que ali passou a infância, em estranhamento de si mesmo e da cidade.

[...] o *Livro do desassossego* apresenta-nos uma Lisboa tal como, naquilo que é, teria podido não ser. Tal como Soares no-la dá a ver, com o seu clima oscilante e o seu Tejo, com o seu rosto de porto abrindo para todos os mares do mundo e os seus aspectos de ‘província’ ou abertamente de ‘aldeia’, com o refúgio dos seus labirintos de anonimato e a inquietante estranheza das suas esquinas ou tabacarias demasiado familiares, Lisboa não é nunca esse solo de objectividade nem esse horizonte garantido em que o indivíduo poderia livrar-se da instabilidade da sua contingência ou descobrir uma enseada onde a verdade se abrigasse e o abrigasse da “geometria do abismo”.¹³²

Ou seja, mais que um lugar de morada, a cidade e os espaços, como o Tejo, com seu porto aberto a novas possibilidades, são espaços de vivências reais e imaginadas.

No entanto, não é só a voz do poeta que se manifesta por meio da cidade, mas ela mesma, com sua vida pulsante, faz-se ouvir, transpirando sensações, pois o que torna literária sua arquitetura é que lá onde a cidade não falava, lá onde tinha apenas a função de dar moradia e permitir a vida social, e onde se desenrola a vida política, religiosa, econômica e financeira, a literatura dá voz a esse silêncio e faz passar a cidade do mundo da função ao mundo do sentido.¹³³ De forma que mesmo a ação em um romance sem ação como o LD tem na cidade

¹³² PEREIRA, Miguel Serras, *op. cit.*, p. 128.

¹³³ TADIÉ, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 128.

mola propulsora que, muitas vezes, propicia o desenrolar de fatos e até dos devaneios do autor, já que é o romance que torna sensível não só o silêncio, mas também o sentido da cidade, e é por meio da literatura que se pode mostrar a “alma inseparável de um corpo e, de cidade em cidade, imensos indivíduos diferentes dos outros”.¹³⁴

Além da cidade, em plano superior, e da Rua dos Douradores, temos como espaço determinante também o quarto de Soares, no 4º andar dessa rua. Como observa Bachelard,¹³⁵ a casa é nosso canto no mundo; ela é nosso primeiro universo e os escritores de “apostos simples” evocam com frequência esse elemento da poética do espaço, de forma que vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, por meio do pensamento e dos sonhos. No pequeno quarto na Rua dos Douradores, o narrador-personagem abre espaço para o onírico, o lírico, pois a casa abriga o devaneio e protege o sonhador, permitindo-o sonhar em paz. Para Guyer,¹³⁶ qualquer discussão da imagística espacial arquetípica na obra de Pessoa, deve imediatamente dirigir-se à imagem da casa ou do lar, de forma que muito da produção heterônima e ortônima de Pessoa reflete preocupação essencial com a imagem aparentemente improvável da casa como símbolo central. No LD, esse símbolo central reparte-se entre o quarto – morada dos sonhos e dos mais variados devaneios – e o escritório, de certa forma, um tipo diferente de morada, situado na realidade de uma vida inerte.

No Fragmento 16, Soares narra viagem que fez até Cascais para pagar contribuição do patrão Vasques. Essa viagem, que ele nomeia como “devaneio entre Cascais e Lisboa”, proporcionou-lhe momentos de contemplação da natureza, que fizeram que se perdesse em “meditações abstractas”, e de fixação dessas sensações. No entanto, Soares afirma não ser capaz de descrever nenhum pormenor da viagem, o menor trecho visível, nada, pois se perdeu totalmente na fixação da paisagem de forma que o único lucro foram os fragmentos depois escritos. A conclusão dessa viagem e os momentos de abstração trazem a ele sentimento contraditório: “Não sei se isso é melhor ou pior do que o contrário, que também não sei como é. O comboio abranda, é o Cais do Sodré. Cheguei a Lisboa, mas não a uma conclusão”.

Vemos assim, como demonstra Pereira, que

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ BACHELARD, Gastón. A poética do espaço. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 200.

¹³⁶ GUYER, Leland Robert. *A imagística do espaço fechado na obra de Fernando Pessoa*. Temas Portugueses, 1979, p. 23.

em Soares, até mesmo nos momentos em que se refere à intimidade mais profunda do poeta-prosador, o desassossego corresponde a uma experiência que é sempre como paisagem, dando-se, no mesmo ato, por referência uma dimensão ou uma realidade do mundo que já não é apenas a subjectividade, e levando-nos deste modo a descobrir que não é somente o subjetivismo tudo o que urde o mais vivo dessa entidade tão *sui generis* a que chamamos a si próprio. É decerto a subjectividade do indivíduo o revelador da paisagem.¹³⁷

Isso fica explícito em alguns fragmentos, como, por exemplo, no trecho 3.¹³⁸ Soares fala de seu amor pela cidade e por alguns pontos específicos desta. Ela o fascina pelos seus contrastes, o “bulício” de certas horas e de partes específicas da cidade, mas ama principalmente “o prolongamento das ruas tristes”, porque nelas ele se insere na solidão de suas tardes. Nas ruas da cidade de Lisboa, ele encontra as chaves para a sua escrita: o sossego e a solidão. Porém, a cidade é portuária, um canal que se abre para o mundo, assim como a sua imaginação se abre para os seus diversos temas, histórias, para a fragmentação do eu e a busca de apreensão dos fragmentos que lhe chegam.

O imaginário do espaço urbano como lugar de dissolução do sujeito e de toda a humanidade que nele possa existir acentua-se ao longo da obra do desassossego. Soares percorre os vários espaços – os reais e os imaginários – e esse desassossego, essa solidão sempre o leva de volta à Rua dos Douradores, uma rua que está de algum modo em paz com esse desassossego de sempre que a cidade compartilha com o poeta.

2.2.4 O guarda-livros Moreira, o caixa Borges, Sérgio, os bons rapazes etc.

Com outros personagens menores, aparecem o guarda-livros Moreira, o caixa Borges, Sérgio, os bons rapazes, apenas em trechos isolados da obra. A primeira aparição é no Fragmento 7, espécie de apresentação do escritório. Soares comenta sobre o patrão Vasques, o guarda-livros Moreira, o caixa Borges, os bons rapazes, o garoto alegre que leva as cartas ao correio, o moço de todos os fretes, o gato meigo – tudo isso se tornou parte de sua vida¹³⁹ e não poderia abandoná-los sem um pouco de tristeza e sem chorar. Ele não estabelece hierarquias entre esses

¹³⁷ PEREIRA, Miguel Serras, *op. cit.*, p. 123.

¹³⁸ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 47.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 51.

personagens; caracteriza-os, ou melhor, não os categoriza, do mesmo modo, colocando no mesmo patamar o guarda-livros e o garoto do correio e o gato, ou seja, não há valorização da personagem humana; esta, tal qual o gato ou o tinteiro, é apenas um adorno do escritório.

Essas personagens sem voz e ação – como meros espectadores –, no sentido bakhtiniano, aparecem ao longo do *Livro* como representações nas histórias do escritório, personagens que despertam sentimentos no ajudante de guarda-livros, em relação de ternura, “ternura até às lágrimas, pelos meus livros de outros que escrituro, pelo tinteiro velho de que me sirvo, pelas costas dobradas do Sérgio que faz guias de remessa um pouco para além de mim.”¹⁴⁰ Tal qual a ‘caracterização’ uniformizada, no rol das ternuras de Soares, encontram-se as pessoas, mas também os livros e o tinteiro, que despertam no ajudante de guarda-livros sensação desumanizada, pois envolve os livros de escritura, o tinteiro de seu uso e “as costas dobradas do Sérgio”, havendo equivalência entre as coisas e o humano. A vivência no escritório causa tanta comoção por ser, talvez, o contato de Soares com o mundo fora do devaneio, seu elo com a realidade fora do seu quarto na Baixa.

Depois do fragmento acima citado, a volta ao escritório se dá apenas no Fragmento 56, quando Soares começa a falar de um dos sócios do escritório. E é nesse fragmento que, pela primeira vez, aparece a voz de um desses personagens secundários, quando o Moreira, referindo-se a uma fotografia tirada de todos no escritório, comenta alegremente – para o espanto deste: “– ‘Você ficou muito bem’, diz de repente o Moreira. E depois, virando-se para o caixeiro de praça, ‘É mesmo a carinha dele, hein?’. E o caixeiro amigo concordou com uma alegria amiga que atirou para o lixo”.¹⁴¹ O guarda-livros volta a ser citado nos fragmentos n^{os} 129, 183, 200, entre outros.

No segundo volume da edição de Teresa Sobral Cunha, aparece descrição mais clara das impressões do autor-narrador em relação ao guarda-livros de que Soares era ajudante:

Não conheço melhor cura para toda esta enxurrada de sombras que o conhecimento direito da vida humana corrente, na sua realidade comercial, por exemplo, como a que me surge no escritório da Rua dos Douradores. Com que alívio eu volvia daquele manicómio de títeres para a presença real do Moreira,

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 90.

meu chefe, guarda-livros autêntico e sabedor, mal vestido e mal tratado, mas o que nenhum dos outros conseguia ser, o que se chama um homem...¹⁴²

No entanto, esses mesmos personagens aparecem em trechos dispersos sempre que Soares retoma algum aspecto de sua vida como ajudante de guarda-livros. No fragmento 409 fica claro que essa é eterna volta.

Não sei porquê – noto-o subitamente – estou sozinho no escritório. Já indefinidamente, o pressentira. Havia em qualquer aspecto de minha consciência de mim uma amplitude de alívio, um respirar mais fundo de pulmões diversos [...] ¹⁴³

Nesse fragmento, o autor-narrador divaga sobre sua vida e sua relação com os outros personagens, até que um dos empregados entra e comenta: “Sozinho, Sr. Soares?”, ao que este responde: “Sim, já há tempo...”, restando-nos a dúvida: sozinho no escritório ou sozinho na vida? Em Soares, as relações de amizade – se é que essas existem –, as companhias, são muito fortes. Ele só tem vida social no escritório. Em casa, ou na cidade de Lisboa, ele é apenas mais um que passa, mais um do “*Livro de todos os Pessoas*”, que entranha e gera múltiplas metamorfoses na composição do universo do autor. Na realidade, as amizades ou os companheiros de escritórios representam apenas o encontro com pessoas que o ajudam a compor os fragmentos da cidade de Lisboa e de si mesmo, já que eles formam temas para suas reflexões.

¹⁴² GUEDES, Vicente; SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. São Paulo: Unicamp, v. 2, 1994, p. 169.

¹⁴³ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 365.

CAPÍTULO 3

OS GRANDES TRECHOS:

UMA ANÁLISE DOS FRAGMENTOS

A organização dos “vários *Livros do desassossego*” apresenta, por si só, lógica interna. Seja a edição de Zenith, a de Perrone-Moysés, seja a de Sobral Cunha, cada uma possui disposição própria, deixando clara a natureza inconclusa tanto de seu autor quanto da obra e as opções de cada editor.

Essa incompletude percorreu de forma inexorável a obra, marcando-a com dispersão, em movimento contínuo, “uma escrita a caminho, um projeto de escrita, um intervalo entre aquilo que já não é o nada, mas não chega a ser algo.”¹⁴⁴ E o resultado dessa incompletude foi o livro-fragmento ou, como afirma o próprio Pessoa, um “livro de sonho”.

Assim, por período longo, em diferentes datas, o poeta escreveu, marcadamente pela mobilidade, a obra do seu desassossego. Seja publicando-a em revistas, seja simplesmente em cartas aos amigos, Pessoa compôs, por toda a vida, a sinfonia que ainda hoje ecoa nos ouvidos não só dos leitores, como também de boa parte da crítica.

Nas cartas a Armando Côrtes-Rodrigues ou a João Gaspar Simões, o poeta fala de seu estado de espírito, que muitas vezes o obriga a trabalhar no *Livro* e, em uma delas, revela, inclusive, a intenção de publicá-lo, sabendo, no entanto, que ainda tinha muita coisa que equilibrar e rever, não podendo calcular, decentemente, que levasse menos de um ano a fazê-lo.

Mesmo com a apresentação de “Na floresta do alheamento”, o poeta publicaria apenas em 1929 novos trechos do *Livro* em revistas literárias, tais como *Presença*, *Descobrimento* e *Solução Editora*, o que faria até 1932. Logo, dos vários *Livros* que se iriam compondo por meio dos diferentes organizadores, apenas doze trechos foram publicados por Pessoa em vida, o que constitui pequena mostra da quantidade de fragmentos ainda por se organizar e que formariam o aglomerado de tal obra. No entanto, durante o período sem publicação, o autor manteve-se em exercício constante e nada conclusivo de escrita, reescrevendo, revigorando e adaptando trechos que seriam destinados à composição daquele que um dia seria “seu livro” e que, como a maior parte da obra pessoana, acabou sendo organizada e publicada postumamente.

¹⁴⁴ CINTRA, Elaine Cristina, *op. cit.*, p. 34.

Dessa maneira, analisaremos as duas edições selecionadas para o *corpus* do trabalho, a edição organizada por Richard Zenith e o primeiro volume da edição organizada por Teresa Sobral Cunha.

3.1 Uma proposta de leitura ao desassossego pessoano: “O Livro” de Richard Zenith

A edição organizada pelo crítico inglês rejeita a ordem cronológica por considerá-la inadequada. Logo, organizou-a evidenciando os trechos de Bernardo Soares, de forma que o *Livro* foi dividido em três partes, além da introdução e do prefácio escrito por Fernando Pessoa. Temos, pois, a primeira parte denominada “Autobiografia sem factos”; a segunda, contendo “Os Grandes Trechos”; e a terceira, o Apêndice, que contém 28 trechos em quatro rubricas: I. “Os textos que citam o nome de Vicente Guedes”, II. “A matéria fragmentária da ‘Marcha fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera’”, III. “Outros trechos e fragmentos que não foram integrados no *corpus*”; e IV. “Escritos de Pessoa relativos ao *Livro do desassossego*”.

Essa edição foi bastante criticada, pois em nada inova as anteriores. Sidónio Paes, por exemplo, destaca o que ele considera o erro de Zenith, o de tentar *ser* Pessoa:

Ora, se de jogo se trata, que, de facto, o terá levado ainda mais longe do que Pessoa? Não será o próprio Zenith que quer chegar ao resultado desejado, mas não realizado pelo autor? Não. Quadros dantes, ou Sobral Cunha agora, a quem importa a investigação histórico-literária, isto é, “levar o jogo” até onde Pessoa o deixou, para todo o sempre por cumprir: daí o milagre de “exumar” o corpo de Vicente Guedes, tal qual ficou intocado na arca – túmulo de todos os sonhos de Pessoa por haver. Para Zenith, editar o *Livro* parece ser um jogo outro; e, em vez de obrar aquele milagre, tenta um ilusionismo de reencarnação.¹⁴⁵

Zenith, na introdução à sua edição, afirma o que para ele parece certo, isto é, a idéia de que Pessoa, ao delegar a autoria da obra a Bernardo Soares, fez que esse assumisse mais ou menos, também, a biografia de seu antigo autor, Vicente Guedes. Este morreu jovem e Pessoa deveria apresentar o seu *Livro* ao público; porém, segundo Zenith, Guedes teria reencarnado, de

¹⁴⁵ PAES, Sidónio de Freitas Branco. “Livro do desassossego”, reflexões de um leitor pessoano sobre várias versões. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 155-156, jan.-jun. 2000, p. 199.

alguma forma, em Bernardo Soares, que também morava em um quarto da Baixa - só o nome da rua muda -, também trabalhava em um escritório e também era diarista excessivamente lúcido, a exemplo do poeta.¹⁴⁶

No entanto, essa que é, segundo Paes, uma “ficção de Zenith”, não pode ser assim apontada tão categoricamente, pois o que há é uma alternância na atribuição de autoria, e não uma ‘reencarnação’, à medida que, como já afirmado neste trabalho, Vicente Guedes era um heterônimo, com identidade e biografia como os outros, enquanto Soares é um semi-heterônimo, uma personalidade literária que, se não é o poeta, é ‘um quase’ ele, opinião essa corroborada neste trabalho. Guedes não deixou de existir para que surgisse Soares, ao contrário, sua marca é latente no simbolismo da prosa soarina. Apesar da atribuição final de autoria por parte do poeta, ele admitiu a necessidade de adaptação dos trechos, o que não ocorreu. Vicente Guedes – simbolista-esteticista – foi o primeiro autor do LD e deixou sua marca pelos fragmentos que compôs; Soares não é um quase Guedes, mesmo tendo sido “um Pessoa” mutilado. Soares é uma personalidade que apresenta processo de continuidade na obra. Como observa Cintra, “a identidade estilística de Soares a Guedes, ou de Pessoa ortônimo como co-autor do *Livro do desassossego*, só tem importância na medida em que nos fornece elementos que propiciem a análise, conforme orientação de Jorge de Sena, da evolução do pensamento estético de Pessoa nessa obra.”¹⁴⁷ Análise esta que nos propusemos a fazer neste trabalho.

Todavia, mesmo buscando ‘essa reencarnação’, o próprio Zenith percebe a impossibilidade de realizá-la por meio dos textos, porque a transposição dos fragmentos de Guedes a Soares só poderia ser feita por Fernando Pessoa, o que, segundo o editor, resultaria “decerto num livro menor”. Entretanto, não há como afirmar qual seria o resultado de uma edição organizada por Pessoa, tendo em vista que o poeta não chegou a publicar em vida mesmo sua obra poética¹⁴⁸.

¹⁴⁶ ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 24.

¹⁴⁷ CINTRA *apud* PAES, Sidônio de Freitas Branco, *op. cit*, p. 47.

¹⁴⁸ Apenas *Mensagem* foi publicado em vida, por ter sido segundo colocado em um concurso.

3.1.1 “Autobiografia sem factos”

Foram agrupados na “Autobiografia sem factos” trechos mais antigos e contemporâneos- inclusive pouquíssimos trechos datados dos anos 1910-, de forma que pudessem “por uma espécie de osmose, adquirir algo da ‘vera psicologia’ de Bernardo Soares que Pessoa quis introduzir na revisão de texto que não chegou a fazer.”¹⁴⁹ Esses trechos são considerados por Zenith como o esqueleto – “um esqueleto infalivelmente soarino” – para articular o *corpus*. Na tentativa de evitar confusões, o editor optou por colocar as datas nas notas do fim do volume. Quanto aos trechos de carácter simbolistas, provenientes, sobretudo, da primeira fase, mas com exemplos significativos na última, são para ele a evidência – “os sonhos *sonhados*, visíveis” – do que fala o sonhador nas suas ‘confissões’, de forma que um gênero de trecho é complemento do outro e convém que coexistam. No entanto, mesmo com a afirmação de que deveriam coexistir, o editor optou por relegar ao apêndice os poucos fragmentos que fogem à sua concepção de organização.

As análises são tentativa de entender esse discurso, a nosso ver, mais que um desassossego, um desespero contido e, por isso, mais dolorido. Se o desassossego é a inquietação que assalta as almas sensíveis, conscientes ou não, o desespero abarca aquele e verticaliza-se em dor, porque traz também, de forma consciente e lancinante, a falta de esperança. Fato esse que coloca a obra sob o signo da negatividade.

Passemos, pois, à análise de alguns trechos do *Livro* organizado por Zenith.

Fragmento 6

Pedi tão pouco à vida e esse mesmo pouco a vida me negou. Uma réstia de parte do sol, um campo, um bocado de sossego com um bocado de pão, não me pesar muito o conhecer que existo, e não exigir nada dos outros nem exigirem eles nada de mim. Isto mesmo me foi negado, como quem nega a esmola não por falta de boa alma, mas para não ter que desabotoar o casaco.¹⁵⁰

¹⁴⁹ ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 34.

¹⁵⁰ Na primeira versão desse fragmento: “nega a esmola *quando não tem paciência para desabotoar o sobretudo e tirar o dinheiro da algibeira do sobretudo.*”

Escrevo, triste, no meu quarto quieto, sozinho como sempre tenho sido, sozinho como sempre serei. E penso se a minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não encarna a substância de milhares de vozes, a fome de dizerem-se de milhares de vidas, a paciência de milhões de almas submissas como a minha ao destino quotidiano, ao sonho inútil, à esperança sem vestígios. Nestes momentos meu coração pulsa mais alto por minha consciência dele. Vivo mais porque vivo maior. Sinto na minha pessoa uma força religiosa, uma espécie de oração, uma semelhança de clamor. Mas a reação contra mim desce-me da inteligência... Vejo-me no quarto andar alto da Rua dos Douradores, assisto-me com sono; olho, sobre o papel meio escrito, a vida vã sem beleza e o cigarro barato que a expender estendo sobre o mata-borrão velho. Aqui eu, neste quarto andar, a interpelar a vida!, a dizer o que as almas sentem!, a fazer prosa como os gênios e célebres! Aqui, eu, assim!...¹⁵¹

Primeiramente, esse fragmento demonstra a tendência inovadora de Pessoa à medida que este ‘traí a prosa’, se considerarmos que esta se orienta tradicionalmente em sentido contrário ao da poesia, apesar de apresentarem semelhanças, como, por exemplo, o subjetivismo. Na poesia, o sujeito, o ‘eu’, volta-se para si, o que o torna ao mesmo tempo espetáculo e espectador – “assisto-me com sono” –, porém a prosa inverte completamente essa equação, ao expressar o não-eu, o objeto, ou seja, o sujeito dirige-se para fora de si próprio à procura de núcleos e interesses na realidade exterior, que assim “passa a gozar de autonomia em relação ao sujeito”.¹⁵²

Todavia, o primeiro trecho já nos apresenta imagens e símbolos de um sujeito triste, solitário e insatisfeito com aquilo que a vida lhe negou, aspecto acentuado pela predominância dos fonemas nasais nessa primeira parte do fragmento, o que dá a ele musicalidade: “a fome de dizerem-se de milhares de vidas, a paciência de milhões de almas submissas como a minha ao destino quotidiano” (grifos nossos). Soares desenha imagens com predominância das

¹⁵¹ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 50.

¹⁵² MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 94.

aliterações: “Escrevo, triste, no meu quarto quieto, *sozinho* como *sempre* tenho *sido*, *sozinho* como *sempre* *serei*” (grifos nossos), de forma que os fonemas de uma palavra vão se desenrolando nas outras, demonstrando a semi-existência de uma vida sem ação, uma vida sem vida, uma semi-vida.

O narrador reflete acerca do ser diante de sua nulidade e negatividade no mundo, e a terrível consciência disso, a consciência de que representa outros indivíduos em situações semelhantes, passando a interpelar essa mesma vida que lhe negou os pequenos prazeres, como uma réstia de sol, o sossego, um naco de pão, enfim, a simplicidade, e se vendo como aquele que encarna as vozes de almas submissas como a dele. A submissão, as impossibilidades e a negação serão temas que, tal qual a teia de Ariadne, percorrem os labirintos do desassossego de forma recorrente, mostrando mais uma vez que desassossego nesse caso não é apenas um nome, mas o estado de espírito, a desregrada consciência de tudo isso.

Nesse trecho, como nos demais analisados adiante, observa-se que, embora o autor-narrador destaque a prosa em detrimento da poesia, esta se manifesta no ritmo melódico gerado pelos recursos estilísticos e, ainda, nas imagens e repetições tão próprias da poesia. Assim, a prosa é contaminada pela linguagem própria da lírica, porque só ela se presta à auto-reflexão e à interpelação do mundo.

Fragmento 7

Hoje, em um dos devaneios sem propósito nem dignidade que constituem grande parte da substância espiritual da minha vida, imaginei-me liberto para sempre da Rua dos Douradores, do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira, dos empregados todos, do moço, do garoto, do gato. Senti em sonho a minha libertação, como se mares do Sul me houvessem oferecido ilhas maravilhosas por descobrir. Seria então o repouso, a arte conseguida, o cumprimento intelectual do meu ser.

Mas de repente, e no próprio imaginar, que fazia num café no feriado modesto do meio-dia, uma impressão de desagrado me assaltou o sonho: senti que teria pena. Sim, digo-o como se o dissesse circunstanciadamente: teria pena. O patrão Vasques, o guarda-livros

Moreira, o caixa Borges, os bons rapazes todos, o garoto alegre que leva as cartas ao correio, o moço de todos os fretes, o gato meigo – tudo isso se tornou parte da minha vida; não poderia deixar tudo isso sem chorar, sem compreender que, por mau que me parecesse, era parte de mim que ficava com eles todos, que o separar-me deles era uma metade e semelhança de morte.

Aliás, se amanhã me apartasse deles todos, e despisse este traje da Rua dos Douradores, a que outra coisa me chegaria – porque a outra me haveria de chegar?, de que outro traje me vestiria – porque de outro me haveria de vestir?

Todos temos o patrão Vasques, para uns visível, para outros invisível. Para mim chama-se realmente Vasques, e é um homem sadio, agradável de vez em quando brusco mas sem lado de dentro, interesseiro mas no fundo justo, com uma justiça que falta a muitos grandes gênios e muitas maravilhas humanas de civilização, direita e esquerda. Para outros será a vaidade, a ânsia de maior riqueza, a glória, a imortalidade... Prefiro o Vasques homem meu patrão, que é mais tratável, nas horas difíceis, que todos os padrões abstractos do mundo.

Considerando que eu ganhava pouco, disse-me o outro dia um amigo, sócio de uma firma que é próspera por negócios como todo o Estado: «você é explorado, Soares». Recordou-me isso de que o sou; mas como na vida temos todos que ser explorados, pergunto se valerá menos a pena ser explorado pelo Vasques das fazendas do que pela vaidade, pela glória, pelo despeito, pela inveja ou pelo impossível.

Há os que Deus mesmo explora, e são profetas e santos na vacuidade do mundo.

E recolho-me, como ao lar que os outros têm, à casa alheia, escritório amplo, da Rua dos Douradores. Acheço-me à minha secretária como a um baluarte contra a vida. Tenho ternura, ternura até às lágrimas, pelos

meus livros de outros que escrituro, pelo tinteiro velho de que me sirvo, pelas costas dobradas do Sérgio, que faz guias de remessa um pouco para além de mim. Tenho amor a isto, talvez porque não tenha mais nada que amar – ou talvez, também, porque nada valha o amor de uma alma, e, se temos por sentimento que o dar, tanto vale dá-lo ao pequeno aspecto do meu tinteiro como à grande indiferença das estrelas¹⁵³.

A lógica de organização narrativa é desarticulada nesse fragmento do *Livro*. É nele que, pela primeira vez, Soares apresenta o escritório e as pessoas que com ele ali convive. Esse espaço tem grande importância, sendo o elo entre o narrador-personagem e a realidade. Ao apresentar os ‘personagens’, ele os compara com os objetos que usa para trabalhar, estabelecendo mesmo grau de importância àqueles que são seus chefes imediatos, como o patrão Vasques e o guarda-livros Moreira, ao livro que, em relação metafórica, põe-se a escrever todos os dias – o livro de contabilidade –, no plano real, distinto do que compõe, pouco a pouco, em seu quarto da Baixa. Esses personagens são apresentados como fantasmas que habitam o universo do autor e até os trechos em que podem ser introduzidos diálogos são desconstruídos, optando ele por vozes isoladas em discurso direto, que soam como ecos no pensamento do autor.

O narrador-personagem inicia esse trecho chamando a atenção para a condição de devaneio, de sonho que perpassa sua obra fragmentária. Esses devaneios são em parte a substância espiritual de sua vida e, em meio a eles, o sentimento de liberdade, uma liberdade das amarras imaginárias que o prendem a um desagrado materializado no escritório e nos que dele fazem parte, seja o patrão Vasques, o guarda-livros Moreira, os bons rapazes, seja o gato meigo, começando por um ser nomeado e com grande importância, até chegar ao garoto sem nome e desembocar no gato, em posição de descentramento do homem ao animal. No entanto, esse pouco que o desagrada termina por se tornar aquilo que, de certa forma, é-lhe vital, não podendo o autor deixar tudo isso sem pesar e, ao mesmo tempo, isso traduz a profunda experiência de solidão de Soares. Essas pessoas são só presenças, fios que o ligam temeramente à vida. Dessas presenças, ele toma um primeiro fio reflexivo, o patrão Vasques, e depois as coisas do escritório. Ele começa, então, a avaliar realista e criticamente Vasques, destacando

¹⁵³ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 50-51.

seus aspectos físicos, psíquicos e sociais. Porém, em outros fragmentos, a análise – que aqui não passa de um esboço – torna-se mais profunda, falando inclusive de seu modo de tratar os funcionários e os clientes, ao mesmo tempo em que arrasa aqueles que não têm tino comercial.

O próprio Soares vê-se como explorado pelo patrão, mas, na junção entre o real e o irreal, questiona-se sobre a possibilidade ou não de fugir das diversas formas de exploração na vida, chegando mesmo a questionar uma autoridade maior, pois se o próprio Deus explora aqueles que o servem, imagine o homem. Ao ser alertado por um amigo de que estava sendo explorado pelo patrão, Soares reflete que “na vida temos todos que ser explorados”, fazendo-nos perceber que o mundo é de explorados e exploradores e, entre os últimos, reúne o real, a glória, a vaidade, a inveja, o patrão Vasques e o próprio Deus, que explora os profetas e os santos, de modo inútil, já que isso é feito “na vacuidade do mundo”. Desse modo, ele corrói os ideais da glória e a crença nos homens e em Deus.

Na realidade, ele faz do fragmento inteiro explanação da descrença, do desencanto com a vida e os sentimentos que, para ele, abarcam as coisas e as pessoas na mesma perspectiva. Dessa maneira, ele demonstra amor equivalente ao homem e aos livros, ao tinteiro, em um processo de reificação do homem, cada vez mais explícito nos últimos trechos, já que tem o mesmo valor o pequeno aspecto do seu tinteiro, as costas e a grande indiferença das estrelas, tão distantes e com um brilho tão intenso.

Fragmento 297

A reductio ad absurdum é uma das minhas bebidas predilectas.

Neste pequeno fragmento, que poderia soar como um aforismo, encontra-se um dos poucos espaços para o humor e, porque não dizer, a ironia na obra. *Reductio ad absurdum* é uma expressão latina que designa a “redução ao absurdo”, provavelmente originária do grego, e que significaria “redução ao impossível”, expressão frequentemente utilizada por Aristóteles. O humor e a fina ironia estão justamente no trocadilho entre o significado da expressão e a metáfora relacionada à bebida, tão presente na vida de Pessoa.

Fragmento 124

(Chapter on indifference or something like that)

Toda a alma digna de si própria deseja viver a vida em Extremo. Contentar-se com o que lhe dão é próprio dos escravos. Pedir mais é próprio das crianças. Conquistar mais é próprio dos loucos, porque toda a conquista é

Viver a vida em Extremo significa vivê-la até ao limite, mas há três maneiras de o fazer, e a cada alma elevada compete escolher uma das maneiras. Pode viver-se a vida em extremo pela posse extrema dela, pela viagem ulisséia através de todas as sensações vividas, através de todas as formas de energia exteriorizada. Raros, porém, são, em todas as épocas do mundo, os que podem fechar os olhos cheios de cansaço soma de todos os cansaços, os que possuíram tudo de todas as maneiras.

Raros podem assim exigir da vida, conseguindo-o, que ela se lhes entregue corpo e alma; sabendo não ser ciumentos dela por saber ter-lhe o amor inteiramente. Mas este deve ser, sem dúvida, o desejo de toda a alma elevada e forte. Quando essa alma, porém, verifica que lhe [é] impossível tal realização, que não tem forças para a conquista de todas as partes do Todo, tem dois outros caminhos que siga - um, a abdicação inteira, a abstenção formal, completa, relegando para a esfera da sensibilidade aquilo que não pode possuir integralmente na região da actividade e da energia. Mais vale supremamente não agir que agir inutilmente, fragmentariamente, imbastantemente, como a inúmera supérflua maioria inane dos homens; outro, o caminho do perfeito equilíbrio, a busca do Limite na Proporção Absoluta, por onde a ânsia de Extremo passa da vontade e da emoção para a Inteligência, sendo toda a ambição não de viver toda a vida, não de sentir toda a vida, mas

de ordenar toda a vida, de a cumprir em Harmonia e Coordenação inteligente.

A ânsia de compreender, que para tantas almas nobres substitui a de agir, pertence à esfera da sensibilidade. Substituir a Inteligência à energia, quebrar o elo entre a vontade e a emoção, despindo de interesse todos os gestos da vida material, eis o que, conseguindo, vale mais que a vida, tão difícil de possuir completa, e tão triste de possuir parcial.

Diziam os argonautas que navegar é preciso, mas que viver não é preciso. Argonautas, nós, da sensibilidade doentia, digamos que sentir é preciso, mas que não é preciso viver.¹⁵⁴

De maneira indireta, como se fizesse mais uma reflexão aleatória, o narrador-personagem divaga sobre a “alma digna” que “deseja viver em Extremos”. Para isso, enumera três maneiras diferentes de vivê-la esse extremo: a primeira por sua posse extrema; a segunda pela viagem ulisséia por meio das sensações; e a terceira por meio de todas as maneiras de energia exteriorizada. Observando a segunda maneira, é possível compreender o significado do LD como a “viagem ulisséia” do personagem-narrador – tal qual argonautas –, pelos mais insólitos espaços da imaginação e descobrindo as suas sereias nas reflexões sobre a literatura e sobre a vida aparentemente medíocre do escritor. No entanto, essa mesma vida lhe serve de ponto de partida para as incursões pela cidade de Lisboa, que abre “seus portos” para as reflexões sobre o mundo e os homens. O autor, na sua linguagem inquieta, mostra que o sentido de uma vida, “tão difícil de possuir completa”, se torna mais triste se possuída parcialmente.

Esse fragmento é marcado por maiúsculas alegorizantes, dando personificação às palavras, característica própria do Simbolismo. Ao valorizar palavras como “Extremo”, “Inteligência”, “Todo”, a busca pelo “Limite na Proporção Absoluta”, a “Harmonia e Coordenação”, o narrador-personagem retoma a necessidade não de viver ou sentir toda a vida, mas de ordená-la. Inclusive, o editor optou por preservar os espaços deixados pelo poeta, característicos dessa prosa do desassossego.

¹⁵⁴ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 145-146.

No fragmento há também referência aos argonautas, por meio da idéia da “viagem ulisséia”, em metalinguagem recorrente na tradição literária e diálogo não só com a *Odisséia*, de Homero, mas também com outros escritos do próprio Pessoa, como o poema “Palavras de pórtico”, que por sua vez é remotivado por Caetano Veloso em sua canção “Os argonautas”. No poema, o ideal dos argonautas é retomado de acordo com a essência do escritor, na medida em que “viver não é preciso; o que é necessário é criar”.

3.1.2 “Os grandes trechos”

Pessoa nomeou de “Os grandes trechos” os textos com títulos ‘grandiosos’, que ele pensava em publicar separadamente, como, por exemplo, “Sinfonia de uma noite inquieta”, que não é muito extenso, embora o seu título seja grandioso. No entanto, aqui não estão todos os trechos intitulados, mas os que, mesmo não sendo tão extensos assim, integram-se “difícilmente no fio narrativo, por tênue e volúvel que seja”. Zenith, aqui, preferiu organizá-los não de forma subjetiva, como na primeira parte, mas em ordem alfabética, agrupando, sob essa rubrica, os trechos de ambas as fases, grandes em extensão ou em intenção, ou ainda por afinidades entre eles. Dos “grandes trechos”, os aqui analisados estão no próximo tópico por fazerem parte, também, do primeiro volume da edição da Unicamp.

3.2 As edições de Teresa Sobral Cunha

As edições lançadas pela editora da Unicamp em 1996 são reedições da organizada por Teresa Sobral Cunha, em 1991, pelo editorial Presença, com mais de cem textos inéditos e que fez ressurgir Vicente Guedes como importante heterônimo, a quem foram destinados os textos iniciais do livro. Esse heterônimo possui perfil simbolista-decadentista, o que já havia sido analisado por Jorge de Sena, em sua célebre “Introdução”, discutida no primeiro capítulo.

Nessa edição da Presença, Teresa Sobral Cunha propõe organização cronológica dos textos, em clara necessidade de se buscar uma evolução estilística no *Livro*. E é a partir dela que se instaura a polêmica entre Sobral Cunha e Zenith, pois este colocou em questão o destino que Pessoa gostaria de ter dado a esses fragmentos, já que não foram devidamente revisados e adaptados pelo autor. Assim, para Zenith os “fragmentos inéditos” seriam apenas coletânea de textos dispersos, mas que não foram destinados a constituir o *Livro* soariano. Porém, como

Pessoa não concluiu a tarefa de organização da obra, o livro permanece inacabado e, portanto, está sujeito às modificações dos critérios dos leitores. “Pessoa fez um livro de leitores e não de autor(es), e Zenith parece estar à procura do livro do autor”.¹⁵⁵

As edições da Unicamp seguem o mesmo critério cronológico da edição de 1991, mas com alguns fragmentos inéditos. O primeiro volume possui textos atribuídos a Vicente Guedes e também a Bernardo Soares. Já o segundo volume, textos declaradamente escritos por Bernardo Soares. Essa edição é considerada por alguns críticos, a exemplo de Cintra, como a mais completa, “pois é a que apresenta, dentro de um critério, na medida do possível, confiável, o maior número de trechos que *poderiam* estar conectados ao *Livro do desassossego* sonhado por Pessoa”,¹⁵⁶ opinião aqui corroborada, pois essa edição, além de possuir textos que se aproximam de maneira inegável entre si, torna possível o estudo do desenvolvimento estilístico da obra proposto por Jorge de Sena.

Todavia, ressaltamos que, além das edições já comentadas, Teresa Sobral Cunha publicou, em 1997, pela editora Relógio d’Água, de Portugal, o primeiro volume do *Livro do desassossego*, com algumas modificações e inéditos, sendo que o segundo volume, com textos de autoria de Bernardo Soares, não foi publicado ainda, por questões de direitos autorais. Nessa nova edição, constam dezesseis trechos inéditos de Vicente Guedes, quinze fragmentos retomados do segundo volume na edição de 1994 e a exclusão de 69 trechos editados no primeiro volume de 1994.

A própria Teresa Sobral Cunha observa que

[...] os trechos que, embora autónomos, pertencem (ou tem a editora literária razões para julgar que pertencem) a desenvolvimentos do mesmo texto, encaminhada nessa convicção por um título, por um tratamento temático, algumas vezes pelas afinidades materiais do suporte ou da escrita, e/ou outras pela numeração de um carimbo que anónima, mas já antiga mão, terá apostado aos papéis do acervo do Desassossego agrupado pelo poeta, sofreram os reajustamentos adequados,[...]¹⁵⁷

¹⁵⁵ CINTRA, Elaine Cristina, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 44.

¹⁵⁷ CUNHA, Teresa Sobral. Convenções e sinais. GUEDES, Vicente; SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. São Paulo: Unicamp, 1996, v. 1, p. 329-330.

de maneira a apresentar correlação entre estes e os fragmentos da derradeira fase, com o poeta já totalmente imerso na estética modernista. Assim, tomamos como objeto de estudo para essa terceira parte do trabalho os textos do primeiro volume, claramente ligados às características estéticas de Vicente Guedes em seu caráter simbolista-esteticista.

3.2.1 Leitura de um trecho de “Peristilo”

Às horas em que a paisagem é uma auréola de Vida, e o sonho é apenas sonhar-se, eu ergui, ó meu amor, no silêncio do meu desassossego, este livro estranho como portões abertos ao fim duma alameda numa casa abandonada.

Colhi para escrevê-lo a alma de todas as flores, e dos momentos efêmeros de todos os cantos de todas as aves, teci eternidade e estagnação. Tecedeira [...] sentei-me à janela da minha vida e esqueci que habitava e era, tecendo lençóis (mortalhas) para o meu tédio amortilhar nas toalhas de linho casto para os altares do meu silêncio, [...]

E eu que ofereço este livro porque sei que ele é belo e inútil. Nada ensina, nada faz crer, nada faz sentir. Regato que corre para um abismo-cinza que o vento espalha e nem fecunda nem é daninho [...] pus toda a alma ao fazê-lo, mas não pensei nele fazendo-o, mas só em mim que sou triste e em ti que não és ninguém.

E porque este livro é absurdo, eu o amo; porque é inútil, eu o quero dar, e porque de nada serve querer to dar, eu to dou...

Reza por mim ao lê-lo, abençoa-me de amá-lo e esquece-o como o Sol de hoje ao Sol de ontem (como eu esqueço aquelas mulheres nos sonhos que nunca soube sonhar).¹⁵⁸

Os elementos que compõem esse belo trecho de prosa poética iniciam-se pela personificação dos elementos alegóricos, como a Vida. O imaginário simbolista, imerso em sono e sonho, é um universo sibilante, com aliterações que remetem à musicalidade. O próprio título demonstra esse trabalho primoroso com a linguagem, pois embute o jogo entre o significante e o significado “peri” – “estilo”. Peri é um prefixo de origem grega que significa “em torno de”.

Para escrever esse livro estranho, feito no “silêncio do meu desassossego”, o poeta-prosador utiliza imagens sensoriais, como a alma das flores, os momentos efêmeros, tecendo ao mesmo tempo a eternidade e a estagnação, em uma poética de negatividade que transpassa todo o texto. A linguagem é essencialmente poética; porém, marcada por essa negatividade, ressaltada pela expressão da tristeza exaltada pelo poeta. Parte, então, para um jogo de oferecimento e razões dessa obra “bela e inútil”, tema exaustivamente trabalhado em razão da (in)utilidade da arte pela filosofia.

3.2.2 Leitura de um trecho de “[Apoiose da mentira?]”

Porque é bela a arte? Porque é inútil. Por que é feia a vida? Porque é toda fins e propósitos e intenções. Todos os seus caminhos são para ir de um ponto para outro. Quem nos dera o caminho feito de um lugar donde ninguém parte para um lugar para onde ninguém vai. Quem desse a sua vida a construir uma estrada começada no meio de um campo e indo ter ao meio de um outro; que, prolongada, seria útil, mas que ficava, sublimemente, só o meio de uma estrada.

¹⁵⁸ GUEDES, Vicente; SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. São Paulo: Unicamp, 1996, v. 1, p. 21.

A beleza das ruínas? O não servirem já para nada. A doçura do passado? O recordá-lo, porque recordá-lo é torná-lo presente, e ele nem o é, nem o pode ser – o absurdo, meu amor, o absurdo.

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

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

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

E quando a mentira começar a dar-nos prazer, falemos a verdade para lhe mentirmos. E quando nos causar angústia, paremos que o sofrimento nos não signifique nem perversamente prazer... (p. 27-28)

O que poderíamos considerar como “[Apoiose da mentira]”? O trecho acima é um pequeno recorte do fragmento, em que a mentira é representada como algo fantástico, absoluto. “Perversão máxima”, que deturpa mesmo o que há de mais inocente, que o vê como o último recanto, é apenas subterfúgio ao que o autor-criador procura realmente expressar: a “Sublimidade da Imperfeição”. Por meio das maiúsculas alegorizantes, como, por exemplo, em “Deliciosa”, “Absurdo”, “Silêncio”, procura expressar a grandeza da inutilidade pela busca do inesperado.

Inicia, por meio da metalinguagem, a remotivação de determinados tipos de arte, como já feito no fragmento anteriormente analisado, refletindo, por exemplo, sobre a Gioconda, de Da Vinci. Dessa forma, Guedes começa a discutir a efemeridade da arte, que é bela – justamente por ser inútil –, e a vida, tão feia por ser dominada por fins, “propósitos e intenções”. As coisas inacabadas são as a que ele mais dá valor, pois não são apenas propósitos. Logo, enumera o que para ele já é belo por sua inutilidade: a arte, as ruínas, mesmo o passado, cuja doçura está justamente em recordá-lo. Todo esse discurso se propõe a explicar a origem do *Livro*: por que escrevê-lo? Diz-nos o autor-criador “Porque o reconheço imperfeito. Calado

seria a perfeição; escrito, imperfeição-se; por isso o escrevo.” Sua defesa é pela inutilidade, pelo absurdo e o próprio *Livro* é a maneira de mentir a si próprio, trair a própria teoria, ainda que “a suprema glória” consista em pensar que nem isso talvez seja verdadeiro. A relação mentira *versus* prazer é retomada inúmeras vezes pela verdade e a angústia.

Como dito, o trecho acima é um recorte do fragmento, iniciando-o o autor-criador da seguinte maneira: “Visto que talvez nem tudo seja falso, que nada, ó meu amor, nos cure do prazer quase-espasmo de mentir.” A mentira, para ele, é considerada “o requinte último”, “a perversão máxima”, o último recanto do inocente. Daí em diante, divaga a respeito da “sublimidade de desperdiçar uma vida que podia ser útil” ou nunca executar uma obra que seria bela ou, ainda, o ato de abandonar pela metade “a estrada certa da vitória!”. O uso das maiúsculas alegorizantes será latente na ênfase do “Absurdo”, do “Silêncio”, da mulher considerada a “Deliciosa”.

O que se procura discutir nesse fragmento é o sentido da busca pela imperfeição, daqueles que “podendo fazer uma obra bela, de propósito a fizeram imperfeita”. Faz, inclusive, referência à Gioconda de Da Vinci, afirmando que seria quão mais bela, “desde que a não pudéssemos ver!”

3.2.3 Leitura de “Na floresta do alheamento”

O texto “Na floresta do alheamento” foi o primeiro do *Livro do desassossego* a ser publicado. Apresenta-se marcado pelo Simbolismo e, em uma espécie de sonho e devaneio, realiza-se entre o real e o onírico: aquele instante em que ainda não se está desperto, mas que também já não se dorme. Alegoria da vida pessoana, retrata a passagem a caminhos desconhecidos de um autor que, para SER, optou por perder-se “Na floresta do alheamento”. Esse estado entre o sono e a vigília faz que a atenção do narrador vagueie entre os dois mundos, em ânsia passiva que ele identifica como a vida falsa que o estreita.

O leito e, por extensão semântica, o quarto aparecem figurados em situações próprias desses espaços: “Sei que desperto e que ainda durmo...”. E logo a atenção “bóia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu”. A partir daí cria-se uma situação que nos faz lembrar as pinturas metafísicas fundadas por Giorgio De Chirico. Esse termo ‘pinturas metafísicas’ designa a arte que transforma os elementos de um universo

misterioso, que só a angústia consegue atingir.¹⁵⁹ No texto pessoano, a angústia apresenta-se como “uma grande angústia inerte”, que lhe manuseia a alma por dentro. Nesse ponto, o texto, marcado por palavras e semas de negatividade e obscuridade, oscila entre o real de uma “alcova mórbida”, “alcova vaga”, um “quarto estreito e apenas cinza bruma” e o irreal, “outra espécie de realidade” que “Surge, mas não apaga esta, esta de alcova tépida, essa de uma floresta estranha”, em que encontra a mulher, seu duplo. Tal qual a pintura metafísica, cujos espaços são infinitamente amplos, as sombras densas e compridas e em que há extrema simplificação de formas – como se o pintor utilizasse as lições do Cubismo para melhor descobrir o vazio –, a alcova em que dorme o narrador expande-se e o texto se abre para espaço mais amplo, mas nem por isso mais claro.

Outro texto, além da pintura de De Chirico, que se relaciona ao tema da Floresta, é o “Correspondances”, de Charles Baudelaire.¹⁶⁰ A Floresta de Baudelaire é uma floresta viva, vibrante, cheia de esperança e perfumes que lembram o cheiro de uma criança; essa floresta se contrapõe à floresta pessoana, que é sem vida, permeada de negatividade e de penumbra e que em seus espaços, seja o quarto, seja o sonho, possui falta de vibração, de cores.

Após os possíveis referenciais – a alcova, o quarto –, ganha força a floresta misteriosa e onírica com a poesia entranhada na prosa. Recursos como a sinestesia, paradoxos, oxímoros, personificações e, principalmente, aliterações, dão ao texto espaço de sensações povoado por musicalidade, como, por exemplo, em “um vento de sombras *sopra cinzas* de propósitos mortos *sobre* o que eu *sou* de desperto” (grifos nossos). E a ênfase nas nasais exacerba a penumbra, a sombra, o torpor até nas palavras: “com uma lentidão confusa acalmo”. Os espaços narrados demonstram preferência pela névoa, mas, ao mesmo tempo, pelo sombrio, em contraste entre a claridade e a escuridão. A áurea de mistério permeia a narrativa, ao mesmo tempo em que o narrador-personagem caminha pela “alcova”, pela “floresta alheia”, a “floresta estranha”, sendo estes adjetivos apenas alguns dos que a caracterizam ao longo do texto. Neste ponto, remetemos novamente a De Chirico, cuja técnica buscava sobrecarregar o espaço com formas fantásticas, de maneira que o real surge pelo alargamento do espaço, aqui caracterizado pelo alargamento do leito para a imensidão da floresta.

¹⁵⁹ *Arte nos séculos*, v. 7, p. 1.645.

¹⁶⁰ VEIGA, Cláudio. *Antologia da poesia francesa* (do século IX ao século XX). Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 200-201.

Segundo Chevalier,¹⁶¹ para a análise moderna, por sua obscuridade e suas raízes profundas, a floresta simboliza o inconsciente, tornando-se esse símbolo representativo, pois a ‘floresta do alheamento’ nada mais é que uma viagem através de si mesmo e das vozes que não se calam dentro de nós. A floresta foi constantemente exaltada na literatura antiga, sendo vários autores muito sensíveis ao mistério e à ambigüidade dela, geradora de angústia, mas também de serenidade, de opressão, mas também de simpatia, como todas as pulsantes manifestações da vida, do cotidiano.

Nesse vagar entre os dois mundos, o do sono, o do despertar, o narrador se depara com a profundidade de um azul, seja o mar ou o céu, profundezas essas que “interpenetram-se, misturam-se”. No meio desse vagar, surge a imagem de uma mulher, para ele desconhecida, mas que ao mesmo tempo provoca sentimentos estranhos, como se já se conhecessem ou se ela fosse espécie de duplo seu – “sonho e perco-me, duplo de ser eu e essa mulher...” –, causando contraste entre o cansaço “que é um fogo negro que me consome” e uma grande ânsia passiva, “a vida falsa” que o estreita. A paisagem para ele passa a ser a representação do sonho de “alguém que não existe”, mas que está representado nas árvores, nas flores, no caminho, de modo que ele diz: “e eu, que longe dessa paisagem quase a esqueço, é ao tê-la que tenho saudades dela, é a percorrê-la que a choro e a ela aspiro”.

A partir desse ponto, ele narra os passeios que, “sob os cedros e as olaias”, juntos eles fazem. A relação entre o narrador e essa mulher sem rosto ou nome é intensificada por elementos que despertam diversas sensações, seja um perfume vago, seja a vida “num eco de som de fonte”, seja, ainda, as flores, que, com suas cores diversas, transmitem o contraste entre o branco do lírio, o rubro das papoilas e o espreitar dos girassóis, que “pasmados por cima das ervas altas, olhos, os girassóis isolados fitavam-nos grandemente”. Vagar por esses espaços em que “a intuição esguia de outras terras” o traz fortes lembranças e a impossibilidade de ser feliz.

A exposição de elementos da natureza prossegue por vários momentos do texto, intermediado pelas lembranças desse sonho que se mescla com a realidade, e o narrador expressa o desconhecimento que ambos tinham – “como se houvéssemos aparecido às nossas almas depois de uma viagem através de sonhos...”. Esse vagar faz que se esqueça do tempo e do espaço, que se apequena diante da imensidão desse caminho. E a poesia, mais uma vez, invade a prosa, ressaltando que “nada vale a pena, ó meu amor longínquo, senão o saber

¹⁶¹ CHEVALIER, Jean. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffond, 1982.

como é suave saber que nada vale a pena...”; a máxima que inicia a frase será ao fim repetida, destacando-se as sibilantes que dão certa suavidade ao trecho.

Uma pátria recordada é ao que essa paisagem remete e a natureza continua o levando por um caminho em que o pensar e o desassossego feliz se fingem, em meio a “horas de cinza de espírito”, dias de saudade, “séculos interiores de paisagem externa...”, em ampliação temporal e espacial. Nesse local, em meio à natureza, que com seus sons, cheiros e cores o presenteiam, eles vivem uma vida-outra, como se aqueles instantes, em que “contentes de não ser nada”, de não ter preocupações, nem esperanças, fizessem deles imortais! Ali vivam horas a fio, mas aquilo tudo doía, porque, tal qual um exílio calmo, toda aquela paisagem anunciava o desenrolar de um “vago tédio, triste e enorme e perverso como a decadência de um ignoto...”.

A partir desse ponto, há mudança de foco na narrativa, pois já é manhã e a tensão – antes totalmente desenrolada na floresta alheia – volta-se para o quarto neutro, “pesado como um reposteiro”. É o despertar e, junto dele, vem uma ânsia carregada de absurdo e inércia. “O cansaço que temos é a sombra de um cansaço”; nada mais é o que parecia e o autor depara-se com o nome ou a falta deste ou de existência plausível, dele ou de sua companheira. Seu desenrolar é o desengano e é nele que o narrador mergulha, um desengano “da vida e dos seus sonhos”. Ele clama “fujamos a ser nós”, para um lugar onde se possa encontrar “as fadas do silêncio”, os “elfos da sombra” ou os “gnomos do esquecimento”. E, ao sonhar em falar na floresta, eis que ela novamente surge, agora muito mais perturbada da perturbação daqueles que ali estiveram e mais triste da tristeza deles, de forma que, “como um nevoeiro que se esfolha”, foge dele o mundo real, trazendo-o de volta a seu sonho errante. E o narrador passa a delirar sobre tudo o que viu: as flores, as árvores, os frutos, as sombras, as clareiras, tudo o que dava àquela floresta um aspecto multicolor, repleta de “instante-flores, minutos-árvores”. E ele aos poucos vai se revelando, como se tudo o que passou fosse apenas a lembrança de outras horas, de uma existência muito mais viva e cheia de cores, em que se sentia parte dessa natureza por tê-la embrenhada em si.

Uma mosca zumbe e seu zumbido termina por despertá-lo não só do sonho, mas para a vida. Lateja a consciência de que está em um quarto que fora de dois, mas onde agora dorme sozinho, vivendo “uma realidade bruma em que a minha incerteza sossobra e o meu compreender-me, embalado de ópios, adormece...”. Quando rompe a manhã e a plena consciência toma conta de si, nada resta além das “achas dos sonhos” e o desengano faz que ele deseje não chorar, não odiar, nem mesmo desejar, aceitando essa existência e sua Imperfeição:

“Desenganemo-nos da esperança, porque trai, do amor, porque cansa, da vida, porque farta e não sacia, e até da morte, porque traz mais do que se quer e menos do que se espera.”

3.2.4 Leitura de “Marcha fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera”

Escrita por Pessoa na primeira fase do *Livro*, quando o autor ainda era Vicente Guedes, a “Marcha fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera” é poema em prosa ou narrativa em prosa poética – torna-se complexa sua classificação –, à medida que reflete o que ocorre em grande parte dos fragmentos da primeira fase, em que a poesia tende a invadir a prosa. O poeta, ainda imerso nos ideais do Simbolismo, escreve um texto em que o verso aos poucos se impõe, até se especializar como poesia, com seus endecassílabos e eneassílabos, versos ímpares tão ao gosto do Simbolismo, que aparecem, de início, esparsos no discurso prosaico – “Mandrágora seja o que trageis nas taças”, “das flores tristes que lembrem a tristeza”, “uma brisa de atenção percorre as alas” – e que depois ganharão mais força, destacando-se da linha corrida e configurando-se em versos. No entanto, essa passagem exige maior atenção dos leitores, pois, como observa Perrone-Moysés, “o verso se integra, na prosa, habita-a”.

Esse fragmento é o segundo maior desse conjunto, que ocupa quase quatro páginas, perdendo apenas para “Na floresta do alheamento”. O texto em análise apresenta, na edição organizada por Zenith, divisão em duas partes, marcado por asterisco. Na primeira parte, a mais longa, a linguagem parece mais objetiva, mas é só aparência, porque é marcada por imagens insólitas, a partir do diálogo da morte com o eu, a apresentação dos luxos e confortos que ela possui.

O embate entre o eu-lírico e a Morte – marcada pela maiúscula alegorizante –, que o visita, se dá de forma clara e simples, começando pela apresentação de suas armas, o esquecimento e a consolação e a descrever os adornos do seu castelo, dos seus damascos, de sua “estância para além do mundo”. De forma recorrente, discute a questão da inutilidade da vida, apresentando-se como a resposta para as apreensões. E passa a tecer linha tênue, embate entre a Vida e a Beleza, o amor e as lágrimas, a glória e o poder, de forma que oferece lugar onde essa mesma dor se dissipe, “onde só a noite reina”, mas que consola, porque não há esperança, e onde há o esquecimento, pois não há desejo.

A linguagem poética percorre novamente todo o texto, mas, como assinalado, trata-se de poética excessivamente negativa, que reflete de forma “estéril a esperança de melhores dias” e a

impossibilidade da vida, uma vida que dói, em que o sonho não consola. A Morte seduz, aniquila, domina, com sua oferta de uma taça cujo néctar não se esgota, nem enjoa ou amarga, “não desgosta nem inebria”, como espécie de Santo Graal.

Essa primeira parte soa como o canto de sedução da Morte, similar ao das sereias da *Odisséia*. Embora estas sejam negadas no texto – “dos meus lábios mudos não vem canto como o das sereias” –, seu canto é mais sutil e envolvente, pois assemelha-se ao “topor de uma brisa”. Além desses aspectos, a linguagem poética também se mostra em repetições esporádicas – “se és feliz... se então és feliz”, “quando ris, quando ris...” –, ganhando força essas repetições na segunda parte. A Morte, sedutora, inicia espécie de diálogo em que só ela tem voz, procurando, aos poucos, seduzir seu interlocutor por aquilo que ele tem mais necessidade: primeiro no plano dos sentimentos, segundo por meio dos bens e, enfim, as glórias que ele poderia ter.

Na segunda parte, os procedimentos líricos fazem-se mais evidentes também, não só pelas imagens, mas principalmente pelas repetições anafóricas, com variações – “Senhor Rei do Desapego e da Renúncia”, “Senhor Reis das Desesperanças”. Há outras repetições, mas uma sobre as demais: a palavra Morte, quer como alegoria, quer como substantivo comum, aparece quinze vezes, sem falarmos nos termos derivados, como “morremos”. O vocábulo morte agencia todo o campo semântico, tais como “túmulos”, “frieza dos marfins”, “grinaldas”, “grande cerimonial silencioso”. A ênfase do termo ‘morte’ celebra a própria morte e o funeral do Rei surge aqui como pretexto para mostrá-la como única realidade e certeza, de forma que “A Morte é o triunfo da Vida”.

A partir da metade do trecho, temos série de elementos personificados pela maiúscula alegorizante novamente. Aquele que à Morte se une torna-se “Rei do Desapego e da Renúncia, Imperador da Morte e do Naufrágio”, em enumeração metalingüística que transmite não só a negatividade na linguagem, mas na vida, ou a negação desta. Os intervalos mais uma vez foram mantidos pelos editores, na narrativa que vai se firmando como poema em aproximação cada vez mais forte com a música. O sonho e o devaneio unem-se diante das impossibilidades e também da estaticidade – “teu amor pelas coisas sonhadas era o teu desprezo pelas coisas vividas” –, daquele cuja Sombra aclama Imperador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

NÃO: Não quero nada.

Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!

A única conclusão é morrer

“Lisbon Revisited”, Álvaro de Campos

O *Livro do desassossego*, na lógica da criação pessoana, apresenta-se como a subversão, a impossibilidade de qualquer lógica. Livro do sonho, da negação e do devaneio, desarticula o leitor, pois sua densidade, como observa Perrone-Moysés, parece aniquilar todos os que ousam por ele vagar.

Ao longo do trabalho, buscamos observar alguns aspectos por nós considerados relevantes para uma possível análise do *Livro*. Nele, o estabelecimento de categorias para nomear o autor ou “os autores” mostra-se representativo dos conceitos expressos por Bakhtin, na medida em que o autor-pessoa - Fernando Pessoa - e o autor-criador - Soares/Guedes - entrelaçam-se de forma conjunta, resultando em um emaranhado que complexifica as relações autorais. O autor-criador torna-se, ao mesmo tempo, autor-personagem e autor-narrador, desenvolvendo a ação justamente pela falta desta. No entanto, a questão da autoria, nesse livro, só adquire importância na leitura, ou seja, nos livros que saem desse material, que “são livros de leitores e a cada nova leitura, outro *Livro* se comporá de maneira a oferecer sempre um Fernando Pessoa inicial”.¹⁶²

O LD de Guedes é claramente distinto do LD de Soares. Enquanto o primeiro é uma sucessão de fragmentos em prosa poética com características marcadamente simbolistas, Soares faz de seu Livro espécie de romance que consiste na desconstrução da própria idéia do romance. Ao pensar em narrar suas “aventuras”, sua “autobiografia”, nos apresenta um livro que de autobiográfico nada tem, ou quase nada, característica essa que se estende ao desenrolar da trama, que permanece na expectativa da ação, estendendo-se ao gênero a idéia do fingimento pessoano.

Como observa Teresa Sobral Cunha, é um “Fernando Pessoa totalmente contemporâneo que o *Livro* nos traz, mesmo quando nos fala alegoricamente”, pois o LD antecipa algumas tendências contemporâneas, principalmente em relação à linguagem, o que será objeto de

¹⁶² CINTRA, Elaine Cristina, *op. cit.*, p. 47.

pesquisas posteriores. É um sujeito fragmentário com discurso vazio e inerte que a obra nos apresenta, em desassossego que não só nomeia o livro, como também permeia cada centímetro do espaço por ele construído. Entretanto, se a linguagem apresenta-se inovadora, e como bem observa Garcia,¹⁶³ “desta imolação de si à linguagem criadora resultou em uma extraordinária obra poética (em poesia e em prosa), percorrida por um lirismo que, na voz do poeta, teimou sempre em afirmar-se outra coisa que não lirismo”, temos no LD a demonstração maior do fingimento. A obra apresenta-se como suicídio fragmentário, o esvaziamento total do autor-pessoa, em nome da diversidade e da busca do “sentir tudo de todas as formas”. No entanto, podemos pensar no porquê disso. Talvez porque Pessoa sempre tenha se preocupado com a questão da imperfeição, de forma que “o grande texto, o texto total, sem gênero, o Livro como Universo”, seja, em última análise, “a sua grande ambição.”¹⁶⁴

Há no LD, além dos fragmentos em prosa poética, trechos da verdadeira prosa, narrativa ou dissertativa. Nesses trechos, temos a poesia rondando, em tentativa de invadir a prosa e dominá-la, principalmente na descrição de paisagens e de efeitos meteorológicos. “Apesar de seu declarado projeto prosaico, o *Livro* está indelevelmente marcado pela poesia”,¹⁶⁵ ressaltando que o desassossego não é só de alma, é também de gênero, pois Soares e Guedes não podem esconder que já foram Fernando Pessoa, ou que vão ser Álvaro de Campos ou Ricardo Reis. E não é só o metro que “contamina a prosa do desassossego”, essa prosa é poética em outros níveis, para além da métrica, pois recursos poéticos de rimas internas, aliterações, paronomásias e onomatopéias são constantes nos fragmentos.

Enquanto em Guedes os devaneios passeiam por entre os fragmentos em discussões estéticas e filosóficas desde o princípio, em Soares vemos o autor-criador propondo um livro diferente: que narre sua autobiográfica, mas uma autobiografia sem fatos. Logo, se não há fatos, não há o que narrar e a história a ser contada permeia todo o livro como hipótese, algo que a todo instante parece que vai se concretizar, mas que acaba não ocorrendo. O autor-criador é constantemente interrompido por suas próprias divagações, seus devaneios e, ainda que ele tente narrar a vida cotidiana, por meio das observações seja da cidade de Lisboa, seja do seu dia-a-dia no escritório, essa intenção nunca se concretiza, por mais que o leitor espere o desenrolar da ação.

¹⁶³ GARCIA, José Martins, *op. cit.*, p. 225.

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ PERRONE-MOYSÉS, Leyla, *op. cit.*, p. 226.

O “romance” pessoano desarticula a própria noção de narrativa, porque o autor-pessoa, por meio de Soares, escolhe o não-romance, a narrativa descontinuada, empregnada de lirismo, uma linguagem que se torna cada vez mais poesia, quanto mais tenta negá-la. E essa desarticulação termina por se estender ao enredo – que simbolicamente fragmenta-se por toda a obra – o tempo e o espaço narrados. As histórias são descontinuadas mesmo dentro do próprio fragmento e, por mais que Soares procure se auto-afirmar prosador, e tão-somente prosador, sua escrita é marcadamente a de um poeta que escreve em prosa. A poesia, com sua musicalidade, manifesta-se em diversos graus, desde a presença dos recursos poéticos apontados nas análises dos fragmentos, até o poema disposto em linhas contínuas, que em prosa se disfarça, como se observa nesse trecho do Fragmento 280:

Ó noite onde as estrelas mentem luz, ó noite, única coisa do tamanho do Universo, torna-me, corpo e alma, parte do teu corpo, que eu me perca em ser mera treva e me torne noite também, sem sonhos que sejam estrelas em mim, nem sol esperado que ilumine do futuro.

Logo, o que Fernando Pessoa nos apresenta é o livro-testemunho de seu ideal de um fazer poético superior – ressaltando a criação deste durante vários anos –, o livro que, numa “demonstração estética exemplar”, dignou-se a escrever. Tal qual o retrato de Dorian Gray, o *Livro do desassossego* absorveu do poeta não só o tempo, mas a própria alma. Retrato do esvaziamento pessoano que, ao mesmo tempo, nos mostra sua tristeza e sua genialidade. Mergulhar nele pode até ser perigoso, mas é instigante pensar o quão profundo podemos chegar.

ANEXOS

I. “Na floresta do alheamento”

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. 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.

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.

Na alcova mórbida e morna a antemanhã de lá fora é apenas um hálito de penumbra. Sou todo confusão quieta... Para que há-de um dia raiar?... Custa-me o saber que ele raiará, como se fosse um esforço meu que houvesse de o fazer aparecer.

Com uma lentidão confusa acalmo. Entorpeço-me. Bóio 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.

Que nítida de outra e de ela essa trémula 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...

A alcova vaga é um vidro escuro através do qual, consciente dele, vejo essa paisagem..., e a essa paisagem conheço-a há 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...

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 actual, destes vagos móveis e reposteiros e do seu torpor de nocturna. Depois esse vento passa e torna a ser toda só ela a paisagem daquele outro mundo...

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...

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...

Lá fora a antemanhã tão longínqua! A floresta tão aqui ante outros olhos meus!

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.

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. Dávamo-nos as mãos e os nossos olhares perguntavam-se o que seria o ser sensual e o querer realizar em carne a ilusão do amor...

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 de ervas altas, olhos, os girassóis isolados fitavam-nos grandemente.

Nós roçávamos a alma toda vista pelo fresco 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...

O nosso sonho de viver ia adiante de nós, alado, e nós tínhamos para ele um sorriso igual e alheio, combinado nas almas, sem nos olharmos, sem sabermos um do outro mais do que a presença apoiada de um braço contra a atenção entregue do outro braço que o sentia.

A nossa vida não tinha dentro. Éramos fora e outros. Desconhecíamos-nos, como se houvésemos aparecido às nossas almas depois de uma viagem através de sonhos...

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?...

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.

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 do espaço... 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... E nós não nos perguntávamos para que era aquilo, porque gozávamos o saber que aquilo não era para nada.

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 ela estranho como um perfil da cidade mourisca contra um céu de crepúsculo outonal...

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.

Reparávamos de repente, como quem repara que vive, que 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.

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 acordados 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...

Ali vivemos horas cheias de um outro sentimo-las, horas de uma imperfeição vazia e tão perfeitas por isso, tão diagonais à certeza rectângula da vida. Horas imperiais depostas, horas vestidas de púrpura gasta, horas caídas nesse mundo de um outro mundo mais cheio do orgulho de ter mais desmanteladas angústias...

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 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.

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 no crepúsculo.

Nenhuma ânsia nossa tem razão de ser. Nossa atenção é um absurdo consentido pela nossa inércia alada.

Não sei que óleos de penumbra ungem a nossa ideia do nosso corpo. O cansaço que temos é a sombra de um cansaço. Vem-nos de muito longe, como a nossa ideia de haver a nossa vida...

Nenhum de nós tem nome ou existência plausível. Se pudéssemos ser ruidosos ao ponto de nos imaginarmos rindo riríamos sem dúvida de nos julgarmos vivos. O frescor aquecido do lençol acaricia-nos (a ti como a mim decerto) os pés que se sentem, um ao outro, nus.

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 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...

As flores, as flores que ali vivi! Flores que a vista 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 seqüência, 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 outroras felizes... Clareiras, clareiras claras, que eram sorrisos mais francos da paisagem que se bocejava em próxima... Ó horas multicolores!... Instantes-flores, minutos-árvores, ó tempo estagnado em espaço, tempo morto de espaço e coberto de flores, e do perfume de flores, e do perfume de nomes de flores!...

Loucura de sonho naquele silêncio alheio!...

A nossa vida era toda a vida... O nosso amor era o perfume do amor... Vivíamos horas impossíveis, cheias de sermos nós... E isto porque sabíamos, com toda a carne da nossa carne, que não éramos uma realidade...

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, a ilusão - assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não ele próprio, se o incerto outro viveria...

Quando emergíamos de repente ante o estagnar dos lagos sentíamos-nos a querer soluçar...

Ali aquela paisagem tinha os olhos rasos de água, olhos parados, cheios do tédio inúmero de ser... Cheios, sim, do tédio de ser, de ter 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...

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 duma palmeira.

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...

E assim nós morremos a nossa vida, tão atentos separadamente a morrê-la 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...

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 eu estou sozinho?

Não sei. Tudo se funde e só fica, fugindo, uma realidade-bruma em que a minha incerteza sossobra e o meu compreender-me, embalado de ópios, adormece...

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 da esperança, porque trai, do amor, porque cansa, da vida, porque farta e não sacia, e até da morte, porque traz mais do que se quer e menos do que se espera.

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

Não choremos, não odiemos, não desejemos...

Cubramos, ó Silenciosa, com um lençol de linho fino o perfil hirto e morto da nossa Imperfeição...

II. “Marcha fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera”

Hoje, mais demorada do que nunca, veio a Morte vender ao meu limiar. Diante de mim, mais demorada do que nunca, desdobrou os tapetes, as sedas, e os damascos, do seu esquecimento e da sua consolação. Sorria deles, por elogio, e não se importando que eu a visse. Mas quando eu me tentava por comprar, falou-me que não os vendia. Não viera para que eu quisesse o que me mostrava mas para que, por o que mostrava, a quisesse a ela. E, dos seus tapetes, disse-me que eram os que se gozavam no seu palácio longínquo; das suas sedas, que outras se não trajavam no seu castelo na sombra; dos seus damascos, que melhores ainda eram os que cobriam, toalhas, os retábulos da sua estância para além do mundo.

O apego natal, que me prendia ao meu limiar desvestido, com gesto suave o desligou. "O teu lar", disse, "não tem lume: para que queres tu ter um lar?" "A tua casa", disse, "não tem pão: para que te serve a tua mesa?" "A tua vida", disse, "não tem quem a acompanha: para que te seduz a tua vida?"

"Eu sou", disse ela, "o lume das lareiras apagadas, o pão das mesas desertas, a companheira solícita dos solitários e dos incompreendidos. A glória, que falta no mundo, é pompa no meu negro domínio. No meu império o amor não cansa, porque sofre por ter; nem dói, porque canse de nunca ter tido. A minha mão pousa de leve nos cabelos dos que pensam, e eles esquecem; contra o meu seio se encostam os que em vão esperaram, e eles enfim confiam."

"O amor, que me têm", ela disse, "não tem paixão que consuma; ciúme que desvaire; esquecimento que deslustre. Amar-me é como uma noite de verão, quando os mendigos dormem ao relento, e parecem pedras à beira dos caminhos. Dos meus lábios mudos não vem canto como o das sereias, nem melodia como a das árvores e das fontes; mas o meu silêncio acolhe como uma música indecisa, o meu sossego afaga como o torpor de uma brisa."

"Que tens tu", ela disse, "que te ligue à vida? O amor não te busca, a glória não te procura, o poder não te encontra. A casa, que herdaste, a herdaste em ruínas. As terras, que recebeste, tinha a geada queimado as suas primícias, e o sol ardido as suas promessas. Nunca viste, senão seco, o poço da tua quinta. Apodreceram, de antes de as veres, as folhas nos teus tanques. As ervas ruins cobriram as áleas e as alamedas, por onde os teus pés nunca passaram."

"Mas no meu domínio, onde só a noite reina, terás a consolação, porque não terás a esperança; terás o esquecimento, porque não terás o desejo terás o repouso, porque não terás a vida."

E mostrou-me como era estéril a esperança de melhores dias, quando se não nascera com alma, em que os dias bons se obtivessem. Mostrou-me como o sonho não consola, porque a vida dói mais quando se acorda. Mostrou-me como o sono não repousa, porque o habitam fantasmas, sombras das coisas, rastos dos gestos, embriões mortos dos desejos, despojos do naufrágio de viver.

E, assim dizendo, dobrava devagar, mais demorada do que nunca, os seus tapetes, onde os meus olhos se tentavam, as suas sedas, que a minha alma cobiçava, os damascos dos seus retábulos, onde já as minhas lágrimas caíam.

"Por que hás-de tentar ser como os outros, se estás condenado a ti? Para que hás-de rir, se, quando ris, a tua própria alegria sincera é falsa, porque nasce de te esqueceres de quem és?"

Para que hás-de chorar, se sentes que de nada te serve, e choras mais as lágrimas não te consolarem, que porque as lágrimas te consolem?

Se és feliz quando ris, quando ris venci; se então és feliz, porque te não lembras de quem és, quão mais feliz serás comigo, onde não mais te lembrarás de nada? Se descansas perfeitamente, se acaso dormes sem sonhar, como não descansarás no meu leito, onde o sono nunca tem sonhos? Se um momento te elevas, porque vês a Beleza, e te esqueces de ti e da Vida, como não te elevarás no meu palácio, cuja beleza noturna não sofre discordância, nem idade, nem corrupção; nas minhas salas onde nenhum vento perturba os reposteiros, nenhum pó cobre os espaldares, nenhuma luz desbota, pouco a pouco, os veludos e os estofos, nenhum tempo amarelece a brancura dos ornatos brancos.

Vem ao meu carinho, que não sofre mudança; ao meu amor, que não tem cessação! Bebe da minha taça, que não se esgota, o néctar supremo que não enjoa nem amarga, que não desgosta nem inebria. Contempla, da janela do meu castelo, não o luar e o mar, que são coisas belas e por isso imperfeitas; mas a noite vasta e materna, o esplendor indiviso do abismo profundo!

Nos meus braços esquecerás o próprio caminho doloroso que te trouxe a eles. Contra o meu seio não sentirás mais o próprio amor que fez com que o buscassem! Senta-te ao meu lado, no meu trono, e és para sempre o Imperador indestronável do Mistério e do Graal, coexistes com os deuses e com os destinos, em não seres nada, em não teres aquém e além, em não precisares nem do que te sobre, nem sequer mesmo do que te falte, nem sequer mesmo do que te baste.

Serei tua esposa materna, tua irmã gêmea encontrada. E casadas comigo todas as tuas angústias, reservado a mim tudo o que em ti procuravas e não tinhas, tu próprio te perderás em minha substância mística, na minha existência negada, no meu seio onde as coisas se apagam, no meu seio onde as almas se abismam, no meu seio onde os deuses se desvanecem."

Senhor Rei do Desapego e da Renúncia, Imperador da Morte e do Naufrágio, sonho vivo errando, faustoso, entre as ruínas e as estradas do mundo!

Senhor Rei da Desesperança entre pompas, dono doloroso dos palácios que o não satisfazem, mestre dos cortejos e dos aparatos que não conseguem apagar a vida!...

Senhor Rei erguido dos túmulos, que viestes na noite e ao luar, contar a tua vida às vidas, pajem dos lírios desfolhados, arauto imperial da frieza dos marfins!

Senhor Rei Pastor das Vigílias, cavaleiro andante das Angústias, sem glória e sem dama ao luar das estradas, senhor nas florestas, nas escarpas, perfil mudo, de viseira caída passando nos vales, incompreendido pelas aldeias, chasqueado pelas vilas, desprezado pelas cidades!

Senhor Rei que a Morte sagrou Seu, pálido e absurdo, esquecido e desconhecido, reinando entre pedras foscas e veludos velhos, no seu trono ao fim do Possível, com a sua corte irreal cercando-o, sombras, e a sua milícia fantástica, guardando-o, misteriosa e vazia.

Trazei, pajens; trazei, virgens; trazei servos e servas, as taças, as salvas e as grinaldas para o festim a que a Morte assiste ! Trazei-as e vinde de negro, com a cabeça coroada de mirtos.

Mandrágora seja o que tragais nas taças, [...] nas salvas, e as grinaldas sejam de violetas [...], das flores todas que lembrem a tristeza.

Vai o Rei a jantar com a Morte, no seu palácio antigo, à beira do lago, entre as montanhas, longe da vida, alheio ao mundo.

Sejam de instrumentos estranhos, cujo mero som faça chorar, as orquestras que se preparam para a festa. Os servos vistam librés sóbrias, de cores desconhecidas, faustosos e simples como os catafalcos dos heróis.

E antes que o festim comece, passe pelas alamedas dos grandes parques o grande cortejo medieval de púrpuras mortas, o grande cerimonial silencioso em marcha, como a beleza num pesadelo.

A Morte é o triunfo da Vida!

Pela morte vivemos, porque só somos hoje porque morremos para ontem. Pela morte esperamos, porque só podemos crer em amanhã pela confiança na morte de hoje. Pela Morte vivemos quando sonhamos, porque sonhar é negar a vida. Pela morte morremos quando vivemos, porque viver é negar a eternidade! A Morte nos guia, a morte nos busca, a morte nos acompanha. Tudo o que temos é morte, tudo o que queremos é morte, é morte tudo o que desejamos querer.

Uma brisa de atenção percorre as alas.

Ei-lo que vai chegar, com a morte que ninguém vê e a que não chega nunca.

Arautos, tocai! Atendei!

Teu amor pelas coisas sonhadas era o teu desprezo pelas coisas vividas.

Rei-Virgem que desprezaste o amor,

Rei-Sombra que desdenhaste a luz,

Rei-Sonho que não quiseste a vida!

Entre o estrépito surdo de címbalos e atabales, a Sombra te aclama Imperador!

REFERÊNCIAS

I. De Fernando Pessoa

GUEDES, Vicente; SOARES, Bernardo. [Fernando Pessoa] *Livro do desassossego*. Recolha, organização e notas Teresa Sobral Cunha. 2. ed. v. 2. Campinas: Unicamp, 1996.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Livro do desassossego*. Por Bernardo Soares. Seleção e introdução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Mensagem/Poemas esotéricos*. Edição crítica. Coordenada por José Augusto Seabra. São Paulo: Scipicione, 1996.

_____. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

_____. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, [s.d.].

_____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

SOARES, Bernardo. [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. Recolha, organização e notas Teresa Sobral Cunha. v. 1. Campinas: Unicamp, 1994.

II. Sobre Fernando Pessoa

AIEX, Anoar. O *Livro do desassossego* e a crise do pensamento europeu. *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Calouste Gulbenkian/Instituto Português do Livro, 1985.

BABO, Maria Augusta. Pessoa e os nomes próprios. *Colóquio*. Lisboa, n. 108, p. 42-47, mar.-abril, 1989.

BRÉCHON, Robert. La conscience et le réel dans le *Livro do desassossego*. *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Calouste Gulbenkian/Instituto Português do Livro, 1985.

CINTRA, Elaine Cristina. A “estética do silêncio” no *Livro do desassossego*: um estudo da escritura em Fernando Pessoa. São José do Rio Preto: [s.n.], 2005.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. O Livro do desassossego: “grau zero” da heteronímia fernandina? *In: Estudos Portugueses*, n. 5. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1995, p. 143-153.

CRESPO, Angel. El paganismo y el problema de los heterônimos en *Livro do desassossego*. *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Calouste Gulbenkian/Instituto Português do Livro, 1985.

CUNHA, Teresa Sobral. Ainda o Livro do desassossego. *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 129-130, p. 216-221, jul.-dez. 1993.

FOLCH, Luísa Trias. Sobre a teoria da produção poética: Fernando Pessoa e o romantismo. *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Calouste Gulbenkian/Instituto Português do Livro, 1985.

GALHOZ, Maria Aliete. Fernando Pessoa e a ficção (?) de um real (quotidiano) para Bernardo Soares no seu *Livro do desassossego* – o pequeno espaço da felicidade. *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Calouste Gulbenkian/Instituto Português do Livro, 1985.

GARCIA, José Martins. O plural Bernardo Soares. *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 83, p. 46-55, jan. 1985,

_____. Os gêneros literários e o *Livro do desassossego*. *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Calouste Gulbenkian/Instituto Português do Livro, 1985.

GUYER, Leland Robert. *Imagística do espaço fechado na poesia de Fernando Pessoa*. Temas Portugueses, 1979.

JUNQUEIRA, Renata Soares. Os desassossegos de Fernando Pessoa. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 2, 1999, p. 202-215.

LOPES, Silvina Rodrigues. A ficção da memória e a inscrição do esquecimento no Livro do Desassossego. *Colóquio Letras*, n. 77, p. 19-26, jan. 1984.

_____. Desfigurações (sobre o Livro do desassossego). *Colóquio Letras*, n. 102, p. 61-68, mar./abril 1988.

LOURENÇO, Eduardo. Fernando, rei da nossa Baviera. *Estudos portugueses e africanos*. Campinas, n. 8, p. 63-73, 1986.

_____. O *Livro do desassossego*, texto suicida. *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Calouste Gulbenkian/Instituto Português do Livro, 1985.

- MARTINS, Fernando Cabral. Editar Bernardo Soares. *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 155-156, p. 220-225, jan.-jun. 2000.
- MEDINA, João. Pessoa na barbearias do desassossego. *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 110, p. 136-138, nov.-dez. 1987.
- MERQUIOR, José Guilherme. O lugar de Pessoa na poesia moderna. *Colóquio*. Lisboa, n. 108, p. 27-41, mar./abril 1989.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, [s.d.].
- OSAKABE, Haquira. Apresentação. In: *Livro do desassossego* por Vicente Guedes e Bernardo Soares. v. 2. Campinas: Unicamp, 1994.
- _____. Os vários livros do desassossego – Parte I. In: *D.O. Leitura*, São Paulo, ano 18, n. 7, p. 46-50, jul. 2000.
- _____. Os vários livros do desassossego – Parte II. In: *D.O. Leitura*, São Paulo, ano 18, n. 8, p. 27-32, ago. 2000.
- PAES, Sidónio de Freitas Branco. “Livro do desassossego”, reflexões de um leitor pessoano sobre várias versões. *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 155-156, p. 193-215, jan.-jun. 2000.
- PAIVA, José Rodrigues. O Livro do desassossego: obra de ficção. In: *Um século de Pessoa*. Lisboa: Calouste, 1988.
- _____. Pessoa/Soares: uma poética do desassossego. *Estudos Portugueses*, n. 5. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1995, p. 155-169.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PEREIRA, Miguel Serras. Sobre o paisagismo de Bernardo Soares ou do Desassossego à Utopia. *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 135-136, p. 123-133, jan.-jun. 1995.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Livro do desassossego*. www.dominiopublico.gov.br
- RUBIM, Gustavo. Livro: o único, o múltiplo, o inexistente. *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 155-156, p. 216-219, jan.-jun. 2000.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SEIXO, Maria Alzira. Ficções do livro. In: *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Calouste Gulbenkian/Secretaria do Estado de Cultura, 1988. P. 93-95.

- SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & companhia heterônima*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2000.
- SIMÕES, João Gaspar. *O Livro do desassossego, um falso “diário íntimo”*. *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Calouste Gulbenkian/Instituto Português do Livro, 1985.
- ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 9-36.
- _____. Um novo “Livro do desassossego”? *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 125-126, p. 219-221, jul.-dez. 1992.

III. Geral

- ADORNO. Theodor W. Discurso sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1973.
- BACHELARD, Gastón. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: conceitos chaves*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos chaves*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Robert Laffont, 1982.
- COELHO NETO, José Teixeira. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- FARACO, Carlos; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. *Diálogos com Bakhtin*. 4. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2007.
- FILHO, Linhares. *A modernidade da poesia de Fernando Pessoa*. Fortaleza: UFC, 1998.

- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOMES, Álvaro (Org.). *Fernando Pessoa: antologia poética*. São Paulo: Moderna, 1994.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- LEFBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso e da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.
- LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Org.). *O imaginário da cidade*. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. [s.l.s.d].
- SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- SCHELEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- TEGARRINA, José (Org.). *História de Portugal*. Portugal: Instituto Camões, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- _____. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.