

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Charles Dias Gonçalves

***LIVRO DO DESASSOSSEGO DE FERNANDO PESSOA*
O DRAMA EM GENTE NO DRAMA EDITORIAL**

Juiz de Fora

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

***LIVRO DO DESASSOSSEGO* DE FERNANDO PESSOA**
O DRAMA EM GENTE NO DRAMA EDITORIAL

Charles Dias Gonçalves

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Maria Luiza Scher Pereira

Juiz de Fora

2014

Charles Dias Gonçalves

Livro do Desassossego de Fernando Pessoa.

O Drama em Gente no Drama Editorial

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em ___/___/_____.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Scher Pereira (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Sílvio Renato Jorge
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dr^a. Terezinha Maria Scher Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Gabriel da Cunha Pereira
Universidade do Estado do Amazonas

À minha mãe, uma Maria costureira, mulher simples, que vê o filho seguindo em frente, que temeu quando ele foi traído, que chorou (e ainda chora) quando ele está longe, e que fez dos retalhos, dos tecidos, a forma mais linda de tecer o amor...

Ao meu pai, um Ademir pedreiro, homem simples, que vê o filho seguindo em frente, que temeu quando ele foi traído, que assegurou que “comida e lugar pra ficar não vai faltar, meu filho”...

À minha irmã, Josiane, pelo convívio amigo, pelo sorriso afável e pelo amor incondicional... Por existir na minha vida...

Ao Luíz, o amigo mais presente, meu companheiro, pelo convívio e pelas incertezas divididas, somadas, multiplicadas, mas nunca subtraídas, nesses tempos modernos em que tudo se “desmancha no ar”...

Aos amigos – muitos – que souberam ouvir-me e dividir as inquietações pessoais e pessoais...

dedico estas páginas.

AGRADECIMENTOS

À Professora Maria Luiza Scher Pereira, minha orientadora, pela competência nos campos da Teoria e Crítica Literárias e da Literatura Portuguesa, no seu fazer profissional e no direcionamento de tantos jovens e adultos ao trabalho com as letras, ao fazer politizado. À sua amizade.

À Professora Terezinha Maria Scher Pereira, pelo auxílio das conversas e do convívio.

Ao professor André Monteiro, pela leitura sóbria e amiga no momento da qualificação.

Ao professor Alexandre Faria e à professora Jovita Noronha, por umas conversas no passado.

Aos demais professores do Mestrado, pelo incentivo à pesquisa científica.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação, pela solicitude com que me atenderam em um momento difícil de problemas de saúde.

Aos colegas do curso, pelo convívio, pelo companheirismo e pelo exemplo na caminhada.

À banca avaliadora, pelo tempo dispensado e pela atenção na leitura de meu texto.

À Universidade Federal de Juiz de Fora e à CAPES, que me tornaram possível concretizar esta pesquisa.

Ao ex-presidente Lula e à presidenta Dilma, por permitirem que mais um filho de pedreiro e de costureira chegasse ao Ensino Superior.

Obrigado.

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

Bernardo Soares

RESUMO

Neste trabalho de dissertação, tenciona-se analisar aspectos da obra de Fernando Pessoa na prosa-poética do *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares. A partir da reflexão sobre o conceito de “livro”, pode-se pensar na teoria da “obra aberta” e nas noções de abertura e infinitude do texto literário. Esse percurso possibilita uma incisiva indagação à própria obra, e ao “livro por vir”, cuja essência está no inconcluso, em fragmentos de um livro nunca concluso ou fechado. Através da análise de algumas de suas edições, tentar-se-á pensar o *Livro* também através do conceito de *work in progress* e obra rizomática.

A primeira parte deste trabalho tem por objetivo refletir sobre o aporte teórico para confecção da dissertação, através de pensadores, filósofos e críticos como Walter Benjamin (1984), José Guilherme Merquior (1991), Malcolm Bradbury e Frederick r. Karl (1989); Stéphane Mallarmé (1991) e Umberto Eco (1968), Homi Bhabha (2005), Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004), Émile Durkheim (1987) e Eduardo Lourenço (1986).

A segunda parte é dedicada à metodologia do trabalho, a fim de justificar a escolha do *corpus* analítico utilizado: edições do *Livro do Desassossego* realizadas por Leyla Perrone-Moisés (1986), Richard Zenith (2011) e Jerónimo Pizarro (2013).

A terceira e a quarta partes são compostas pelo trabalho analítico. Pela análise das edições cotejadas e por meio de uma leitura mais profunda pretende-se a articulação da análise com o aporte teórico e a metodologia.

A parte conclusiva do trabalho pretende retomar possíveis achados da análise e sustentar a provocação crítica já iniciada por nomes da literatura, como Eduardo Lourenço e Leyla Perrone-Moisés, segundo os quais o *Livro do Desassossego* pode ser lido como o símbolo material da certeza de não-fechamento de todos os textos e o possível suicídio da mitologia heteronímica de Fernando Pessoa.

Palavras-chave: *Livro do Desassossego*; Modernismo; Rizoma; Obra Aberta; Pedagógico e Performático.

ABSTRACT

In this dissertation paper, it is an intention to analyze aspects of Fernando Pessoa's work in the prose-poetic of *Livro do Desassossego* (Unrest Book) from Bernardo Soares. Starting from the reflection on the concept of "book", it is possible to think about the theory of the "open work", and about the literary text's notions of opening and infinitude. This path enables an incisive quest at the work itself, and at the "book to come", whose essence is in the inconclusive, in fragments of a book never concluded or closed. Through the analysis of some of its editions, there will be an attempt to think about the book also through the concept of 'work in progress' and rhizomatic work.

The first part of this work aims at the reflection on the theoretical support for the dissertation confection, through thinkers, philosophers and critics such as Walter Benjamin (1984), José Guilherme Merquior (1991), Malcolm Bradbury e Frederick r. Karl (1989); Stéphane Mallarmé (1991) e Umberto Eco (1968), Homi Bhabha (2005), Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004), Émile Durkheim (1987) e Eduardo Lourenço (1986).

The second part is dedicated to the paper's methodology, in order to justify the choice for the utilized analytical corpus: editions of *Livro do Desassossego* (Unrest Book) accomplished by Leyla Perrone-Moisés (1986), Richard Zenith (2011) e Jerónimo Pizarro (2013).

The third and fourth parts are composed by analytical work. Through the collated editions and through a deeper reading, the analysis' articulation is intended with the theoretical support and the methodology.

The paper's conclusive part intends to recapture possible analysis' findings and support the critical provocation already initiated by literary names such as Eduardo Lourenço e Leyla Perrone-Moisés, according to whom *Livro do Desassossego* (Unrest Book) might be read as a material symbol for the certainty of all the texts' non-closing and the possible suicide of Fernando de Pessoa's heteronymic mythology.

Keywords: *Livro do Desassossego*; Modernism; Rhizome; Open Work; Pedagogical and Performative.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Fragmentos da edição de Jerónimo Pizarro.....	67
Imagem 2: Fragmentos da edição de Jerónimo Pizarro.....	68
Imagem 3: Capa da edição da Leyla Perrone-Moisés.....	81
Imagem 4: Nota de Fernando Pessoa datada de 1931.....	96
Imagem 5: Capa da edição de Jerónimo Pizarro.....	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. REFLEXÕES TEÓRICO-CONCEITUAIS.....	13
2. APRESENTANDO O <i>CORPUS</i>	35
3. <i>LIVRO DO DESASSOSSEGO</i> : MÚLTIPLOS TRAJES.....	42
4. TRÊS EDIÇÕES E UM DESASSOSSEGO: PROCESSO EDITORIAL.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	112

INTRODUÇÃO

*“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 numa casa abandonada.”*
Bernardo Soares

Embora nascido apenas em 1982, quarenta e sete anos após a morte do autor que também morreu aos quarenta e sete anos, o *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, – sempre provisório, indefinido e aberto – desfila hoje pelas prateleiras de livrarias e de bibliotecas como um dos casos mais complexos e interessantes da literatura de língua portuguesa. Trata-se de um conjunto de fragmentos que Fernando Pessoa não chegou a ordenar e que não pode valer senão como fragmentário. É um livro virtual, que o leitor pode realizar, que tem seu sujeito “no centro de tudo com o nada à roda”.

Neste trabalho de dissertação, tenciona-se analisar a obra de Fernando Pessoa a partir de seu semi-heterônimo Bernardo Soares, na prosa-poética do *Livro do Desassossego*, refletindo sobre a concepção do “livro” a fim de inseri-lo no domínio da “obra aberta”, por remeter à noção de abertura e infinitude do texto literário – o que possibilita uma maior indagação à própria obra, e do “livro por vir” (BLANCHOT, 2005), cuja essência está no inconcluso, em fragmentos de um livro por ser. Através da análise de algumas de suas edições, tentar-se-á pensar o livro também através do conceito de *work in progress* e obra rizomática.

Esta abordagem da obra pessoana, despretensiosa, pois sabedora dos seus limites, insiste em se realizar em meio a um número considerável de trabalhos sobre o autor português, devido ao fascínio que provoca a sua investigação sobre a existência, além do caráter fragmentário, impressionante no processo heteronímico, na concepção de sujeito moderno e na tessitura da escrita moderna.

A grandeza da obra aberta (ECO, 1968), como um depósito para muitas escritas, “joias, ora polidas, ora em bruto”, é um objeto sofisticado para análise, uma vez que tomou diversas formas, conheceu diversos autores e apresentou resquícios do artista essencial em toda a sua diversidade heteronímica. Lido como prosa-poética (e toda as atribuições dadas ao gênero), o *Livro do Desassossego* apresenta a seus pesquisadores um Pessoa eternamente indeciso, que escrevia, em cima, embaixo e nas costas do papel, os seus

trechos requintados, seus apontamentos filosóficos, seu “íntimo diário”, suas máximas e sua própria crítica.

Desde sua primeira edição, em 1982, o *Livro do Desassossego* foi mundialmente se revelando ao público através de diferentes edições e publicações. Ao integrar a organização editorial, a assinatura da obra foi atribuída a diversos nomes e o leitor vê-se permanentemente em contato com uma obra adiada, que revela uma dinâmica e constante transformação.

Luiz Fagundes Duarte¹ discorreu sobre as edições críticas do *Livro do Desassossego*:

Não vou dizer, é claro, que seja coisa de doidos a já longa tradição de edições da obra de Pessoa embora o conhecimento que tenho dos materiais autógrafos do escritor, das hesitações e incongruências que neles se encontraram, das fortíssimas diferenças que frequentemente existem entre a versão final da pequena parte da obra publicada em vida e os respectivos manuscritos autógrafos ainda conservados (o que por vezes retira o tapete ao editor, que assim deixa, nas situações de dúvida, de poder contar com o argumento dos hábitos autorais como guia de bem trabalhar o texto), do complicado código de sinais gráficos que sabemos que representam intenções do autor mas que ele não descodificou e que, por isso, para nós pouco mais são do que marcações de hipóteses, da grande variação de letras e de materiais e suportes de escrita, das possibilidades de leitura que permitem aos editores, enfim -, mas, recordando Ravel, conhecer as características dos manuscritos autógrafos de Pessoa, e arriscar a realização de uma edição crítica e rigorosa da sua obra a partir dos suportes que a contêm, se não é de tornar o filólogo em doido (já que o verdadeiro filólogo tem que estar preparado para tudo), é pelo menos uma das maneiras possíveis de conhecer a obra pessoana: mesmo na imensa confusão em que os deixaram quem pela primeira vez desfez que esvaziou os envelopes em que o autor os havia arrumado os papéis autógrafos pessoanos que continuam a ser a partitura onde se encontra a grande sinfonia de Fernando Pessoa.

Fernando Pessoa concebeu uma pluralidade de livros como expressão de múltiplas facetas da realidade, personificadas em figuras autorais correspondentes a cada uma delas. A pluralidade, nesse autor, constituiria um conjunto ou uma coleção de textos condicionados por um consciente trabalho de revisão e reelaboração cronológica, formal e, principalmente, temática, do qual a criação heteronímica é indissociável.

O presente estudo será dividido em cinco partes, antecedidas por esta breve introdução, que aponta para algumas das ideias determinadas em cada uma delas.

¹ DUARTE, Luiz Fagundes. *Pessoa Desassossegado*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, setembro de 2004. Pág. 2

A primeira parte tem por objetivo refletir sobre o aporte teórico para confecção da dissertação, através de pensadores, filósofos e críticos como Walter Benjamin (1984), José Guilherme Merquior (1991), Malcolm Bradbury e Frederick r. Karl - sobre a reflexão do homem moderno (1989); Stéphane Mallarmé (1991) e Umberto Eco (1968), através do pensamento de “livro infinito” e de “obra aberta”, Homi Bhabha (2005), para o conceito de pedagógico e performático, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004), refletindo sobre o conceito de “rizoma”, Émile Durkheim (1987) e Eduardo Lourenço (1986) na busca de considerações sobre a obra do suicídio.

A segunda parte é dedicada à metodologia do trabalho, a fim de justificar a escolha do corpus analítico utilizado: edições do *Livro do Desassossego* realizadas por Leyla Perrone-Moisés (1986), Richard Zenith (2011) e Jerónimo Pizarro (2013).

A terceira e a quarta partes são compostas pelo caráter analítico do trabalho. Esta pretende analisar as edições cotejadas e, aquela, um panorama da obra, coerentemente à ordem apresentada na primeira e segunda partes, aporte teórico e metodologia, respectivamente.

A parte conclusiva do trabalho pretende retomar possíveis achados da análise e sustentar a provocação crítica já iniciada por nomes da literatura, como Eduardo Lourenço e Leyla Perrone-Moisés, segundo os quais o *Livro do Desassossego* pode ser lido como o símbolo material da certeza de não-fechamento de todos os textos e o possível suicídio da mitologia heteronímica de Fernando Pessoa.

1. REFLEXÕES TEÓRICO-CONCEITUAIS

Estabelecer teorias, pensando-as paciente e honestamente, só para depois agirmos contra elas - agirmos e justificar as nossas acções com teorias que as condenam. Talhar um caminho na vida, e em seguida agir contrariamente a seguir por esse caminho. (Bernardo Soares)

A seleção de edições do *Livro do Desassossego* para leitura e análise priorizou atear-se a uma divisão do texto pessoano realizada por diferentes críticos, bem como o aporte teórico utilizado na dissertação.

Necessário, porém, esclarecer que este roteiro executar-se-á sem radicalismos e que serve, a priori, para que a pesquisa de um texto, tão amplo e fecundo, tenha suas limitações adequadas a esta forma de trabalho. O que não impede a consulta a todo o texto em conjunto e outras breves citações teóricas, evitando, assim, afirmações dogmáticas.

Neste trabalho, tomar-se-á como orientação inicial o conto “Livro de Areia”, do escritor argentino Jorge Luís Borges, a fim de se pensar sobre a metaforização do processo da escrita e da literatura. O conto permite que se reflita sobre a leitura como algo infinito, e o processo de construção do *Livro do Desassossego*, semelhante. O “Livro de Areia”, de Borges, alegoriza o processo de escrita ilimitada, absoluta, inumerável, através de um livro feito de partículas de areia que se misturam entre si mesmas formando uma obra que carece de começo e de fim. Nela, não há como encontrar a primeira página ou abrir pela segunda vez alguma que já tenha sido vista, como se o leitor tentasse se mover, em vão, sobre um banco de areia.

O “Livro de Areia” representa a estrutura inédita que foge ao controle das regras de textos já impressos e conhecidos pelo personagem-narrador do conto. Esse objeto indomável permite que seu leitor monte múltiplos quadros que sempre se apresentam indomáveis. A multiplicidade inerente ao “Livro de Areia” também está presente no “Livro” de Mallarmé, que quebra a noção de recipiente neutro enquanto objeto real, a linearidade da leitura e o caráter finito de possibilidades.

A pormenorização do conteúdo do conto de Borges será feita posteriormente, no capítulo três, a fim de endossar a análise do livro em questão.

Ainda que consciente da multiplicidade heteronímica da obra pessoana, este trabalho conterà uma breve apresentação dos principais nomes que aparecem no *Livro do*

Desassossego, por virtude de seus editores considerarem, em certos pontos, diferenças de autoria. É improvável e nimamente soberba a resolução dessa problemática, pois a gênese do projeto literário de Fernando Pessoa está justamente na despersonalização.

Despersonalização é um conceito amplo da psicologia que literalmente significa a perda ou a negação da personalidade. Em literatura, costumeiramente se apontam casos de autores que procuram identidades ficcionais ou usam de máscaras com um codinome como fenômeno de despersonalização. Porém, essa definição está ligada a ritos de iniciação e representações dramáticas dos personagens de um mesmo ator. O processo de despersonalização pessoal afasta-se por completo da essência da despersonalização psicológica. Na despersonalização psicológica, há um sujeito sombra que funciona como máscara do sujeito ele-mesmo que assume essa sombra como algo separado, isolado e distinto de si mesmo. A despersonalização pessoal está na sua própria teorização literária.

É extraordinariamente bem-feita a sua [Casais Monteiro] observação sobre a ausência em mim do que possa legitimamente chamar-se uma evolução qualquer. Há poemas meio escritos aos vinte anos, que são iguais em valia - tanto quanto posso apreciar - aos que escrevo hoje. Não escrevo melhor do que então, salvo quanto ao conhecimento da língua portuguesa - caso cultural e não poético. Escrevo diferentemente. Talvez a solução esteja no seguinte. O que sou essencialmente por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja - é dramaturgo. O fenômeno da minha despersonalização instintiva (...) conduz necessariamente a essa definição. Sendo assim, não evoluo: VIAJO. (...) Vou mudando de personalidade, vou (aqui é que pode haver evolução) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo. Por isso dei essa marcha em mim como comparável, não a uma evolução, mas a uma viagem: não subi de um andar para outro; segui, em planície, de um para outro lugar. Perdi, é certo, algumas simplezas e ingenuidades, que havia nos poemas de adolescência; isso, porém, não é evolução, mas envelhecimento. (Carta a Casais Monteiro datada de 20-1-1935, in *Obras em Prosa*, vol.V, Círculo de Leitores, Lisboa, p.330).

O sentido maior dessa apresentação é o de tentar ressaltar o caráter fragmentário da obra, refletindo sobre a “vida danificada”, forte registro na obra do filósofo Theodor Adorno, *Mínima moralia* (1951).

Em seguida, tomar-se-á como orientação a figura do poeta Charles Baudelaire, visto analogicamente como raiz em que se sustenta o desassossego pessoal, uma vez que a insatisfação gerada pelo progresso da modernidade e a substituição do homem pelas máquinas levam o ser humano ao pensamento de perda de sua identidade. O homem

moderno, perdido em sua época, vale-se, muitas vezes, de várias identidades para sobreviver e Bernardo Soares, na missão primordial de sua existência, que é a literatura, herda a anunciação de um novo tempo de caos urbano.

Esse semi-heterônimo desvela o cenário da cidade e as sombras onde se instaura a civilização, sofredora de um processo desenfreado de crescimento e marcada pela velocidade imprimida pelos novos tempos de crescente tensão.

Nos caminhos desse discurso cambiante, procurou-se estabelecer o labirinto percorrido por Bernardo Soares na sua tessitura urbana marcada paradoxalmente por solidão e multidão.

Para a compreensão dessa espécie caleidoscópica de escrita, pois a cada momento apresenta combinações variadas e interessantes, que se vão alterando, semelhante ao caleidoscópio, foi necessário compreender um pouco do movimento modernista e o niilismo fatal de Bernardo Soares, como quem não teve motivos para reagir ou talvez os tenha tido para não fazê-lo. Contra a própria lucidez, a realidade imposta pelo mundo e a inadaptação, o poeta tem o sonho, marca do primeiro fragmento publicado da obra, “Na Floresta do Alheamento”, em 1913.

Através da análise do pensador alemão Walter Benjamin, projeta-se delinear o percurso desse observador que se alimenta do movimento das cidades, caracterizando-a e alienando-se nesse processo por desconstruí-la na sua investigação. O aprendizado adquirido por Bernardo Soares na decodificação das ruas de Lisboa exige dele certo esquecimento, pois a destruição que provoca não há meio de reconstrução integral.

Não se pretende, através de um suporte teórico, definir a obra pessoana, uma vez que as suas contradições não necessitam ser depuradas, por se acreditar ser essa a sua essência. Tem-se em mente, com este trabalho, ampliar o seu aspecto comunicativo.

O texto fragmentário, como o homem nele retratado, é possuidor de um discurso inconcluso em que se investiga quem habita quem: se o homem, o seu tempo e a sua cidade, ou se o seu tempo e a sua cidade, o homem.

Como aporte teórico deste trabalho, procurar-se-á ver o Modernismo não como um estilo, mas, através da análise de José Guilherme Merquior, como um “complexo estilístico”, aliando a esse instrumental teórico, trabalhos de Malcolm Bradbury e Frederick r. Karl.

No Modernismo, a perda do caráter soteriológico da criação literária fez com que o compromisso da arte com o resgate espiritual do homem fosse mudado. O lirismo romântico encarava a literatura como a garantia de mergulho no todo, “para revigoramento do ego e regeneração da alma” (MERQUIOR, 1991, p. 84), ao contrário do que aconteceu com o Modernismo e sua arte-jogo, no conteúdo e na forma.

Mas a literatura moderna é também jogo quanto à forma, porque é resolutamente experimentalista. A técnica experimental é o verdadeiro “correlato objetivo” (T. S. Eliot) do espírito da paródia (...) Só com o advento da arte moderna ocorre a dessacralização da forma que possibilita o jogo das linguagens experimentais. (MERQUIOR, 1991, p. 85)

O *Livro do Desassossego* é um exemplo de como a ênfase na obra mudou para o processo produtivo. E “para certas poéticas modernas, o leitor não é mais sujeito passivo de uma ‘contemplação’: é uma consciência ativa, chamada a participar – quase como co-autor – dos ritos simbólicos propostos pelo artista”. (MERQUIOR, 1991, p. 85-6). Segundo Merquior, a “tendência à figuração mítica” é vista como o abandono da figuração individualizadora pela adoção da “representação de cenas e personagem por traços genéricos, abstratos e despersonalizados”, características da escrita pessoana.

No século pessoano, o conhecimento sofreu uma grande ruptura. Compreender a teoria da relatividade de Einstein, a filosofia de Nietzsche, a teoria econômica de Marx e a teoria psicanalítica de Freud leva ao questionamento do lugar do homem como sujeito do conhecimento. O abalo provocado pelo questionamento se reflete na manifestação artística.

A partir de Baudelaire e Rimbaud, na França, e de Hölderlin (1770-1843), na Alemanha, a literatura passa a recusar a pretendida universalidade da Razão. A imaginação é convocada a assumir o lugar de frente e demolir as bases do pensamento ocidental. Com ela, recuperariam os surrealistas as forças psíquicas primitivas, próximas ao sonho e à loucura. (CADEMARTORI, 2000, p. 66)

O predomínio da figuração alegórica vai, assim, relacionar-se ao modo de figurar que referencia ao reprimido pelas censuras internas e externas da sociedade.

O Modernismo foi visto, então, como “advento de uma nova era de alta consciência estética e não figurativa, em que a arte passa do realismo e da representação humanista para o estilo, a técnica e a forma espacial em busca de uma penetração mais profunda da

vida” (Bradbury & McFarlane, 1989); as próprias formas narrativas devem mudar, não apenas em literatura, mas em outras formas de criação.

Os modernos tiveram muito de experiência melancólica. Muitas vezes os seus trabalhos foram considerados para além de inovadores: experimentavam a rejeição e beiravam o escárnio. Lembre-se aqui a dificuldade de Joyce para encontrar editor para *Retrato do Artista Quando Jovem*, primeiro, e depois para *Ulisses*; a escandalosa confusão do impressionismo na pintura, os desenvolvimentos do cubismo e do abstracionismo; sem contar, anterior a isso, como poemas de *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, quando publicados em 1857, foram considerados obscenos (Baudelaire colocou os seus leitores num poço imundo para que, através de suas percepções, cavassem uma saída).

É constante no Modernismo o desafio à autoridade. Havia a ideia, entre os que o combatiam, de que a arte era o maior exemplo de decadência espiritual, de negativismo, de niilismo incorporado numa significação estética. Censurar o novo era rejeitar linguagens que exprimiam ruptura.

“O modernismo e a ideia que se lhe associa, progresso, têm, talvez mais do que qualquer outro termo ou ideias criado divisão, separando aqueles que se abrem ao que é novo dos que consideram o novo inimigo da estabilidade e da autoridade.” (KARL, 1988)

Na Modernidade, inaugura-se a valorização das experiências interiores, íntimas e intensas que se despedaçam.

Pode-se, por exemplo, refletir acerca do pensamento do escritor Ítalo Calvino, quando se propôs a falar sobre o que lhe acontece ao tirar os olhos da página escrita e olhar em redor (o que faz sempre preocupado em voltar àquelas páginas o mais rápido possível). O mundo ao redor não pode ser controlado; a página escrita, sim. Daí, há uma dúvida de Calvino sobre o processo de escrita, que surge diante do perigo que se corre ao se deixar o “mundo em que se sente à vontade” pela “aventura” do descontrole. O resultado seria o desassossego. A resposta de Calvino para tal dúvida, talvez, se aproximasse de uma resposta de Bernardo Soares:

Porque sou escritor. Esperam que eu lance olhares curiosos ao meu redor, capte imagens do que se passa, e então me curve sobre minha escrivadinha e continue minha tarefa temporariamente interrompida. É para fazer funcionar de novo

minha fábrica de palavras que devo extrair novo combustível dos poços do não escrito. (CALVINO, Ítalo. 1996.)

O “narrador” desse texto confirma possuir uma “fábrica de palavras”. Fabricar tem como sinônimos urdir, armar, tramar, preparar, construir, trabalhar. Na fabricação de um produto tão rico, dúvida e hesitação constituem-se como pilares mestres. Fernando Pessoa trabalhou no *Livro do Desassossego* durante toda a vida, mas quanto mais o “preparava”, mais inacabado ficava. O *Livro* é um interromper constante e muitas interdições nesse jogo aproximam-se do “lance de dados” mallarmeano.

O projeto do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898) foi intitulado *Le Livre* e seria um livro concebido como uma estrutura extremamente flexível que conteria “a totalidade das relações existentes entre todas as coisas”. Esse livro utópico permitiria infinitas possibilidades de leitura e seria a soma de todos os livros, configurando-se como a essência definitiva da literatura. Mallarmé imaginou publicá-lo numa edição de precisamente 480.000 cópias, pautado pelo que atualmente se define como interatividade, já que dependeria também do leitor para se concretizar, não sendo prescrita uma determinada sequência de leitura. Essa abertura permitiria que o leitor se colocasse na função de co-autor, assim como, para a leitura do *Livro do Desassossego*, o editor e o leitor têm papéis importantes no seu infinito projeto de construção. Embora essa grande obra nunca venha a ser completada, de certa forma, é o seu labirinto que se torna uma rota para leitura. Mallarmé volta sua atenção, constantemente, para os lugares estratégicos do texto – como prefácios, epígrafes, subtítulos – e seu papel de intertextualidade com o texto “total”, muitas vezes por serem os elementos que fazem a introdução e inauguração de uma obra.

Creio que seria um grande risco reivindicar na obra de um autor qualidades que ele não deveria mostrar, (...) se, para apreciar uma obra, baseássemos nossa crítica apenas nos princípios da arte; e que, ao contrário, é necessário passar do poeta ao poema e julgar o que ele fez pelo o que ele pretendeu fazer. Por isso, eu sempre tive um grande amor pelos prefácios. Na falta de prefácios, procura-se a ideia no título que a resume e nas epígrafes que a revelam. (MALLARMÉ, 1945)

Para uma obra como o *Livro do Desassossego*, na qual os editores têm papel importantíssimo, pois encaram em muitas vezes a improfícua tarefa de dar ordem ao caos dos fragmentos lidos e analisados após a morte de Fernando Pessoa, os “lugares estratégicos do texto” são essenciais.

A obra literária expressa uma visão profunda do *modus* existencial da época na qual está inserida, mas transcende os ritmos e o efêmero pela capacidade criativa do autor e por sua multiplicidade. O *Livro do Desassossego* é basilar, no sentido de que amplia a discussão do caráter da obra literária, capaz de focar diversas contingências de linguagem, reinventando a partir da infinita força que possui a feição literária. A sua construção, filosófica e cerebral, consubstancia-se em várias direções, num processo de recomposição e destruição, de pensamento logo transfigurado em palavras e imagens que o desfazem, como variedades e incertezas.

A fim de empreender uma forma de analisar o texto pessoano, procurar-se-á, neste trabalho, investigar as transformações na abordagem que Umberto Eco dá à questão da interpretação na trajetória da “obra aberta”.

Umberto Eco, em *Obra Aberta*, sustenta um “molde” de obra aberta, que não reproduza uma presumida estrutura objetiva de certas obras, mas represente antes a “estrutura de uma relação frutiva”, independente da existência prática e fatural. Assim, não há um modelo, mas uma tentativa de estabelecer uma nova ordem de valores que extraia os seus próprios elementos de juízo e os seus próprios parâmetros da análise do contexto no qual a obra se coloca, a fim de alcançar não a obra-definição, mas o mundo de relações de que esta se origina. Não a obra-resultado, mas o processo que preside a sua formação, não a “obra-evento”, mas as características e o campo de possibilidades que a compreendem, a obra como *work in progress* inaudito.

Na edição brasileira do livro *Obra Aberta*, de 1968, Eco ressalta que não pretende que seu livro sobreviva. De fato, a “não-sobrevivência” de sua *Obra Aberta* está intimamente ligada à ideia de que esse texto é uma tentativa de explicar “algo que vem acontecendo sob nossos olhos, e muda continuamente: quando não muda o objeto da indagação, mudam os métodos para interpretá-lo” (ECO, 1968. P. 16). A mudança e a evolução acelerada fazem com que surja uma única palavra de definição para a análise crítica de algumas obras: uma palavra de recusa das definições estáveis e catedráticas.

O modo como nasceu o *Livro do Desassossego*, a variedade e a incerteza, excessivas talvez, renunciaram que se levarão anos para que sejam aperfeiçoados instrumentos de indagação teórica acerca do *Livro*. À luz das pesquisas recentes, dos críticos e dos leitores de Fernando Pessoa, a “obra aberta” parece uma boa chave para todos os usos, numa séria e desassossegente aventura explorativa, de resultados incertos.

Parece ainda que ao *Livro* entrega-se uma apaixonante tentativa de gestão coletiva, sobre as inquietações e as reflexões do constelado pessoano. As possibilidades dentro da multiplicidade do *Livro* propõem um exercício de pensamento sobre a realidade do presente: a crise de ideologias-padrão e de hierarquias-fixas e sagradas.

A leitura crítica do *Livro do Desassossego* vê-se às voltas com a desordem, que não se configura como uma desordem inconsciente, a derrota de qualquer possibilidade organizadora, mas sim a desordem fecunda, que carrega a positividade da cultura moderna.

Para a leitura e a análise do *Livro*, é importante iluminar pontos de vista e vias de acesso às poéticas das obras abertas.

“Poética” é aqui entendida num sentido mais ligado à acepção clássica: não um sistema de regras que se impõem, mas como um programa operacional a que o artista se propõe de cada vez, o projeto de obra a realizar tal como é entendido, pelo artista. Assim, a noção de poética como projeto de formação ou estruturação da obra acaba abrangendo também a pesquisa em torno do projeto originário e a análise das estruturas finais do objeto artístico, visto, nesse caso, como indícios de uma intenção.

É fato que, nesse estudo, é impossível deixar de perceber disparidades entre projeto e resultado por a obra ser ao mesmo tempo um esboço do que pretendia ser e do que é de fato.

Será tarefa apenas do juízo crítico verificar se as várias edições cumpriram ou não o projeto inicial: não nos interessa o estudo dessa finalidade. O que interessa é esclarecer o projeto e a projeção do *Livro* como obra inacabada e por vir.

A obra aberta não apresenta valores axiológicos. A forma como a “obra aberta” instaura-se deve ser esclarecida. Não há estruturas prontas, modelos para se tratar de obras abertas. Segundo Umberto Eco,

Falaremos da obra como de uma “forma”: isto é, como de um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (ideias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos, estilemas prefixados e atos de invenção” (...) Uma estrutura é uma forma, não enquanto objeto concreto e sim enquanto sistema de relações, relações entre seus diversos níveis. Pôr em foco, no objeto, não sua consistência física individual, mas sim sua analisabilidade, sua possibilidade de decomposto. (ECO, 1968. p. 28)

No *Livro do Desassossego*, há como que um desossamento progressivo do objeto, primeiro para reduzi-lo a um esqueleto estrutural, depois para escolher, nesse esqueleto,

aquelas relações que são comuns, o que se trata, pensa-se nesse trabalho, da obra posta em relação frutiva com seus editores.

A fim de refletir um pouco mais sobre a poética da “obra aberta”, será feita uma leitura crítica do ensaio “A Poética da Obra Aberta”, citando exemplos elencados por Umberto Eco (1968).

O crítico enumera recentes produções de música instrumental marcadas por uma característica comum, que é a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, que disporá da liberdade de interpretação das indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal, além da intervenção na forma da composição, num ato de improvisação criadora.

Destacam-se dois desses exemplos:

- 1) “Na *Sequenza per flauto solo* de Luciano Berio, o intérprete acha-se diante de uma partitura que lhe propõe uma textura musical onde são dadas a sucessão dos sons e sua intensidade, enquanto que a duração de cada nota depende do valor que o executante deseje conferir-lhe no contexto das constantes quantidades de espaço, correspondentes a constantes pulsações de metrônomo”.
- 2) “Henri Pousser, a propósito de sua composição *Trocas*, diz: “*Trocas*, mais do que uma peça, constituem um campo de possibilidades, um convite à escolha. Constam de 16 seções. Cada uma delas pode ser concatenada com outras duas, sem que fique prejudicada a continuidade lógica do devir sonoro: duas seções, com efeito, são introduzidas por caracteres semelhantes (a partir dos quais evoluem sucessivamente de forma divergente), duas outras podem, ao contrário, convergir para o mesmo ponto. O fato de se poder começar e acabar com qualquer uma das seções torna possível grande variedade de resultados.”

Nesses casos, citando apenas dois, é possível perceber a existência de obras que não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma única de organização, mas numa possibilidade de várias organizações creditadas ao intérprete. Não se apresentam, portanto, como obras concluídas, mas como “obras abertas”.²

² “Cada ‘leitura’, ‘contemplação’ de uma obra representa uma forma, ainda que calada e particular, de ‘execução’”. (ECO, 1968.)

Na avaliação de Umberto Eco, as motivações para a poética da obra aberta podem ser encontradas nas teorias da relatividade, na física quântica, na fenomenologia, no desconstrucionismo, entre outras. De acordo com o Eco, essas teorias científicas e essas correntes filosóficas modernas promovem uma espécie de "descentralização", de ampliação dos horizontes imagináveis para a concepção da realidade. Nesse sentido, diante do reconhecimento de que as poéticas clássicas (identificadas, aqui, com as poéticas anteriores à poética da abertura) não são mais capazes de lidar com a pluralidade de sentidos do mundo, nem tampouco com o seu caráter multifacetado, os leitores e os críticos da obra aberta se lançam na busca de uma linguagem capaz de promover no intérprete justamente esse sentimento de descentralização e pluralidade.

Além desse primeiro sentido do conceito de obra aberta, há, porém, segundo Eco, uma segunda categoria de obras que podem ser denominadas "abertas": aquelas que são determinadas quanto à forma, mas indeterminadas quanto ao conteúdo. Nesse caso, poder-se-ia dizer que a abertura é efeito da combinatória de signos que formam a estrutura da obra, que, evocando os mais diversos sentidos, permitem ao intérprete fazer, durante a fruição, as mais diversas conjecturas interpretativas. Dito de outro modo, a forma, acabada em si, é dotada de uma estrutura que desafia constantemente o intérprete a construir sentido, mediante inferências a respeito de como a obra foi criada e como ela pode ser interpretada dentro de um determinado contexto.

De certo modo, portanto, a reflexão da relação entre a indeterminação de sentidos e a participação ativa na sua construção por parte do intérprete é caráter central da análise da obra.

No caso do *Livro do Desassossego*, a complexidade vai mais além. Um (a) editor ou um (a) organizador (a) produz uma obra acabada em si enquanto livro material que vai para a estante das livrarias, desejando que aquilo que foi feito seja compreendido tal como o produziu. No entanto, a teia de estímulos e de compreensões das relações da obra passará por cada pessoa em uma existência concreta, uma determinada cultura, uma determinada sensibilidade, que configuram uma perspectiva individual. Assim, será compreendida segundo múltiplas perspectivas, na riqueza de seus aspectos. Ou seja, nessa visão, uma obra acabada e fechada seria também aberta, passível de múltiplas interpretações, devido a sua disponibilidade.

Agrupar obras nos nichos “aberto” e “fechado” requer uma noção dessa *disponibilidade* e de *interpretação*. Segundo Roland Barthes (*apud Obra Aberta* 1968),

“Essa disponibilidade não é uma virtude menor; trata-se pelo contrário do próprio ser da literatura, levado ao seu paroxismo. Escrever significa fazer estremecer o sentido do mundo, colocar uma pergunta *indireta* à qual o escritor, numa derradeira indeterminação, se abstém de responder. A resposta quem dá é cada um de nós, que lhe traz a sua história, sua linguagem, sua liberdade; mas como história, linguagem e liberdade variam infinitivamente, a resposta do mundo ao escritor é infinita: não cessa jamais de responder ao que está escrito para além de qualquer resposta; afirmados, contraditos depois, por fim substituídos, os significados passam e a pergunta permanece... Mas, para que o jogo se complete (...) devem-se respeitar algumas regras: é preciso, de um lado, que a obra seja verdadeiramente uma forma, que ela indique um sentido duvidoso, não um sentido fechado...”

O *Livro* põe-se como um objeto ativo de uma rede de relações inesgotáveis que e é “reinventada” num ato de congenialidade com o autor. Ao invés de sujeitar-se a tal “abertura” como algo irrefutável, o *Livro do Desassossego* propõe a abertura, de modo a se promover em níveis cada vez maiores de interpretação.

O cerne dessa questão está na seguinte provocação: os vários artifícios de leitura e análise empreendidos por alguns editores do *Livro* concedem uma certa visão de que tentam, muitas vezes, levar o leitor a ver determinada edição como “único modo certo possível” (para o qual o autor teria procurado convergir).

Tal postura de ordenação unívoca, como algo necessário, está subordinada a uma hierarquia de discursos poéticos que seguem ordens de uma sociedade autoritária. Nas palavras de Jerónimo Pizarro, organizador da mais recente edição do *Livro*, “*não é necessária uma montagem temática para unificar o que não precisa ser unificado. Há uma certa violência, que é desnecessária (...)*” (PIZARRO, 2013)

Num rápido recorte, nota-se como há um poder desassossegador na obra aberta,

quanto mais numerosos forem os pensamentos, mundos e atitudes que nela se cruzam e se tocam. Quando uma obra apresenta diversos pretextos, muitos significados e sobretudo muitas faces e muitas maneiras de ser compreendida e amada, então certamente ela é interessantíssima, então é uma cristalina expressão da personalidade (COUCHOT, 2003.)

Como já apresentadas, aqui se reinserem as afirmativas de Mallarmé, de que “*denominar um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é feita da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco: sugeri-lo... eis o sonho...*”

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal na sua realidade direta; os campos, as cidades, as ideias, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias. As crianças são muito literárias porque dizem como sentem e não como deve sentir quem sente segundo outra pessoa. (PESSOA, 2011.)

A obra que “sente”, “sugere” realiza-se cada vez que é lida e reorganizada. Dessa maneira, o *Livro* permanece inesgotado enquanto múltiplo, pois um mundo regido por leis universalmente reconhecidas será substituído pela possibilidade, quer no sentido negativo de ausência de centro guiador, quer no sentido positivo de revisão de valores e de certezas.

Este fenômeno de obra em movimento produz a capacidade de reproduzir-se caleidoscopicamente. O *Livro*, que permite a troca de ordenação de seus fragmentos, por si só é capaz de sugerir relações abertas, renovando-se continuamente aos olhos dos leitores, mostrando aspectos sempre novos. Assim como citado nas relações com Mallarmé, não é prevista uma forma definitiva.

A literatura, assim, mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam, “exteriorizando” leis próprias e vida pessoal, mas de complexo sentido de identidade.

O sentido de identidade proporcionado pelo pertencimento a um grupo é enganador quando se trata de Fernando Pessoa. Colocando seu “personagem” principal – Bernardo Soares – num círculo interior, enquanto se torna a voz da história um narrador que não desempenha qualquer papel ativo, faz com que o livro disfarce um tema próprio do livro: sua viagem subjetiva, espiritual e de tendências autobiográficas, dando nova direção à ficção por meio de conflito interno e externo no processo narrativo.

O *Livro do Desassossego* rejeita os próprios elementos que o tornaram possível. Nessa visão, a obra consolidada, que seria uma forma de construir um conceito de massa homogênea, aparece como estratégia retórica de persuasão e tem como fim uma construção pedagógica de coesão.

A fim de compreender a originalidade e a presença da insubordinação no texto de Bernardo Soares, nesse emaranhado de elementos, e pensando a faculdade crítica como também fonte de conhecimento, de questionamento, para colaborar ao fazer viável ao entendimento, procurar-se-á refletir, neste trabalho, sobre a dicotomia de sua escrita,

através dos conceitos de *performático* e *pedagógico* da obra *O local da cultura*, de Hommi Bhabha.

Esses conceitos são formulados pelo autor a partir da crítica culturalista dos discursos disciplinares. Para entendermos os conceitos, vamos primeiro recortar a citação sobre o discurso da pedagogia nacionalista, que é seu objeto de análise:

O povo consiste em “objetos” históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no preestabelecido ou na origem histórica constituída no passado; o povo consiste também em “sujeitos” de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do *presente* através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo produtivo. (BHABHA, 1998, p. 206)

A enunciação dos discursos hegemônicos tem uma finalidade pedagógica de coesão. Adversamente, os discursos contra-hegemônicos constituem-se como sujeitos de uma *performance*. Bhabha (1998) parte da literatura produzida por colonizadores e colonizados e discute a narração da nação através de discursos que considera híbridos e ambivalentes. O autor enfoca seus estudos na cisão da narrativa historicista, representativa do povo, enquanto presença histórica, linearmente contada, e a narrativa do tempo não-linear que incita uma dialética entre diversos momentos históricos da cultura sempre no instante presente. Daí surgem duas estratégias discursivas de formação da nação: a pedagógica e a performática.

O pedagógico “funda sua autoridade narrativa em uma tradição do povo (...) encapsulado numa sucessão de momentos históricos que representa uma eternidade produzida por autogeneração”³, seu tempo de escrita é linear, homogêneo, coeso. O performático é característico das contra-narrativas⁴. É o resultado dos restos e dos fragmentos descartados pela narrativa pedagógica. São fragmentos que tematizam o particular, não oferecem continuidade e desorganizam estratégias ideológicas. O discurso performático abala verdades plenas e demonstra performances vividas no alheio presente nas fissuras da história.

³ BHABHA, 1998, p. 209.

⁴ As contra-narrativas perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais “comunidades imaginadas” recebem identidades essencialistas.

Como foi escrito, os trechos do *Livro do Desassossego* podem ser lidos como enunciações de viés performático. No entanto, regressando à vasta multiplicidade de escolhas para ordenação dos fragmentos que determina o formato como o livro se “concretiza”⁵, percebe-se o olhar de desejo de totalização, a tentativa de fechar-se a obra, transformando-a numa homogeneidade tentadora, uma dedução previsível. De forma pedagógica, os críticos e os editores guiam o leitor do *Livro do Desassossego* por um caminho que busca o controle do desassossego, na tentativa de construir a “coisa pronta”, uma identidade.

O *L. do D.* está em processo de reedições e formatação, o que permite ver essa tentativa de formação de uma identidade através de uma dicção pós-moderna. Segundo Canclini (2003), ver a identidade como forma fixa e imutável corresponde apenas a uma estratégia para tentar formar nas consciências a sensação de homogeneidade que, na verdade, não corresponde mais ao conceito de identidade, devido aos processos de hibridização cultural. A identidade torna-se uma celebração móvel, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 2006, p.13.)

Assim, fica nas longas introduções presentes nos “livros do desassossego” o tentador papel de formar uma espécie de painel informativo, pois elas apresentam a ideia de execução de um projeto e a recriação que ocorre em cada edição da obra. O leitor se vê diante de um painel dinâmico antes de ir, finalmente, ao encontro dos trechos que compõem o *Livro*. Tem-se uma espécie de *performance* de cada editor que atua, em certo grau, como coautor organizador da obra, revelando processos de criação, tornando visíveis traços e obrigando, de certa maneira, o receptor do texto a uma linha de leitura. Pode-se perceber, nesse caso, como a técnica desvenda um outro lado da obra de arte, o lado do processo, e intervém na leitura de seu produto.

O desenvolvimento do moderno e do Modernismo em certa medida não é mensurável. Foucault assinala que a reação crítica numa cultura ocorre quando sua história não é a de uma crescente perfeição, mas uma das “condições de possibilidade”. Semelhanças e analogias já não são constituintes de conhecimento, que se desloca para áreas de confusão potencial. Os meios de perceber e de conceber as coisas fundam-se em jogos, como firmam Ortega y Gasset em *A desumanização da arte* (2005), que uma

⁵ Concretizar é aqui adotado no sentido de “materializar-se” e não de “efetivar-se” ou “realizar-se”.

concepção da arte como “jogo” não é simplesmente vanguardista, mas representa um despojamento e uma monopolização dos poderes artísticos em face do povo e das demandas do tempo e da história; percebendo-se, assim, como a tendência modernista olhou “com maior verdade e profundidade para a situação das artes e do homem de nosso tempo” (Bradbury & McFarlane, 1989).

A tendência a fazer com que cada execução da obra não coincida com uma definição última dessa mesma obra explica-a, mas não a esgota, cada edição nos dá uma obra de “maneira completa”, mas ao mesmo tempo incompleta, pois nos oferece os demais resultados com os quais a obra poderia identificar-se.

Na “obra aberta”, cada percepção contém uma indicação dos lados ainda entendidos de maneira secundária, não ainda percebidos totalmente, como aspectos que ainda estão “por vir” na leitura e na análise.

Às vezes, nos meus diálogos comigo, nas tardes requintadas da Imaginação, em colóquios cansados em crepúsculos de salões supostos, pergunto-me, naqueles intervalos da conversa em que fico a sós com um interlocutor mais eu do que os outros, por que razão verdadeira não haverá a nossa época científica estendido a sua vontade de compreender até aos assuntos que são artificiais. E uma das perguntas em que com mais languidez me demoro é a porque se não faz, a par da psicologia usual das criaturas humanas e subumanas, uma psicologia também — que a deve haver — das figuras artificiais e das criaturas cuja existência se passa apenas nos tapetes e nos quadros. Triste noção tem da realidade quem a limita ao orgânico, e não põe a ideia de uma alma dentro das estatuetas e dos labores. Onde há forma há alma. (PESSOA, 2011, p. 374)

As experiências do mundo como de um indivíduo em ação não conseguem esgotá-lo. Há uma contradição entre a realidade do mundo e seu inacabamento. É essencial ao escritor, ao pensador, ao artista, levar a consciência de um lugar de clareza a um lugar de equívocos, estímulos para a escrita, para a atividade da escrita. Pode-se supor que esta “fuga” para a escrita trata-se de uma fuga da segurança e da solidez, refletindo uma condição de crise de nosso tempo.

Quando se entra em diálogo com a escritura do *Livro do Desassossego*, veem-se estabelecidas as condições de possibilidades de leituras da obra, livre quanto à forma, aliada ao ato criativo da linguagem.

Adentrar o texto pessoano e descobrir-lhe a essência é tarefa tanto inútil quanto fascinadora face à complexidade inerente à obra do desassossego em si. Para pensar a forma do *Livro do Desassossego* e o seu processo editorial será, também, utilizada a

metáfora da palavra “marionete”, e suas acepções, o conceito de *rizoma* e *platôs*, na obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004). Seus estudos primam pela diversidade das singularidades. Para eles, produzir é apropriar-se de outro pensamento, pois ninguém cria a partir do nada. E a criatividade se evidencia exatamente no modo como se trabalham outras ideias já produzidas.

Ao criarem os “platôs”⁶, os autores se propõem a construir um pensamento que se efetue através do múltiplo, negando a unicidade de duas grandezas que se opõem. A teoria da multiplicidade seria permanente, colocando as propostas concretas de pensamento. Assim, uma possível leitura para o *Livro do Desassossego* seria a reflexão em torno da importância do livro e com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades.

Para tanto, usa-se o conceito de “rizoma”.

Em Botânica, chama-se rizoma um tipo de caule que algumas plantas verdes possuem, que cresce horizontalmente, muitas vezes subterrâneo, podendo também ter porções aéreas. O caule do lírio e da bananeira são totalmente subterrâneos, mas certos fetos desenvolvem rizomas parcialmente aéreos. Certos rizomas, como em várias espécies de capim (gramíneas), servem como órgãos de reprodução vegetativa ou assexuada, desenvolvendo raízes e caules aéreos nos seus nós. Noutros casos, o rizoma pode servir como órgão de reserva de energia, na forma de, tornando-se tuberoso, mas com uma estrutura diferente de um tubérculo⁷.

Deleuze e Guattari (2004) amplificaram a definição botânica, definindo o rizoma como um tipo de caule que, em conjunto com a terra, o ar, animais, a ideia humana de solo, a árvore, entre outros, formariam o rizoma, não se limitando apenas à pura materialidade, mas também à imaterialidade de uma máquina abstrata que o arrasta, sendo, portanto, um conceito ao mesmo tempo ontológico e pragmático de análise.

Um rizoma é uma segunda espécie de conjunto de linhas. Um primeiro conjunto de linhas é aquele no qual uma linha é subordinada ao ponto, à verticalidade e horizontalidade, que estria o espaço, faz um contorno, submete multiplicidades variáveis ao Uno, ao Todo de uma dimensão suplementar ou suplementária. As linhas deste tipo são as linhas molares, e formam sistemas binários,

⁶ “Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs”. (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 33)

⁷ Enciclopédia On-line Wikipédia Disponível em <<http://www.wikipedia.org/rizoma>>. Acessado em maio, 2013.

arborescentes, circulares e segmentários. (DELEUZE & GUATTARI. Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. 1997. p. 220.)

Quando afirmam que “*qualquer ponto de rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo*”⁸, sugerem que não há fixação ou coisa que tenha que, necessariamente, ligar-se a outra coisa, como forma de ordenação ou prisão. Não há uma raiz principal, mas várias raízes secundárias que ainda assim se ligam a uma unidade. Porém, essa unidade se dá como algo suplementar.

Segundo o filósofo Jacques Derrida (2002), a falta de um centro condutor propicia o movimento da suplementaridade. Sem origem ou centro, haverá a substituição por um algo a mais como suplemento que não se constituirá em um outro centro, por ter a função de suprir, transitoriamente. “*Se a totalização não tem sentido, não é porque a infinidade de um campo não possa ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo – a saber, uma linguagem e uma linguagem infinita – exclui a totalização*”⁹.

Há o descentramento do sujeito e a negação de uma genealogia em oposição à ordem filiativa do modelo de árvore e raiz, constituindo a não fixação de pontos nem ordens, mas sim trajetos de diversas vias. Uma prática de análise crítica baseada no tipo rizoma procurará efetuar esse descentramento sobre outras dimensões e outras formas críticas, uma vez que as edições têm-se pautado apenas sobre um caráter metalinguístico de reeditoração.

Tentar perceber a organização e a edição da obra subordinando-a ao texto apenas é, de certa forma, tomar por base um ponto central, seja ele relacionado à temática, ao que é assinalado com a cifra *L. do D.*, a datas ou como potencialidades ligadas a cores de tinta e grafia. A análise da obra, pelo conceito do rizoma, ao contrário, procura “estabelecer conexões transversais entre os estratos e os níveis, sem centrá-los ou cercá-los, mas atravessando-os, conectando-os”¹⁰.

Interessa pensar o múltiplo efetivamente como substantivo¹¹, pois é aí que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou objeto, *como realidade natural e*

⁸ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Pg.15.

⁹ Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M.N. da Silva. 3.ª ed., São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. p. 244.

¹⁰ GUATTARI e ROLNIK, 1986: 322.

¹¹ Substantivo é usado aqui com o sentido daquilo que faz referência a algo que exprime substância ou existência.

espiritual, como imagem e mundo, pois a multiplicidade não constitui sujeito e muito menos objeto, mas apenas determinações, grandezas e dimensões, "*que não podem crescer sem que se mude de natureza*". (DELEUZE e GUATTARI, 2004: 16). As multiplicidades se definem pelo que está na rua, não em casa, no exceto, pelas linhas que compõem um rizoma, linha absorta, do domínio das ideias e sem base material e numa linha de fuga, um vão. *O plano de consistência (ou plano de imanência) é o fora de todas as multiplicidades*, e nele a linha de fuga marca ao mesmo tempo "*um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche*", assim como "*a impossibilidade de toda dimensão suplementar*" e também a "*possibilidade e a necessidade de achatar todas estas multiplicidades sobre um mesmo plano de consistência ou exterioridade*" (DELEUZE e GUATTARI, 2004: 17)

No estudo "Rizoma - Uma introdução aos Mil Platôs de Deleuze e Guattari"¹², exemplifica-se a ideia de multiplicidade através da observação de uma marionete, seus fios condutores e o manipulador quando: "os fios de uma marionete constituem a multiplicidade, nem o que o controla, nem o boneco controlado com as cordas, mas as próprias cordas, que comunicam uma parte à outra. São as linhas de um ponto ao outro que importam, não os pontos em si"¹³.

Utilizando a mesma metáfora da marionete, interessante pelo próprio sentido da palavra quando se pensa em "manipulação", pensa-se na forma como a multiplicidade é inerente ao *Livro do Desassossego*. Os trechos formadores da obra são a multiplicidade, a marionete; não o que controla, os editores e organizadores; nem o boneco, a obra inconclusa e a leitura crítica que se pode fazer dela, sua recepção.

Um outro exemplo de multiplicidade que Deleuze e Guattari (2004) evocam é a escrita de Kleist, um "*encadeamento quebradiço de afetos e velocidades variáveis*", no qual numa mesma página se expõe toda a exterioridade: "*Acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais*". A escrita rizomática, composta em platôs "(...) *que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto de culminância ou em direção a uma finalidade exterior*" (DELEUZE e GUATTARI, 2004: 33). O *L. do D.* não pode configurar, segundo essa leitura, unidade.

¹² Cleber Araújo Cabral e Diogo Corgosinho Borges. Artigo publicado na Revista Critério (www.revista.criterio.nom.br), vol. 1, n.4, 2005.

¹³ Idem.

Qualquer forma de organização dos fragmentos do *L. do D.* é simplesmente utópica. A professora e crítica literária Leyla Perrone-Moisés já citara em *sua* edição, de 1986, que “esta edição do *Livro do Desassossego* é discutível. Como todas, passadas ou futuras, por uma razão ou por outra” (p. 34) e ainda que “quanto à ordenação dos fragmentos, qualquer edição do *Livro* será sempre um percurso preferencial de leitura” (p.35).

O rizoma não é um sistema hierárquico, é “(...) *uma rede maquina de autômatos finitosa-centrados*” (DELEUZE e GUATTARI, 2004: 28), não-significante e heterogêneo. Não há um aparelho ou dispositivo que sirva para regular ou controlar os movimentos, pois o rizoma é uma combinação anômala cujos resultados não se pode prever ou organizar, por estar sempre em meio. O rizoma trata-se de produção de inconsciente e de novos enunciados e de outros desejos, uma caixa de ferramentas.

A multiplicidade não deve designar uma combinação de múltiplo e uno, mas, pelo contrário, uma organização própria do múltiplo como tal, que de modo nenhum tem necessidade da unidade para formar um sistema. Daí a examinação da obra do escritor Fernando Pessoa, o *Livro do Desassossego*, exigir uma visão de multiplicidade.

A obra total estaria, nesse sentido, ligada ao rompimento com a visão dualista do mundo e mais fragmentada. Como o conceito expressa um acontecimento e não uma essência, a multiplicidade ou as multiplicidades criadas a partir da experiência é / são caminho (s) para uma reflexão sobre o *Livro do Desassossego* e passível (eis) de constantes reconstruções, revezamentos e modificações – tal como o rizoma.

Por fim, utilizar-se-á, como base teórica para conclusão, o pensamento do sociólogo francês Émile Durkheim na obra *O Suicídio* (1897), a fim de figurar, principalmente a título de provocação e de debate, como o abismo interior pessoano leva ao pensamento de “suicídios mistos” e à análise de Eduardo Lourenço, crítico da obra de Fernando Pessoa.

O livro de Durkheim sobre o suicídio coincide com o advento de uma literatura de suicídio, senão real, ao menos do homem que tende a suicidar-se, ou pensa que matou alguém ou alguma coisa que é parte dele. Durkheim, em *O Suicídio*, obra de 1897, introduziu fatores que igualaram o primeiro desenvolvimento do Modernismo com o suicídio moderno. Frederick r. Karl vê, em *o moderno e o modernismo* (1988), que a perda da função, tão intimamente ligada ao suicídio, é uma metáfora do que é moderno. Na leitura de Durkheim, dois elementos, o egoísmo e a anomia, apresentam uma peculiar

afinidade recíproca no suicídio. O indivíduo se inclina a não se regular, pois “como ele se desprende da sociedade, não tem controle suficiente sobre si mesmo para regular-se”.

Durkheim (2013) defende “que as causas (do suicídio) são gestadas na e pela sociedade” e não que “esteja ligada muito mais a ordens individuais do que coletivas”. Durkheim “define o suicídio como o ato praticado pelo indivíduo com o intuito de desfazer-se de sua vida, sendo que o objetivo final deve ser conscientemente expressado pelo causador do ato. Ou seja, o suicida deve saber necessariamente o resultado final que ele mesmo está praticando independente da participação de outros”.

Durkheim (2013) divide o suicídio em três tipos: egoísta, altruísta e anômico. O suicídio egoísta é aquele no qual os interesses do indivíduo estão acima da sociedade. Segundo Durkheim, em sociedades superiores com carências de integração entre sociedade e indivíduo é que isso ocorre. Superiores é o nome dado por ele às sociedades ocidentais modernas em oposição às primitivas, tribais ou indígenas. “Durkheim diz que o homem é um ser duplo, possui uma personalidade individual e uma coletiva, esta última representa um padrão comum entre todos os indivíduos. Quando a sociedade, por alguma falha, não consegue penetrar seus valores coletivos de pertencimento e de existência no indivíduo, este pode causar sua própria morte caso algo relacionado apenas a sua vida particular tenha originado uma decepção, uma desilusão, uma descrença; tendo em vista que os valores individuais são, nesta situação, maiores do que o sentido de existência ligado ao coletivo”.

A pouca integração entre indivíduo e sociedade, que pode acarretar o suicídio egoísta, quando ao contrário, ou seja, com elevada integração entre indivíduo e sociedade, pode provocar o suicídio altruísta. “Neste caso, o suicida não encontra valores em sua existência individual para continuar vivo, pois os valores da sociedade estão muito acima dos pessoais. Este fenômeno ocorre com maior frequência nas sociedades “inferiores”, onde existe uma integração demasiada, sobretudo demonstrada pela religião (crença, rituais comuns) que dá o significado de existência para os membros que compõem a comunidade”. O exemplo de um suicídio provocado depois da morte de um líder religioso que guiava a existência de seguidores demonstra como o suicídio altruísta configura-se pelo existir e deixar de existir de algo maior que o indivíduo.

O derradeiro suicídio é denominado anômico.

O dicionário Houaiss da Língua Portuguesa traz quatro acepções para o verbete “anomia”: 1 ausência de lei ou de regra, desvio das leis naturais; anarquia, desorganização.

1.1 Rubrica: teologia: desobediência à lei divina. 2 Rubrica: neurologia: impossibilidade de nomear ou recordar os nomes dos objetos, embora o paciente os perceba e os compreenda; afasia anômica, afasia nominal. 3 Rubrica: sociologia: estado da sociedade em que desaparecem os padrões normativos de conduta e de crença e o indivíduo, em conflito íntimo, encontra dificuldade para conformar-se às contraditórias exigências das normas sociais 4 Rubrica: psicologia social: desorganização pessoal que resulta numa individualidade desorientada, desvinculada do padrão do grupo social.

As quatro acepções trazem palavras e expressões-chave para a leitura do suicídio como metáfora do moderno: “ausência”, “desorganização”, “impossibilidade de nomear ou recordar”, “desaparecem os padrões normativos”. Há, no último suicídio descrito por Durkheim, um afrouxamento nos laços sociais, diferente do fator individual, que caracteriza o suicídio egoísta, mas tendo agente causador na própria sociedade, onde os valores sociais do coletivo são alterados e afetam o cotidiano do indivíduo de forma relevante. “Durkheim explica que o suicídio anômico é causado quando o indivíduo não reconhece mais sua função e utilidade em uma sociedade por causa de uma transformação gestada por ela própria, que suprime os valores que davam sentido à existência individual dos membros em integração nesse organismo”.

Se o fragmentarismo for percebido de diferentes modos, compreender-se-á a problematização de uma ideia política e social que, ao mesmo tempo, é uma ideia artística. Em referência anterior ao estudo sobre o suicídio, de Durkheim, percebe-se um registro social. Politicamente, grandes conflitos, como a Primeira Guerra Mundial, demonstraram incertezas.

À medida que as nações ajustavam os seus papéis na zona crepuscular que levou, de forma inevitável, à Primeira Guerra Mundial, tudo era incerto, mesmo quando os homens pareciam agir com segurança. A Primeira Guerra Mundial estava contida, em potência, nos movimentos nacionalistas e revoluções de 1848, um ano chave, como o reconhecer Baudelaire. A vitória da Prússia sobre a Áustria em 1866, e, depois, sobre a França, em 1870-1, a consolidação do império alemão, o colonialismo na África exercido pelas principais potências europeias, a erosão gradual do poderio britânico por causa da expansão de outras nações, o desafio à força inglesa que o crescimento da América representou, são aspectos, embora remotos uns com relação aos outros, de formação e reformação que reverberaram nas artes. (KARL, 1988).

O homem passa a ter os seus papéis mudados. A morte de Deus resultou não em euforia, mas em formas para se lidar com a morte. “Isso não nos deve surpreender, uma vez que o moderno substituiu uma ideia religiosa por uma ideia estética, ambas conscientes da existência como matéria entre longos sonos” (KARL, 1988).

A percepção da crise da modernidade passa a ser matéria para a narrativa do escritor, que rompe com a visão de mundo ainda sustido na intervenção da razão, passando para o fragmentário, despido de iluminação, em constante processo de subjetivação, por sua vez, desvinculado da certeza de existência de um mundo “exterior”.

A crise é uma crise da cultura: muitas vezes comporta uma visão infeliz da história – de modo que o escritor modernista não é simplesmente o artista libertado, mas o artista sob uma tensão específica, visivelmente histórica. Se o modernismo é o poder imaginativo na câmara da consciência, que como diz James, ‘converte as próprias pulsações do ar em revelações’, muitas vezes é também uma consciência da contingência como catástrofe no mundo da temporalidade: “As coisas se soltam; o centro não consegue segurar”, diz Yeats. (Bradbury & McFarlane, 1989).

Quando há “uma crise da cultura”, a leitura que o escritor faz do mundo é metamorfoseada no processo da escrita. Resultante de uma desmontagem “da realidade coletiva”, a literatura desse momento constrói ficções subjetivas das realidades, sendo que o “modernismo não é a liberdade da arte, mas sua necessidade”.

Tendo em vista as considerações apresentadas, passa-se para o próximo capítulo, no qual se apresentarão os procedimentos metodológicos utilizados para a análise do *Livro do Desassossego*.

2. APRESENTANDO O *CORPUS*

“*Curvamo-nos sobre o livro das sensações.*” Bernardo Soares

O imaginário da crítica e do leitor sobre Fernando Pessoa perpassa a ideia comum de esvaziamento do sujeito e, no *Livro do Desassossego*, esta noção é mais evidente. Esse livro, ou o seu projeto, surgiu na revista *Águia*, em 1913, com a publicação do texto “Na Floresta do Alheamento”. O texto foi publicado em nome de Fernando Pessoa com a indicação “Do *Livro do Desassossego*, em preparação”.

O texto “Na Floresta do Alheamento” apresenta um narrador que desperta de seu sono e julga que ainda dorme. “*Sei que despertei e que ainda durmo.*” Demonstra uma espécie de paradoxo em que a transição sono-vigília parece entrar em devaneio. As nuances da paisagem e a irrealidade do tempo e do espaço afiguram-se numa matriz de tédio de viver. O trânsito entre a realidade do quarto em que dormia e o devaneio forma imagens fluidas.

Cai de um firmamento desconhecido um orvalho morno de tédio. (...) Boio no ar entre velar e dormir, e uma outra espécie de realidade surge, e eu em meio dela, não sei de que onde que não é este. (...)

Surge mas não apaga esta, esta da alcova tépida, essa de uma floresta estranha. Coexistem na minha atenção algemada as duas realidades, como dois fumos que se misturam.

Sinto em mim séculos de conhecer aquelas árvores e aquelas flores e aquelas vias em desvios e aquele ser meu que ali vagueia...

Ali vivemos um tempo que não sabia decorrer, espaço para que não havia pensar em poder-se medi-lo.

E eu, que longe desta paisagem quase a esqueço, é ao tê-la que tenho saudades dela e é ao percorrê-la que a choro e a ela aspiro... (PESSOA, 2011. p. 454-5)

Se “todo o estado de alma é uma paisagem¹⁴”, uma paisagem também é um estado de alma. As imagens em “Na Floresta do Alheamento” dão-se enquanto construções do sujeito que as percebe, redimensiona-as e as conota. Menos do que um sonho, o que seria o primeiro fragmento do *Livro do Desassossego* é mais produção de linguagem. Tem-se o

¹⁴ “Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita.” Apontamento solto de Fernando Pessoa s. d., publicado pela primeira vez, na primeira edição da *Obra Poética* de Fernando Pessoa, RJ. Aguilar, 1960.

narrador alheio de si, no exercício de criação do tempo, do espaço, da paisagem, do mesmo e do outro.

“Na Floresta do Alheamento” consegue atingir sua plenitude quando, através de uma linguagem extremamente subjetiva, demonstra uma multiplicidade de reflexões. Esse texto tem caráter introspectivo e parece que tem por finalidade a alquimia do verbo, instituída pelas sensações, pelas palavras. O “ser um em vários”, o “não ser” em Fernando Pessoa instala-se como exercício de linguagem, jogo.

Quando se lê que através do texto “Na Floresta do Alheamento” a obra em questão “surgiu”, é necessário investigar esse verbo e sua abrangência de sentidos representada por outros tantos verbos, como “acordar, irromper, emergir, aparecer”, pouco apropriados para o texto literário que se apresenta ao público. No entanto, “surgimento” reflete a essência do *Livro*, uma vez que seus fragmentos foram “surgindo” e ainda “surgem” enigmáticos de dentro da famosa arca deixada pelo poeta.

No ano de 1914, Fernando Pessoa escreve uma carta ao poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues na qual fala sobre sua escrita do *Livro*:

(02 de setembro de 1914).

Nada tenho escrito nada que valha a pena mandar-lhe. Ricardo Reis e Álvaro futurista-silenciosos. Caeiro perpetrador de algumas linhas que encontrarão talvez asilo num livro futuro. Mas essas linhas são esboços de poesia propriamente falando. O que principalmente tenho feito é sociologia e desassossego. Você percebe que a última palavra diz respeito ao livro do mesmo; de facto tenho elaborado várias páginas daquela produção doentia. A obra vai pois complexamente avançando. O facto é que neste momento atravesso um período de crise na minha vida. Preocupa-me quotidianamente a necessidade de dar ao conjunto da minha obra uma orientação, tanto intelectual como existente de vida, uma linha metódica e lógica. Quero disciplinar a minha vida (e, conseqüentemente, a minha obra) como a um estado anárquico pelo próprio excesso de forças vivas em acção, conflito e evolução interconexa e divergente. Não sei se estou sendo perfeitamente lúcido. Creio que estou sendo sincero. Tenho pelo menos aquele amargo espírito que é trazido pela prática anti-social da sinceridade. Sim, eu devo estar a ser sincero¹⁵.

Apesar de afirmar que a obra “vai avançando”, Pessoa diz que é um avanço de escrita doentia. A ideia de “disciplinar” a vida, e “conseqüentemente” a obra, criou uma relação entre as duas que se perpetuou em sua publicação, na intenção subjetiva ou racional que apresentam seus organizadores.

¹⁵ PESSOA. Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues. Pág. 22

O *Livro do Desassossego* contém a vida e a obra confundidas quando se pensa em seu tema central, um desassossego que passa a ser uma característica do escritor moderno. Fernando Pessoa não conseguiu ou não teve tempo de dar “orientação” a sua obra mais fragmentária e enigmática e os seus textos ainda se conservam como objetos novos e polêmicos. Isso se deve à dificuldade encontrada na leitura de suas anotações, que eram feitas em qualquer lugar, com grafia às vezes menos que inteligível, nas várias direções da página. O outro lado que revela o “novo” nessa obra está relacionado ao surgimento de edições que são diferentes entre si.

O *Livro do Desassossego* apresenta-se como projeto inacabado e fragmentado. A primeira publicação da obra deu-se em 1982. À época, a face poética de Fernando Pessoa já se consagrara no mundo inteiro. A cifra utilizada pelo autor para assinalar os trechos e os fragmentos que pertenciam a um livro confidencial foi *L. do D.*.

Do *Livro* de Fernando Pessoa resultaram vários “outros livros”, constituição de uma amostra do que ainda está por vir das composições que tentam acompanhar a enorme dispersão dos fragmentos da obra. Para efeitos de organização, tais livros serão abaixo topicalizados seguindo a cronologia de publicação:

- 1982: publicação da edição *princeps* pela Editora Ática, organizada e prefaciada por Jacinto Prado Coelho, com a colaboração de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha;
- 1986: publicação pela Editora Europa-América da edição em dois volumes, organizada por António Quadros;
- 1986: edição organizada por Leyla Perrone-Moisés, publicada através da Editora Brasiliense S. A.;
- 1991: publicação pela Editorial Presença da edição em dois volumes organizada por Teresa Sobral Cunha;
- 1992: publicação da edição inglesa traduzida e organizada por Richard Zenith, pela Editora Carcanet e Fundação Calouste Goulbenkian;
- 1994: a reedição ampliada da edição de 1991, publicada pela UNICAMP em dois volumes e prefaciada por Haquira Osakabe;
- 1997: o primeiro volume da edição organizada por Teresa Sobral Cunha, pela Editora Relógio d'Água (1997), com inéditos;

- 1998: a edição “oficial” organizada por Richard Zenith, pela Editora Assírio & Alvim, e reeditada pela Editora Companhia das Letras em 1999;
- 2011: a reedição da edição “oficial”, revista e ampliada, organizada por Richard Zenith, pela Editora Assírio & Alvim, e reeditada pela Editora Companhia das Letras;
- 2013: publicação da edição organizada por Jerónimo Pizarro, pela Editora Tinta-da-china do Brasil.

A análise das edições escolhidas para esse trabalho foi feita por cotejamento e visa perceber o exercício crítico de tentativa de organização do *Livro do Desassossego*.

A escolha para ordenação dos fragmentos determina o formato como o livro se “concretizará”. Importa frisar que o verbo “concretizar” é aqui adotado no sentido de “materializar-se” e não de “realizar-se”.

Durante a formatação e a organização da obra, deram-se reparos, reformas, reorganizações e emendas várias, e de seus críticos ela recebeu inúmeros epítetos¹⁶: “livro-caixa” e “livro-sensação”¹⁷, “diário fingido”¹⁸, “prosa enclausurada”¹⁹, “diário metafísico da mediocridade humana”²⁰, “livro perverso”²¹, “livro-síntese”²², “drama em gente”²³, “o grande testamento imaginário de Fernando Pessoa”²⁴. Configurando-se como obra em aberto, o *Livro* admite várias possibilidades de leitura e, de edição em edição, algo é acrescentado, subtraído ou mudado de lugar.

A edição *princeps*²⁵ foi publicada pela Editora Ática em 1982; constitui-se de vários fragmentos do espólio Fernando Pessoa que estão marcados com o sinal *L. do D.*,

¹⁶ Importante frisar que a palavra “epíteto”, dentre outras acepções, é aquilo que serve para qualificar um substantivo não de modo essencial para o sentido, mas como ornato de frase ou engrandecimento da ideia.

¹⁷ MOISÉS, 1988, p. 87.

¹⁸ PAIVA, 1988, p. 90.

¹⁹ KUJAWSKI, 1988, p. 283.

²⁰ TABUCCHI, 1984, p. 283.

²¹ PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 86.

²² PAIVA, 1988, p.92.

²³ LOURENÇO, 1986, p.67.

²⁴ RUBIM, 2000, 216.

²⁵ A maioria das edições *princeps* surgiu no primeiro século após a invenção da imprensa. Dar o título de “*Princeps*” a uma obra não significa apenas dizer que é a primeira edição da mesma. É importante pensar que uma edição *princeps* torna-se ainda mais incomum do que uma simples primeira edição por se tratar de uma primeira impressão de uma obra originalmente manuscrita. A título de exemplo, pode-se citar os poemas *A Ilíada* e *a A Odisseia*, de Homero, que foram transmitidos oralmente e após registradas sob a forma de manuscrito muito antes do invento de Gutenberg. Sua primeira impressão surgiu em Florença em 1488, editada por Demetrios Damilas.

que indica a intenção literária a que se destinavam. Foi organizada com o número de aproximadamente 450 trechos. As edições posteriores apresentam um emaranhado de problemas quanto à autoria e à legibilidade, fazendo com que o *Livro* se constitua objeto de angústia e polêmicas entre os críticos.

Ángel Crespo (1984) conta, na introdução à edição espanhola, que, a partir de 1960, Jorge de Sena iniciou negociação com a Ática para a publicação dos originais do *Livro* com a ajuda de Maria Aliete Galhoz, que se dedicava a compilar e a organizar o material. Após o adiamento de um ano, visto que Sena acordara entregar seu trabalho em 1964, em 1965 recebe de Georg Ludolf carta em que diz ter encontrado mais de 100 trechos manuscritos, assinalados com *L. do D.*. O projeto só viria a ser concluído (como organização material) em 1982, por Jacinto Prado Coelho, Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Jacinto Prado Coelho, na organização da obra, afirma haver mais de um livro, devido aos estilos e, de certa forma, constituindo-se centro de encontro dos vários heteropoetas.

Em 1986, António Quadros propõe uma separação entre a fase mais antiga e a mais moderna: o primeiro volume constitui-se de trechos mais tardios, enquanto o segundo volume apresenta os trechos de “simbolismo decadentista”. Para ele, a organização temática de Jacinto Prado Coelho mistura as duas fases e dilui aquilo que considera essencial: a multiplicidade do *Livro*. A edição do mesmo ano organizada por Leyla Perrone-Moisés retoma a ordenação temática, assim como a de Jacinto Prado Coelho, considerando o sonho de uma edição de páginas soltas “como cartas de baralho que poderiam ser lidas em infinitos arranjos” (PERRONE-MOISÉS, 1986, p. 12).

Em 1991, Teresa Sobral Cunha, através da Editora Presença, organiza a primeira das três edições que serão por ela revistas. Essa edição traz Vicente Guedes, perfil que já havia sido descrito por Jorge de Sena em sua “Introdução”, texto em que afirmava ser fundamental que se fizesse um estudo futuro sobre a evolução estilística dessa obra.

Em 1992, Richard Zenith coloca em questão dois pontos inovadores dessa edição: a questão da dupla autoria e o critério cronológico. Zenith, apesar de admitir que quase todos fragmentos *poderiam* ser do *Livro do Desassossego*, critica a apresentação dos fragmentos inéditos que foram publicados, pois, segundo ele, não poderiam ser incluídos por não constarem a indicação “L. do D.”.

Em 1993, Teresa Sobral Cunha defende, em “Ainda o *Livro do Desassossego*” – artigo publicado na revista *Colóquio / Letras*, a necessidade de manter a dupla autoria do *Livro*, explicando-a por critérios como inclusão de variantes, notações sobre espécie de escrita, mudança de tinta, etc. Em 1997, publica, pela Editora Relógio d’Água, o primeiro volume do *Livro do Desassossego*, com modificações e inéditos.

Zenith, em 2011, divide o livro em 3 partes: primeiro, “Autobiografia sem factos”: agrupamento de textos datados da última fase, como esqueleto que seria o organismo vivo do *Livro*; segundo, “Grandes Trechos”, em que obedece a um antigo plano de Fernando Pessoa, que pretendia agrupar esses textos e formar um livro; terceiro, um apêndice com 28 trechos e 4 rubricas: I. “Textos que citam o nome de Vicente Guedes”; II. “Matéria fragmentada da ‘Marcha fúnebre para o rei Luís Segundo da Baviera’”; III. “Outros textos e fragmentos não integrados no *corpus*”; IV. “Escritos de Pessoa relativos ao *Livro do Desassossego*”.

Em 2013, Jerónimo Pizarro assina a mais recente edição do *Livro*. Dessa vez, a obra é dividida em duas fases (primeira e segunda) e merece destaque, frente à discussão que gera em relação à obra de Zenith, 2011.

Para cotejar o vasto livro que se abre em tantos outros, serão elencadas três seleções de “livros” do desassossego para análise. A primeira delas é a publicação do *Livro do Desassossego* de Leyla Perrone Moisés, em 1986, que contém 308 fragmentos. Essa edição foi escolhida por ter sido organizada por seleção temática, assim como a de Jacinto Prado Coelho, com organização subdividida em tópicos, e que traz uma espécie de advertência para o leitor:

Esta edição do *Livro do desassossego* é discutível. Como todas, passadas ou futuras, por uma razão ou por outra. (...) Poderá, isto sim, haver edições mais completas, mais fiéis aos originais, edições preparadas e apresentadas com todo o aparato crítico que a ciência textual permite. Mas esta é uma edição voluntariamente incompleta e decididamente pouco científica. Não é uma edição para especialistas ou estudiosos da obra de Pessoa; é apenas uma edição corrente, feita para os amadores do Poeta, que são legião em nosso país. (PESSOA, Fernando. *O Livro do desassossego*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. Pág. 34)

O segundo livro é o de Richard Zenith²⁶, publicado em 1998, que foi selecionado por defender a não existência do livro “materialmente”, mas a sua subversão e negação, além de lançar o “livro em potência” e desafiar o leitor crítico a um quebra-cabeça de montagens infinitas e pessoais.

para lhe poupar o esforço de organizar e publicar o que há de mais rico na sua prosa, Pessoa inventou o Livro do Desassossego, que nunca existiu, propriamente falando, e que nunca poderá existir. 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-sonho, o livro-desespero, o antilivro, além de qualquer literatura, O que temos nestas páginas é o gênio de Pessoa no seu auge. (PESSOA, Fernando. *O Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Pág. 11)

O terceiro livro selecionado é o de Jerónimo Pizarro, publicado pela Editora Tinta-da-china, em 2013. Foi considerado como interesse final o trabalho desse crítico com conceitos de “Não-Errata” e com a problematização das emendas realizadas pela crítica anterior, sob pena de margens de erro graves para a constituição do livro.

Qualquer reflexão sobre o texto do *Livro* – mais a mais orientada pelo plano e pelo conceito das “Não-Errata” – comporta uma meditação sobre o trabalho dos editores da obra, uma vez que estes, para além de estabelecerem um texto, muitas vezes vão ao ponto de emendá-lo. (PESSOA, Fernando. *O Livro do desassossego*. Rio de Janeiro, Tinta-da-china, 2013. Pág. 12)

A organização dessas edições do *Livro do Desassossego*, sobretudo as realizadas por Richard Zenith e Jerónimo Pizarro, forma um estudo recente sobre o processo de construção do *Livro* como projeto inconcluso, obra aberta e rizomática.

Vale destacar, ainda, que não se contemplou a análise da primeira edição do *Livro do Desassossego* pelo fato de não ter sido possível adquiri-la em tempo hábil para a conclusão do presente estudo.

Após as considerações acerca da constituição do nosso *corpus*, avançaremos para o ponto principal do nosso trabalho, que compreende o exercício analítico das referidas edições do *Livro do Desassossego*, a fim de tentar demonstrar o caráter múltiplo do *Livro* em construção.

²⁶ Nessa pesquisa será utilizada para referência a 3ª edição de Richard Zenith, revista e ampliada em relação à de 1998, que data de 2011.

3. LIVRO DO DESASSOSSEGO: MÚLTIPLOS TRAJES

“No baile de máscaras que vivemos, basta-nos o agrado do traje, que no baile é tudo.”
Bernardo Soares

Os fragmentos que compõem o *Livro do Desassossego* sugerem categorias que, por sua vez, propõem um modelo de organização do mundo baseado num jogo filosófico. A ideia de tentar listar categorias fragmentárias possibilita a criação de sentidos no pensamento que rege a narrativa do *Livro*.

Dessa forma, a indagação é construída na ideia de pensar o mundo multifacetado através da linguagem fragmentada de Fernando Pessoa em uma obra por vir, alegoria de livro infinito.

Jorge Luís Borges, em seu conto intitulado “Livro de Areia”, de 1975, metaforizou o processo da escrita e da literatura quando o personagem narrador do texto tem em mãos um livro feito de areia, infinito nas possibilidades de leitura, impossível de ordenação e completude, que o deixa apaixonado, seduzido e, ao mesmo tempo, perturbado, escravo de sua infinitude. O livro de areia é uma espécie de monstro de que é preciso livrar-se antes que haja uma anulação do eu, uma devoração e um esgotamento do ser, uma vez que não possibilita que uma página seja revista novamente, nem que se encontre o início ou o fim da obra.

O personagem-narrador do conto compra um livro de um vendedor de Bíblias, um desconhecido que bate à porta de sua casa e, ao abri-lo, manifesta-se um livro misterioso, sem início, sem final, sem sequência, que não transmite uma única mensagem, mas que, a cada olhar, abre novas perspectivas, novas possibilidades de leitura.

Abri-o ao acaso. Os caracteres eram-me estranhos. As páginas, que me pareceram gastas e de pobre tipografia, estavam impressas em duas colunas, como uma bíblia. O texto era apertado e estava ordenado em versículos. No ângulo superior das páginas havia algarismos arábicos. Chamou-me a atenção que a página par trouxesse o número (digamos) 40.514 e a ímpar, a seguinte, 999. Virei-a; o dorso estava numerado com oito algarismos. Trazia uma pequena ilustração, como é de uso nos dicionários: uma âncora desenhada a pena, como pela desajeitada mão de um menino.

Foi então que o desconhecido disse:

- Olhe-a bem. Nunca mais a verá.

Havia uma ameaça na afirmação, mas não na voz.

Fixei o lugar e fechei o volume. Imediatamente o abri. Em vão procurei a figura da âncora, folha por folha. Para ocultar meu desconcerto, disse:

- Trata-se de uma versão da Escritura em alguma língua indostânica, não é verdade?

- Não - replicou.

Logo baixou a voz como que para me confiar um segredo:

- Adquiri-o em um povoado da planície, em troca de algumas rúpias e da Bíblia.

Seu possuidor não sabia ler. Suspeito que no Livro dos Livros viu um amuleto. Era da casta mais baixa; as pessoas não podiam pisar sua sombra sem contaminação. Disse-me que seu livro se chamava o Livro de Areia, porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim.

Pedi-me que procurasse a primeira folha.

Apoiei a mão esquerda sobre a portada e abri com o dedo polegar quase pegado ao indicador. Tudo foi inútil: sempre se interpunham várias folhas entre a portada e a mão. Era como se brotassem do livro.

- Agora procure o final.

Também fracassei; apenas consegui balbuciar com uma voz que não era minha:

- Isto não pode ser.

Sempre em voz baixa o vendedor de bíblias me disse:

- Não pode ser, mas é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última. Não sei por que estão numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número. (BORGES, 1999)

Destacam-se, entre as questões suscitadas pela leitura do texto de Borges, algumas questões: De quem é esse livro que o personagem comprou? Quem o escreveu? O que servirá de guia de leitura para as pessoas que com ele se encontrarem? Ali estão mistérios que surpreendem, confundem e, acima de tudo, inquietam.

A solução encontrada pelo narrador do conto para a perturbação que sentia diante do livro foi a de perdê-lo propositadamente em uma biblioteca, em meio a 900 mil outros livros.

Com a (im)possibilidade de que alguém o encontre novamente, o narrador, apaixonado por seu objeto-livro e seduzido pela memória de sua leitura, tenta redimir-se, pela linguagem, contando seu relato: o trabalho do alegorista de Walter Benjamin. A perda e quem sabe morte do “Livro de Areia” é condição para a sua formulação.

Há a presença de um outro prevista na alegoria benjaminiana:

No conto de Borges, que se estrutura como alegoria, o outro se representa como o vendedor que, segundo as suspeitas do narrador, não foi à sua casa senão para fazer com que ele possuísse, perdesse e, por isso, recriasse como relato o fascinante livro de areia. (PEREIRA, 2009).

Todos os leitores de Borges vivem na alegoria do “reencontro da folha no bosque”, e essa quitação ocorre e torna a ocorrer infinitamente quando o relato é lido por quem lê o conto. A metáfora da folha no bosque implica ideias de perda e mistura. Um bosque é definido denotativamente como um “espesso e extenso arvoredor”. Nele, os tipos de árvores são vários e se misturam, as folhas que cobrem o chão movimentam-se com o vento, com o passar de animais e de pessoas.

Os textos que compõem o *Livro do Desassossego*, curiosamente posteriores a “Na Floresta do Alheamento”, vão ganhando movimento a partir do surgir de várias edições. As florestas existem de forma natural ou artificial. São concentrações de árvores e vitais para o ser humano. Nas florestas estão as folhas perdidas em movimento e, misturadas pelo passar do tempo, inquietam e angustiam aqueles que as procuram, na busca de uma solução ou domínio sistemático que as ordene.

A obra aberta, de natureza complexa, já se apresentava angustiante no projeto do próprio autor:

Penso às vezes, com um deleite triste, que se um dia, num futuro a que eu já não pertença, estas frases, que escrevo, durarem com louvor, eu terei enfim a gente que me "compreenda", os meus, a família verdadeira para nela nascer e ser amado.

Mas, longe de eu nela ir nascer, eu terei já morrido há muito. Serei compreendido só em efígie, quando a afeição já não compense a quem morreu a só desafeição que houve, quando vivo.

Um dia talvez compreendam que cumpri, como nenhum outro, o meu dever nato de intérprete de uma parte do nosso século; e, quando o compreendam, não-de escrever que na minha época fui incompreendido, que infelizmente vivi entre desafeições e friezas, e que é pena que tal me acontecesse. E o que escrever isto será, na época em que o escrever, incompreendedor, como os que me cercam, do meu análogo daquele tempo futuro. Porque os homens só aprendem para uso dos seus bisavós, que já morreram. Só aos mortos sabemos ensinar as verdadeiras regras de viver. (PESSOA, 2011. Frag 191.)

A obra finalizada descartaria o escritor, pois o representaria como a palavra representa a signo linguístico, dispensando sua presença concreta.

As pessoas que leem o *Livro do Desassossego* deparam-se, inevitavelmente, com os olhares múltiplos daqueles que o leram antes, como um livro que passa a ser o livro de cada uma delas.

Ler é sonhar pela mão de outrem. Ler mal e por alto é libertarmo-nos da mão que nos conduz. A superficialidade na erudição é o melhor modo de ler bem e ser profundo. Que coisa tão reles e baixa que é a vida! Repara que para ser baixa e reles basta não a queres, ser-te dada, nada depender da tua vontade, nem

mesmo da tua ilusão da tua vontade. Morrer é sermos outros totalmente. Por isso o suicídio é a cobardia; é entregarmo-nos totalmente à vida. (PESSOA, 2011. Frag. 229)

À luz da leitura do conto “Livro de Areia” de Borges, o *Livro do Desassossego*, é lido, neste trabalho, centralizando a questão de pensar a tarefa do crítico literário a partir da complexa formação do leitor de obra aberta.

A organização primeira do *L. do D.*²⁷, realizada por Teresa Sobral Cunha em conjunto com Jacinto do Prado Coelho e Maria Aliete Galhoz, considera que existem dois *Livros do Desassossego*, com dois autores - Vicente Guedes numa primeira fase (anos 10 e 20) e Bernardo Soares numa segunda (final dos anos 20 e 30): heterônimo e semi-heterônimo, respectivamente.

O processo de criação heteronômica foi exposto por Fernando Pessoa em carta enviada ao amigo Adolfo Casais Monteiro, datada de 13 de janeiro de 1935. Nela, o poeta discorre sobre a criação de “um poeta que seja vários poetas”: a capacidade de despersonalizar-se e reconstruir-se em outros, todos eles igualmente poetas. A esses outros, Pessoa deu uma biografia, caracteres físicos, traços de personalidade, formação cultural:

(...) Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. (...)Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura - cara, estatura, traje e gesto - imediatamente eu via diante de mim. (...)Mais uns apontamentos nesta matéria... Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas. Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma. Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 01:30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo). Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inatividade. Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco. Álvaro de Campos é alto (1,75 in de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos - o Caeiro louro sem cor, olhos azuis; Reis de um vago moreno mate; Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu

²⁷ Cifra com a qual o autor assinalava os trechos e os fragmentos que fariam parte da obra.

português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo. Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma - só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó. Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É, um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria. Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o Opiário. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.

Como escrevo em nome desses três?... Caeiro, por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular o que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstrata, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas cousas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer «eu próprio» em vez de «eu mesmo», etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. (...). (Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa*, ed. António Quadros. Porto, Lello & Irmão, 1986.)

Na carta citada não são mencionados os nomes de Vicente Guedes e de Barão de Teive, heterónimos pessoanos que estão presentes no *Livro do Desassossego*. Vicente Guedes escreveu o *Livro do Desassossego* de 1912 a 1929, quando entrou em cena o semi-heterónimo Bernardo Soares, considerado autor definitivo do livro que escreve até 1934, um ano antes da morte de Fernando Pessoa.

Pensar a autoria do livro como única seria negar o próprio processo heteronímico criado por Fernando Pessoa. Ao se refletir sobre a extensão da obra, seu carácter póstumo e a natureza de sua organização em edições distintas, a multiplicidade torna-se ainda mais relevante.

Para Vicente Guedes, Fernando Pessoa criou uma personalidade suposta, a fim de caracterizá-lo, como fez também para cada um de seus heterónimos.

Há um texto escrito por Pessoa dentre os fragmentos, à guisa de prefácio, em que o perfil de Vicente Guedes é traçado:

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; descaímos, 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 ao jantar. Por vezes saíamos juntos, depois do jantar, e passávamos um pouco conversando.

Vicente Guedes suportava aquela vida nula com uma indiferença de mestre. Um estoicismo de fraco alicerçava toda a sua atitude mental. A constituição do seu espírito condenava-o a todas as ânsias; a do seu destino a abandoná-las a todas. Nunca encontrei alma, de quem pasmasse tanto. Sem ser por um ascetismo qualquer, este homem abdicara de todos os fins, a que a sua natureza o havia destinado. Naturalmente constituído para a ambição, gozava lentamente o não ter ambições nenhuma. (PESSOA, 2011, p.493).

Na postura de Vicente Guedes, percebem-se elementos vinculados à estética simbolista. Ele é alheio a tudo o que o cerca, preso à arte de sonhar. “Vicente Guedes suportava aquela vida nula com uma indiferença de mestre” por ser estoico e abdicar de tudo. A abdicação e a renúncia sugerem um heterônimo que desiste do que seria a sua “autobiografia”, e esse abandono voluntário permite ler a obra como “impressões sem nexos”, ou as *Confissões*, como afirma o semi-heterônimo Bernardo Soares, no sentido de conhecer-se e ser, em grande parte, a própria obra que escreve. Para Jerónimo Pizarro (2013), estudioso da obra pessoana e organizador da mais recente edição do *Livro do Desassossego*, “O Livro é feito por todos, não só por Pessoa, que deixou os fragmentos na arca sem indicações claras, senão também pelos editores que o organizaram, pelas editoras que têm uma determinada linha editorial, pelos leitores, etc., em suma, por todos os agentes e processos sociais que têm convertido a obra de Fernando Pessoa num monumento”.

Esse monumento é edificado dia após dia através do reconhecimento dos seus três pilares mestres. Vicente Guedes é um Dandy no espírito, tem uma concepção um tanto quando aristocrata. Enquanto Guedes divagou sobre o sonho em sua narrativa, Bernardo Soares escreveu sua “autobiografia sem fatos”. Guedes representa o simbolista esteticista que foi Fernando Pessoa e que depois se transformou em poeta modernista.

Um outro desassossegado, o aristocrata Barão de Teive²⁸, foi associado ao *Livro do Desassossego*, não como autor mas como colaborador. Este trabalho manifestará seu nome como prova da multiplicidade da obra.

Teive é cético, sofre de tédio e não encontra nenhum sentido na vida. O seu único manuscrito, “A Educação do Estoico”, foi encontrado na gaveta de um hotel, presumivelmente por Pessoa.

²⁸ É importante destacar que muito pouco se sabe sobre este heterônimo.

Barão de Teive é uma personalidade literária, fidalgo, conhecedor de literatura clássica, “intelectual, despido de imagens, um pouco hirto e restrito”²⁹.

Segundo Richard Zenith, o fidalgo “pensa claro, escreve claro, e domina as suas emoções, se bem que não os seus sentimentos” (1999). O crítico indaga o porquê de os textos de Teive terem sido deixados juntos com o material que juntou para o *Livro do Desassossego*. Essa indagação fica em aberto, com uma provocação: “Será que (Pessoa) pensou saquear o ‘único manuscrito’ do Barão em proveito do ajudante de guarda-livros? (ZENITH, 1999). Sem resposta, Zenith opta por excluir o nome do Barão de Teive de suas edições.

O ajudante de guarda-livros Bernardo Soares e o Barão de Teive - são ambas figuras minhadamente alheias - escrevem com a mesma substância de estilo, a mesma gramática, e o mesmo tipo e forma de propriedade: é que escrevem com o estilo que, bom ou mau, é o meu. Comparo as duas porque são casos de um mesmo fenómeno – a inadaptação à realidade da vida e, o que é mais, a inadaptação pelos mesmos motivos e razões. Mas ao passo que o português é igual no Barão de Teive e em Bernardo Soares, o estilo difere em que o do fidalgo é intelectual, despido de imagens, um pouco, como o direi?, hirto e restrito; e o do burguês é fluido, participando da música e da pintura, pouco arquitectural. O fidalgo pensa claro, escreve claro, e domina as suas emoções, se bem que não os seus sentimentos; o guarda-livros nem emoções nem sentimentos domina, e quando pensa é subsidiariamente a sentir. (PESSOA, 2011, p. 505-6)

A *Educação do Estoico* é uma espécie de diário, “Manuscrito encontrado numa gaveta.” “O único manuscrito do Barão de Teive – a impossibilidade de fazer arte superior”, considerado uma obra por vir. Não se sabe se este era o título definitivo, não há publicações no *L. do D.* convincentes atribuídas ao Barão, muito embora se encontre uma ou outra referência, textos soltos e cartas. O mais intrigante, nesse caso, é o fato de algumas passagens dos manuscritos encontrados serem consideradas mais coerentes com a literatura do desassossego se ditas por Bernardo Soares.

Maria Aliete Galhoz tornou o Barão público, com a inclusão de textos assinados por ele, no prefácio da *Obra Poética* (Rio de Janeiro, 1960), e Teresa Rita Lopes revelou outros inéditos no livro *Pessoa por conhecer* (Lisboa, 1990); mas foi Richard Zenith quem organizou a primeira edição completa da obra atribuída ao Barão de Teive, *Barão de Teive a educação do estoico*” (São Paulo, 2006).

²⁹ PESSOA, Fernando. *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Lisboa: Editorial Confluência, Ltdª, s/d.

A obra de Teive consiste numa série de apontamentos e esboços destinados a um desenvolvimento posterior. Assim como em edições do *L. do D.*, Zenith opta por fazer uma “tentativa de destacar melhor as pedras – talhadas ou por talhar – do monumento que não chegou a erguer-se do chão” (PESSOA, 2006). Apesar de respeitar a integridade dos trechos, o crítico reúne pormenores biográficos que se encontravam desgarrados e ordena reflexões dispersas sobre um tema comum.

Ligado ou não à dificuldade de publicação de uma obra aberta, Zenith cria, em *A educação do estoico*, um “Post-Mortem”. A repercussão do livro de Barão de Teive parece que se deu de modo artesanal. Assim, esse reconhecimento literário após a morte não seria nada mais do que uma promessa de redenção.

Segundo o crítico, o Barão de Teive “nasceu para morrer” e os outros heterônimos “eram instrumentos de exorcismo e redenção”. Como explicar então a importância de Teive e sua exclusão do *L. do D.*? O Barão de Teive assumiu o aspecto mais perigoso para seu criador: a razão sem freio, pois “O fidalgo pensa claro, escreve claro, e domina as suas emoções”.

O heterônimo Barão de Teive é alguém que suporta a dor de forma estoica e, embora Bernardo Soares, Ricardo Reis e Álvaro de Campos sejam bem individualizados no processo de heteronímia e semi-heteronímia, há em *A educação do estoico* uma espécie de manual de conselhos práticos composto por negativas que aproximam todos eles.

Tudo indica que os primeiros escritos do barão são os que ocupam vinte e nove páginas de um pequeno caderno preto, onde figuram também, nas duas páginas anteriores, um poema completo (inédito) e um fragmento de poema, ambos datados de 6/8/1928. As páginas atribuídas a Teive parecem ter sido escritas no espaço de algumas semanas ou meses e, embora não ostentem nenhuma data de composição, a pretensa notícia do suicídio, apresentada na sétima página, foi inicialmente datada de 12 de julho de 1928, tendo Pessoa alterado desde logo o 8 para 0. No verso da última página de Teive, encontram-se um plano esquemático da obra que se viria a chamar *Mensagem*, seguido de um rascunho da segunda estrofe de <Bandarra>, poema da Terceira Parte que Pessoa deu por escrito – no seu exemplar da 1ª edição do livro – em 28/03/1930. O título do poema <António Vieira>, que no referido exemplar é datado de 31/7/1929, aparece no plano do caderno entre parênteses, sugerindo que ainda estava inacabado, assim como <Bandarra>, também entre parênteses. Se desta vez Pessoa não estava a inventar datas (costume que não se limitou a *O Guardador de Rebanhos*), podemos concluir que o plano teria sido redigido antes de 31 de julho de 1929. Há páginas do início do caderno e uma página intercalada nas de Teive que remontam a um período anterior, como a própria caligrafia denota, mas tudo que é do barão deve datar da segunda metade de 1928 e talvez primeira de 1929. (ZENITH, 2006.)

Neste caderno é traçada a biografia do Barão de Teive: Álvaro Coelho de Athayde, décimo quarto Barão de Teive, teve infância marcada por solidão, curso superior, estreita ligação com a mãe, vida aparentemente abastada, viagens ao estrangeiro, dificuldade em lidar sexualmente com mulheres, amputação da perna esquerda pouco tempo antes de seu suicídio, que ocorreu em 11 de julho de 1920.

Barão de Teive é, de certa maneira, celibatário. “A impossibilidade de fazer arte superior”, subtítulo de *A educação do estoico*, não é muito distante do problema sexual com as mulheres.

Entre Bernardo Soares e o Barão de Teive existe uma importante diferença. Soares queixa-se quando

Reparando, às vezes, no trabalho literário abundante ou, pelo menos, feito de coisas extensas e completas de tantas criaturas que ou conheço ou de quem sei, sinto em mim uma inveja incerta, uma admiração desprezante, um misto incoerente de sentimentos mistos.

Fazer qualquer coisa completa, inteira, seja boa ou seja má - e, se nunca é inteiramente boa, muitas vezes não é inteiramente má -, sim, fazer uma coisa completa causa-me, talvez, mais inveja do que outro qualquer sentimento. E como um filho: é imperfeita como todo o ente humano, mas é nossa como os filhos são. (PESSOA, 2013, p. 116)

Essa queixa vai reaparecer em muitos momentos.

Pasmo sempre quando acabo qualquer coisa. Pasmo e desolo-me. O meu instinto de perfeição deveria inibir-me de acabar; deveria inibir-me até de dar começo. Mas distraio-me e faço. O que consigo é um produto, em mim, não de uma aplicação de vontade, mas de uma cedência dela. Começo porque não tenho força para pensar; acabo porque não tenho alma para suspender. Este livro é a minha cobardia.

(PESSOA, 2013, p. 170)

Releio lúcido, demoradamente, trecho a trecho, tudo quanto tenho escrito. E acho que tudo é nulo e mais valera que eu o não houvesse feito. As coisas conseguidas, sejam impérios ou frases, têm, porque se conseguiram, aquela pior parte das coisas reais, que é o sabermos que são perecíveis. Não é isto, porém, que sinto e me dói no que fiz, nestes lentos momentos em que o releio. O que me dói é que não valeu a pena fazê-lo, e que o tempo que perdi no que fiz o não ganhei senão na ilusão, agora desfeita, de ter valido a pena fazê-lo.

(PESSOA, 2013, p. 183)

Fazer uma obra e reconhecê-la má depois de feita é uma das tragédias da alma. Sobretudo é grande quando se reconhece que essa obra é a melhor que se podia fazer. Mas ao ir escrever uma obra, saber de antemão que ela tem de ser imperfeita e falhada; ao está-la escrevendo estar vendo que ela é imperfeita e falhada - isto é o máximo da tortura e da humilhação do espírito.

(PESSOA, 2013, p. 232)

O ressentimento gerado pelo estado incompleto e imperfeito de seus textos não é suficiente para abdicar do processo da escrita. O próprio Soares afirma em outro fragmento que “O perfeito não se manifesta” (frag. 64).

Barão de Teive não admite chorar, não admite a imperfeição. Soares não é ninguém importante no mundo, mas Teive é fidalgo. Teive, não conseguindo seduzir as mulheres, não aceitando imputar os seus problemas pessoais, optou pelo suicídio. A morte de Teive parece ser uma marca pessoal de que a razão não pode tudo.

Bernardo Soares tinha uma aristocracia interior, espiritual e sutil. Segundo Pessoa, é um semi-heterônimo que se parece muito com Álvaro de Campos. Sua aparição se dá em momentos de cansaço e sono e se configura como um “constante devaneio”:

É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade.

A eliminação do “raciocínio” sugere a eliminação de discurso manifestado pelo “pensar”. Ou seja, em estado de sonolência, o autor ainda é o mesmo, mas com evidentes limitações de raciocínio e uma ligeira despersonalização, resultado do torpor característico do sono. A existência de Bernardo Soares, “sem afetividade” é danificada, tratando-se de uma perda de autonomia e desumanização do ser humano. Poder-se-ia dizer então que Bernardo Soares é, assim, um Fernando Pessoa em seu estado mais depressivo. Há na fala de Soares não um diário ou narrativa a ser contada, mais que isso, trata-se de descrições colhidas por um simples funcionário da cidade de Lisboa.

A multiplicidade e a despersonalização foram, através do processo de heteronímia, capazes de expressar o dilaceramento íntimo do homem moderno, diante de um mundo cujos valores, definições, limites e certezas ruíam, levando, de uma só vez, as palavras que fixavam ou imobilizavam suas realidades.

A pluralização das visões de mundo, devido às novas classes e meios de comunicação, passa a formar a vasta interpretação da problemática da linguagem.

Pela leitura da carta³⁰, é possível observar que Bernardo Soares não era um heterônimo, mas um semi-heterônimo (ou personalidade literária, como também nomeou-lhe Fernando Pessoa). Pela leitura do *L. do D.*, conhece-se a condição de ajudante de guarda-livros, vivendo e trabalhando na Baixa-Lisboeta, contatando com o universo cinzento da paisagem que o rodeia: a da cidade e a humana. Frequenta cafés, trabalha em um escritório na Rua dos Douradores, com o patrão Vasques, o Moreira ou o moço de fretes. Vivia num quarto alugado e conversava sobre literatura com Fernando Pessoa, tendo mostrado apreço pela revista *Orpheu*. Teria confessado que, “não tendo para onde ir, nem amigos que visitasse, soía gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo também”. O resultado de sua escrita seriam os fragmentos do que viria a ser o *Livro do Desassossego*.

Não sei porquê, passamos a cumprimentarmo-nos desde esse dia. Um dia qualquer, que nos aproximara talvez a circunstância absurda de coincidir víamos ambos jantar às nove e meia, entramos em uma conversa casual. A certa altura ele perguntou-me se eu escrevia. Respondi que sim. Falei-lhe da revista "Orpheu", que havia pouco aparecera. Ele elogiou-a, elogiou-a bastante, e eu então pasmei deveras. Permite-me observar-lhe que estranhava, porque a arte dos que escrevem em "Orpheu" sói ser para poucos. Ele disse-me que talvez fosse dos poucos. De resto, acrescentou, essa arte não lhe trouxera propriamente novidade: e timidamente observou que, não tendo para onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse em ler livros, soía gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo também. (PESSOA, 2011. P. 42)

Bernardo Soares, assim como Guedes, é um sonhador, que registra suas impressões numa espécie de “diário onírico”, mas que não tem a alma do *dandy*. Sua coleção de “(...) impressões sem nexos, nem desejo de nexos” em que ele narra a sua “autobiografia sem factos”, a sua “história sem vida” (PESSOA, 2011, p.56), compõe também o livro comercial do escritório em que trabalha como ajudante de guarda-livros.

Diferentemente de Vicente Guedes, Bernardo Soares está preso à realidade mercadológica burguesa e isso o angustia e o amargura profundamente, a ponto de o fazer declarar: “Não é que o dinheiro possa tudo, mas o grande magnetismo, com que se obtém muito dinheiro, pode, efectivamente, quase tudo”. (PESSOA, 2011, p. 164).

O escritor e o guarda-livros ocupam o mesmo ser dividindo-o:

³⁰ Carta enviada ao amigo Adolfo Casais Monteiro, datada de 13 de janeiro de 1935.

Tenho diante de mim as duas páginas grandes do livro pesado; ergo da sua inclinação na carteira velha, com os olhos cansados, uma alma mais cansada do que os olhos. Para além do nada que isto representa, o armazém, até à Rua dos Douradores, enfileira as prateleiras regulares, os empregos regulares, a ordem humana e o sossego do vulgar. Na vidraça há ruído do diverso, e o ruído do diverso é vulgar como o sossego que está ao pé das prateleiras. Baixo os olhos novos sobre as duas páginas brancas, em que os meus números cuidadosos puseram resultados da sociedade. E, com um sorriso que guardo para meu, lembro que a vida, que tem estas páginas com nomes de fazendas e dinheiro, com os seus brancos, e os seus traços de régua e de letra, inclui também os grandes navegadores, os grandes santos, os poetas de todas as eras, todos eles sem escrita, a vasta prole expulsa dos que fazem valia do mundo. No próprio registro de um tecido que não sei o que seja se me abrem as portas do Indo e de Samarcanda, e a poesia da Pérsia, que não é de um lugar nem de outro, faz das suas quadras, desrimadas no terceiro verso, um apoio longínquo para o meu desassossego. Mas não me engano, escrevo, somo, e a escrita segue, feita normalmente por um empregado deste escritório. (PESSOA, 2011, p. 51-2).

Bernardo Soares é um funcionário do comércio que revela em sua arte o sentimento que o escritor adquiriu em tempos de guerras. Ele é o exemplo da perda de unidade do ser humano, do esvaziamento, da reflexão, pois a vida é perdida no caos do mundo moderno.

No texto *Mínima Moralía: reflexões a partir da vida danificada*³¹, Theodor W. Adorno teoriza que o pensamento e a forma que o expõe são elementos que devem se integrar. A forma está ligada a uma maneira adequada de expressão, mantendo, portanto, uma relação de justeza ao pensamento, uma vez que há relação de simetria e complementaridade entre o pensar e expor.

O caráter fragmentário de uma obra revela, então, os traços de uma realidade também fragmentada, à qual foi dado o tratamento de realidade desfeita e da qual restam fragmentos. Se a conexão entre a linguagem e o objeto for desconsiderada, haverá uma traição à própria intenção contida no ato da escrita.

Para Theodor W. Adorno (2003, p.56),

Tornar-se ia culpado da mentira de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido [...] Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice.

O afastamento da realidade e a opressão levam Fernando Pessoa à ficção.

³¹ *Mínima moralía: reflexões a partir da vida danificada* foi escrito por Adorno entre os anos de 1944 e 1947, momento marcado, portanto, pelo final da Segunda Guerra Mundial, o que fica fortemente registrado nos pensamentos desse filósofo.

Quanto mais contemplo o espectáculo do mundo, e o fluxo e refluxo da mutação das coisas, mais profundamente me compenetro da ficção ingênita de tudo, do prestígio falso da pompa de todas as realidades. (PESSOA, 2011, p. 153)

Bernardo Soares é um exercício da escrita pessoana, de mutilação. Com a retirada do raciocínio – eixo pensar –, e da afetividade – eixo sentir –, o que sobra é uma imensa melancolia, incômodo, depressão e inércia de quem perde a força para lutar. A escrita é uma saída – remédio e droga ao mesmo tempo que fazem com que o *Livro do Desassossego* seja de “extrema modernidade: obra fragmentária, obra aberta, obra da ausência e do vazio do sujeito”. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 277). Essa ficção ingênita, que nasce com o indivíduo, tenta abarcar tudo o que existe no mundo.

Maria Alzira Seixo situou Soares como um ente literário indeciso e vário que parece flunar sobre as definições criadas pela teoria literária, como se se posicionasse atravessando do Simbolismo ao Modernismo e tomado pela literatura portuguesa como um dado de sua originalidade: “a modernidade do gesto vário e indeciso, plural e irreduzível ao uno perdido”. (SEIXO, 1988, p. 93.)

O “drama em gente” do escritor português Fernando Pessoa é um exemplo revelador da forma como foi vivido o paradoxo do sujeito modernista.

Um dia talvez compreendam que cumpri, como nenhum outro, o meu dever-nato de intérprete de uma parte do nosso século; e, quando o compreendam, não-de escrever que na minha época fui incompreendido, que infelizmente vivi entre desafeições e friezas, e que é pena que tal me acontecesse. (PESSOA, 201, p. 198)

Na narrativa do desassossego, a perda da linha narrativa, a importância concedida a figuras marginais, inclusive a aspectos não-familiares de caráter, a solidão, o alheamento consistem na decadência da modernidade. Vê-se a perda de acessibilidade fácil, da ordenação que se configura em caos, imagens interrompidas, oníricas, nebulosas. O artista e sua arte não tratam da essência, mas do mundo em mutação dos sentidos e das sensações, dando novo arranjo à percepção das coisas em vez de acentuar união.

Esse mundo em mutação está centralizado na cidade e sua constituição enquanto espaço de temas eminentemente urbanos, como a multidão e as avenidas.

Charles Baudelaire é considerado o primeiro lírico moderno, autor de uma poesia que tem como tema central a cidade. Fernando Pessoa, num experimentalismo similar ao que demonstram os *Pequenos poemas em prosa*, de Baudelaire, inscreve Bernardo Soares

numa linhagem: a do escritor que compreende o moderno como uma qualidade em si mesma, e não como alguma coisa que contrastava com o passado.

As imagens de Baudelaire de figuras marginais, o *clown*, o velho vagabundo, não se dirigem aos que foram expulsos da sociedade, mas àqueles que perderam o passo de seus próprios papéis. Mudando a ênfase da sociedade para o indivíduo ou para o ser interno, Baudelaire antecipou e previu a principal orientação do moderno, pois apresentou uma viagem ou trajetória em que o artista em suas várias aparências expunha sua alma.

Os textos que compõem o *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, fazem-no uma obra que reflete a fragmentação no espaço urbano. Um homem que sofre e se lamenta poeticamente no escuro da sua sala abandonada de quarto alugado. Trata-se da vida feita de momentos, das costas de um homem que sobe uma rua, de uma vista da janela de um andar alto de escritório num dia de chuva, das viagens, dos automóveis e das mulheres que passam distantes com um sorriso e um olhar que não lhe são dirigidos. O *Livro* assume um grau tal de parecença com um itinerário de um viajante, só, na modernidade, que aproxima seu leitor do leitor de Charles Baudelaire, quando este decifra Paris através de sua poética.

A cidade do século XIX é a Babel que prospera com a perda das conexões e a falta de referência aos valores do passado; palco para a atrofia progressiva da experiência relativa à tradição, à memória válida para toda a comunidade, substituída pela vivência do choque, ligada à esfera do individual. O impacto da técnica moderna mudou tudo e, especialmente, a cidade, cuja capacidade de regeneração – metamorfose sem fim de autodestruição criativa – foi ficando cada vez mais rápida.

A partir da Revolução Inglesa e, em especial, no século XIX, o desenvolvimento das cidades muda de ritmo não mais para acompanhar as badaladas dos sinos nos mosteiros, mas o tic-tac do relógio mecânico. Agora, o crescimento ou refluxo obedece às normas ditadas pelas necessidades econômicas de produção de mercadorias, e não simplesmente de trocas. Aparece, então, a cidade moderna: afastada do mundo religioso dos mosteiros e das igrejas, mas condenada a se erigir à beira dos muros da fábrica, com a fumaça das chaminés a encobrir os campanários das antigas igrejas e o relógio das indústrias a regular o tempo nas ruas. A arquitetura do passado cede rapidamente terreno a formas e contornos do mundo da produção e do trabalho. (MENEZES, M. Antonio. “Baudelaire: o poeta da cidade moderna”. 2006, p. 2)

A cidade de Paris sofreu uma reforma de intervenção urbanística que foi implantada pelo Barão de Haussmann, Georges-Eugène Haussmann, prefeito do antigo departamento do Sena, a própria Paris do século XIX. A nova organização foi baseada na destruição de

grande parte da Paris medieval e na eliminação dos guetos e cortiços, abrindo uma série de vias alargadas, os bulevares parisienses, e embelezadas, a fim de transformar a cidade na capital da modernidade.

O espaço urbano é captado pelos olhares atentos daqueles que o descrevem. Charles Baudelaire constatou a mudança realizada pelo bisturi urbanístico de Haussmann e fez dela a literatura sobre o nascimento da cidade. As rápidas mutações sociais e arquitetônicas superpuseram-se bruscamente à imagem do passado, transparecendo de forma quase dramática a própria modernidade.

Andrômaca, eu penso em você! Esse pequeno rio,
Pobre e triste espelho onde outrora resplendia
A imensa majestade de suas dores de viúva,
Esse Simeonte mentiroso que aumenta com teu pranto,

Fecundou subitamente minha memória fértil,
Quando eu atravessava o novo Carrossel.
A velha Paris não existe mais (a forma de uma cidade
Muda mais rápido, ah! que o coração de um mortal); (...) ³²

A escrita pessoana da cidade libera-a das amarras referenciais através de um sujeito em crise, dilacerado e que se multiplica em máscaras. Fernando Pessoa leva à última instância a consciência de Rimbaud de que “je est un autre”, na recusa pelo assentamento das certezas. O narrador do *Livro do desassossego* é um “*flâneur* da cidade de Lisboa que, para se expressar, substitui o verso pela prosa”³³.

No *Livro do Desassossego*, a experiência de “abraçar” e “ser abraçado” pela cidade é marcada pelo narrador-transeunte. A elaboração a respeito das condições de produção do escritor no ambiente da cidade moderna é profunda e criadora de uma cidade literária.

A cidade, tanto em Baudelaire, quanto em Bernardo Soares, é, antes de tudo, um ambiente físico, uma “unidade funcional”, uma construção. Este novo meio propiciou o surgimento da literatura sobre o nascimento da cidade.

A cidade configura material amplo de novas abordagens porque se renova a cada dia. Nela, os conflitos vão ganhar contornos mais nítidos, como se os corpos dos seus

³² O poema, cujo título em francês, *Le Cygne* (O Cisne) comporta homofonia com o termo *le signe* (o signo), traz no original: *La forme d'une ville/ Change plus vite hélas, que le coeur d'un mortal.*

³³ JUNQUEIRA, Renata Soares. Os desassossegos de Fernando Pessoa. *Via Atlântica*, São Paulo, nº 2, p. 213, 1999).

habitantes antes estivessem presos às suas casas e ruas. No século XIX, o fenômeno urbano inquietou as almas, tanto as mais sensíveis quanto as mais rudes. A experiência da vida nas metrópoles fez com que a tradição literária se ajustasse ao estudo singular dessa nova sensibilidade produzida. É a literatura das grandes cidades cosmopolitas – principalmente das capitais culturais da Europa – que trazem em si a complexidade e a tensão da vida moderna. Certamente, essas cidades eram mais do que lugares de encontros casuais; eram ambientes geradores de novas artes, pontos centrais da comunidade de intelectuais, e mesmo de conflito e tensão entre estes.

Indagar sobre as representações da cidade na cena escrita, construída pela literatura, é, basicamente, ler textos que leem a cidade, considerando não só os aspectos físico-geográficos (a paisagem urbana), os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória. É, enfim, considerar a cidade como um discurso, verdadeiramente uma linguagem, uma vez que fala a seus habitantes, revela a eles suas partes e seu todo.

Amo, pelas tardes demoradas de verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em mais bulício. A Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfândega cessa, toda a linha separada dos cais quedos - tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. Vivo uma era anterior àquela em que vivo; gozo de sentir-me coevo de Cesário Verde, e tenho em mim, não outros versos como os dele, mas a substância igual à dos versos que foram dele. Por ali arrasto, até haver noite, uma sensação de vida parecida com a dessas ruas. De dia elas são cheias de um bulício que não quer dizer nada; de noite são cheias de uma falta de bulício que não quer dizer nada. Eu de dia sou nulo, e de noite sou eu. Não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha, ante o que e a essência das coisas. (PESSOA, 2013, p. 49, 50)

Um mergulho no *Livro do Desassossego* e defronta-se com uma cidade desconhecida, rica e representativa de uma problemática moderna: o conflito. Seja no labirinto de si mesmo, na silenciosa capacidade de interrogar a realidade, na complexa e contraditória visão de mundo que leva à consciência ilimitada do amor e do gozo ou na observação de Lisboa - o drama “biográfico” do autor -, Pessoa vivencia, em sensações,

observações e reflexão, o seu desassossego (como certa ausência de esperanças) em relação ao mundo em que se instaura o Modernismo.

O narrador de *L. do D.* sente-se “coevo de Cesário Verde” e afirma ter um grau de parecença com as ruas. A paisagem que é criada com a noite no poeta Cesário Verde assemelha-se com a criada em Bernardo Soares.

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
 Há tal soturnidade, há tal melancolia,
 Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
 Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.
 O céu parece baixo e de neblina,
 O gás extravasado enjoa-me, perturba;
 E os edifícios, com as chaminés, e a turba,
 Toldam-se dum cor monótona e londrina. (...)
 (VERDE, Cesário. (2001) “O sentimento dum ocidental”. In: *Poesia Completa*, 1855-1866. Lisboa: Dom Quixote.)

Assim, “a cidade de Lisboa, em Cesário Verde, é cenário para seus versos, enquanto no *Livro do Desassossego* é incorporada pelo olhar em devaneio de Bernardo Soares e passa, assim, talvez a cumprir aquele ideal de que nos fala Baudelaire e que vai apoderar-se especialmente de quem vive nas cidades gigantes na malha de suas inúmeras relações entrelaçadas”³⁴.

O processo de crescimento e mudança das cidades fez com que a escrita abandonasse o isolamento do livro passando a ser um processo mais amplo e fragmentário sobre a escrita da cidade.

Essas considerações não se limitam ao fato de pensar apenas no poeta que anda pelo espaço urbano, mas no esforço de demonstrar que a simplificação e os limites não se impõem ao novo aspecto do alheamento e identificação do escritor moderno com o mundo que o cerca.

O *Livro do Desassossego*, longe de conter uma discussão mínima entre gêneros ou temas, configura-se como “arquivo imperfeito” que transfere o lugar privado do livro para o barulho coletivo das ruas. Fausto Colombo (1991), em *Os Arquivos Imperfeitos*, procura mostrar que a utopia arquivista tem uma história, oculta nos refolhos da cultura ocidental; e que encobre uma ideia bem precisa do homem e seu destino no mundo. Conta como a

³⁴ Esse destaque foi feito por Davi Fazzolari na dissertação “Olhares sobre Lisboa, *Livro do Desassossego* e o que o turista deve ver” da Universidade de São Paulo, em 2006.

esperança de salvar a realidade através dos signos mnemônicos revela-se tal qual é: uma fascinante, porém desnorteante ilusão, que envolve a própria memória do homem, o significado das imagens que ele produz, sua vivência temporal, enfim, o terror que sente do esquecimento e a sua própria identidade.

O termo “alheamento”, presente na gênese criativa do *Livro*, apresenta uma dubiedade. Por um lado, indica o “tornar-se alheio ou indiferente a tudo, ficar fora de si” que leva a uma não participação da vida quando se aparta e se desvia do mundo ao seu redor e, por outro, seria, talvez, a forma mais próxima de representação pessoal quando comparada ao subtítulo escolhido para a obra: “Autobiografia sem Factos”. O pacto realizado entre o escritor e seus leitores baseia-se no fingimento. Entretanto, o livro se autodenomina livro sem nunca ter sido terminado.

No poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa Ortônimo,

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

é enunciada a teoria de que o estado de felicidade advém de uma inconsciência e, assim, a arte pode ser definida como a intelectualização do que pode ou não ter existência física.

A teoria do fingimento é uma ação criativa e artística de dar uma dupla, tripla ou quádrupla existência à dor, à angústia, à frustração, isto é, sentida, fingida ou então lida. A sentida será sempre e só do sujeito poético enunciador, a fingida a expressão artística e conceptual dessa mesma dor e, por último, a lida que é apenas a manifestação interpretativa de quem se propõe a ler teorias interpretativas e artísticas acerca da realidade emocional. Os leitores sentem uma dor, mas ela também é fingida, pois é o sentir da experiência estética, não sendo mais a expressão autêntica do sentimento, pela quebra do

mito da autenticidade da psicologia, produzindo-se um jogo com a linguagem: o fingimento.

Para Fernando Pessoa, a poesia é, pois, fingimento poético, um produto intelectual resultante da destruição do conceito romântico de inspiração, que o poeta modernista substitui por imaginação, concebendo a escrita como linguagem. Fingir é inventar, é intelectualizar o sentimento para exprimir a arte.

O fundamento de um princípio “identitário” para significar subjetividade foi criado na Modernidade. Via-se a subjetividade organizada em referência à representação de si, apontando para a essência de si, referenciada pelo “penso, logo existo”, Descartes. No sujeito reflexivo cartesiano, o fundamento do conhecimento de tudo está relacionado a ser. Assim, subjetividade estaria ligada à identidade, como consciência de reflexão e manifestação. A subjetividade também foi vista através das formas de realização do cotidiano (vestimenta, sexualidade, trabalho, entretenimento) que produziriam um certo perfil que permitiria reconhecer-se e ser reconhecido.

O *Livro do Desassossego* não sustenta a concepção de subjetividade como um perfil mais ou menos estável. Ela passa a ser compreendida como o modo de organização das experiências, os universos de sensações e representações. No *Livro do Desassossego*, o trecho 299 sugere que o enunciador do texto “-Criei em mim várias personalidades (...) [T]anto me exteriorizei dentro de mim que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários actores representando várias peças.”

Houve o deslocamento da noção de sujeito para a incorporação da pluralidade de sensações e sua organização e de formas de pensar. Em Fernando Pessoa, estamos diante da multiplicidade como dimensão da subjetividade. Se o processo identitário moderno tentava preservar a subjetividade em sua essência, as emergências políticas, culturais, sociais produzem desestabilizações e se explicam pela necessidade de reinvenção de novas maneiras de existência para poder interagir em diferentes universos, como o da escrita, em que há a organização das sensações e experiências. A intensidade das sensações das subjetvidades produzem outras novas sensações, às vezes indizíveis.

(...) curvamo-nos sobre o livro das sensações com um grande escrúpulo de erudição sentida. Não tomando nada a sério, nem considerando que nos fosse dada, por certa, outra realidade que não as nossas sensações, nelas nos abrigamos, e a elas exploramos como a grandes países desconhecidos. E, se nos empregamos assiduamente, não só na contemplação estética mas também na expressão dos seus modos e resultados, é que a prosa ou o verso que escrevemos,

destituídos de vontade de querer convencer o alheio entendimento ou mover a alheia vontade, é apenas como o falar alto de quem lê, feito para dar plena objectividade ao prazer subjectivo da leitura. (PESSOA, 2011. Frag. 45)

E ainda:

De resto, com que posso contar comigo? Uma acuidade horrível das sensações, e a compreensão profunda de estar sentindo... Uma inteligência aguda para me destruir, e um poder de sonho sôfrego de me entreter... Uma vontade morta e uma reflexão que a embala, como a' um filho vivo... Sim, croché... (PESSOA, 2011. Frag. 54)

Na verdade, ao ir, perdi-me em meditações abstractas, vendo sem ver as paisagens aquáticas que me alegrava ir ver, e ao voltar perdi-me na fixação destas sensações. Não seria capaz de descrever o mais pequeno pormenor da viagem, o mais pequeno trecho de visível. Lucrei estas páginas, por olvido e contradição. Não sei se isso é melhor ou pior do que o contrário, que também não sei o que é. (PESSOA, 2011. Frag. 16)

A velocidade das mudanças do mundo moderno conduz a sensações de inadequação. As contradições, o “não-saber”, as “sensações” e “horrível acuidade”, as “meditações abstratas”, demonstram o descompasso entre a realidade sensível e a realidade expressiva que, por sua vez, geram o “estranhamento”.

Vivenciar o estranhamento pode mobilizar a invenção de novas formas de existência, a fim de “ressignificar” o universo de sensações em criação.

Ah, mas como eu desejaria lançar ao menos numa alma alguma coisa de veneno, de desassossego e de inquietação. Isso consolar-me-ia um pouco da nulidade de acção em que vivo. (PESSOA, 2011. Frag. 16)

Mas o que fica de sentir tudo isto é com certeza um desgosto da vida e de todos os seus gestos, um cansaço antecipado dos desejos e de todos os seus modos, um desgosto anónimo de todos os sentimentos. Nestas horas de mágoa subtil, torna-se-nos impossível, até em sonho, ser amante, ser herói, ser feliz. Tudo isso está vazio, até na ideia do que é. Tudo isso está dito em outra linguagem, para nós incompreensível, meros sons de sílabas sem forma no entendimento. A vida é oca, a alma é oca, o mundo é oco. Todos os deuses morrem de uma morte maior que a morte. Tudo está mais vazio que o vácuo. E tudo um caos de coisas nenhuma. . (PESSOA, 2011. Frag. 16)

As pressões sobre a subjetividade tornam-se ameaças de aniquilamento, de despedaçamento e ultrapassam o limite do tolerável. “O caos de coisas nenhuma”, a desorganização e “inquietação” tornam-se impossíveis, incompreensíveis, “meros sons de sílabas sem forma no entendimento”.

Acontece-me às vezes, e sempre que acontece é quase de repente, surgir-me no meio das sensações um cansaço tão terrível da vida que não há sequer hipótese de acto com que dominá-lo. Para o remediar o suicídio parece incerto, a morte, mesmo suposta a inconsciência, ainda pouco. (PESSOA, 2011. Frag. 140)

As tentativas de acalmar o desassossego não se dão através de uma anestesia das sensações.

A questão da ameaça às subjetividades, sobretudo no que tange à sua singularização, parece agravar-se nas sociedades capitalistas. A esse respeito escreveram Guattari e Rolnik⁵ que dizem que as sociedades capitalistas tendem a bloquear os processos de singularização e a instaurar processos de individualização. Os modos singulares de vida são desmanchados pelas pressões e ofertas do mercado e os homens passam a se organizar em padrões universais que os seriam, tornando-se meros indivíduos⁶. São intercambiáveis. A referência cotidiana deixa de sê-lo para a criação de novas maneiras de organizar o dia-a-dia. Compram-se, no mercado soluções prontas, montadas, seriadas, prêt-à-porter, como diz Rolnik. Cada um pode receber, sob certas exigências mais ou menos exequíveis, sua carteirinha de ingresso em clubes fechados, sociedades científicas, organizações religiosas e muitos outros grupos que ofereçam uma referência "identitária" para quem não mais se vê como antigamente e tampouco sabe para onde aponta o seu devir. (Rev. Mal-Estar Subj. v.2 n.1)

Tentar responder às questões que o próprio Pessoa não respondeu seria correr o risco de querer vender modelos de subjetividade.

Paul Ricouer diz que, “para responder à pergunta ‘quem sou eu’, ‘o que desejo’, preciso começar a narrar”. As experiências do enunciador do *L. do D.* não estão enquadradas numa linearidade.

Para Walter Benjamin,

“(…) a narração não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação faz) integra-o à vida do narrador para passá-lo ao convite como experiência. Nela ficam impressas marcas do narrador como os artigos das mãos do obreiro no vaso de argila.” (BENJAMIM 1994, p. 68)

Para Pessoa, “narrar é criar”.

Ergo-me da cadeira de onde, fincado distraidamente contra a mesa, me entretive a narrar para mim estas impressões irregulares. (PESSOA, 2011. Frag. 149)
Narrar é criar, pois viver é apenas ser vivido (PESSOA, 2011. Frag. 163)

No *Livro do Desassossego*, uma leitura ingênua veria apenas “estados de alma” registrados e “paisagens vistas da janela”. Na verdade, os escritos servem como busca de

uma linguagem melhor para exprimir “sobressaltos da consciência”. Bernardo Soares só vive na escrita.

Assim como em Baudelaire, é muito variada a impressão que se tem da leitura dos fragmentos. Metaforicamente, o virar das páginas do *Livro do Desassossego* equivale à evolução luminosa de imagens fragmentadas em um caleidoscópio³⁵. A diferença é que o caleidoscópio foi criado para formar sempre imagens agradáveis para quem olha, e o indivíduo fragmentado não tem centro, não tem sentido único, nem identidade fixa. Definir é como tentar parar as cores e os desenhos que surgem no caleidoscópio.

Bernardo Soares vive a “crise do verso” que Mallarmé detectou. O *Livro* segue um “caráter aberto e divagante” (PERRONE-MOISÉS, 1968).

Apesar de fugir a classificações encerradas, concluídas, o estreitamento entre poesia e prosa verifica-se quando se percebe o aprofundamento psicológico do *Livro*: a presença de lirismo se articula com a sondagem do indizível, do enigmático, da palavra inapreensível, do simbólico. Comprometendo ou não a via de análise do desassossego pessoano, essa visão constitui um esquema que intriga e ao mesmo tempo potencializa o caráter da criação estética. As fronteiras do *Livro*, se existirem, têm formas flexíveis, móveis.

O poema em prosa é subversivo por natureza. É irreverente, iconoclasta e, sobretudo, uma experiência profundamente pessoal, pois o prosaico é o cotidiano. Não aceita as fronteiras repressivas da gramática tradicional e joga com a retórica.

Em referência à edição de Richard Zenith, 1999, o fragmento de número 84 elucida tal processo:

Meditei hoje, num intervalo de sentir, na forma de prosa de que uso. Em verdade, como escrevo? Tive, como muitos têm tido, a vontade perversa de querer ter um sistema e uma norma. É certo que escrevi antes da norma e do sistema; nisso, porém, não sou diferente dos outros.

Analisando-me à tarde, descubro que o meu sistema de estilo assenta em dois princípios, e imediatamente, e à boa maneira dos bons clássicos, erijo esses dois princípios em fundamentos gerais de todo estilo: dizer o que se sente exatamente como se sente – claramente, se é claro; obscuramente, se é obscuro; confusamente, se é confuso –; compreender que a gramática é um instrumento e não uma lei. (PESSOA, 1999)

³⁵ Um caleidoscópio ou calidoscópio é um aparelho óptico formado por um pequeno tubo de cartão ou de metal, com pequenos fragmentos de vidro colorido, que, através do reflexo da luz exterior em pequenos espelhos inclinados, apresentam, a cada movimento, combinações variadas e agradáveis de efeito visual.

Afirmando que gasta a sua vida “fazendo versos em prosa às sensações intransmissíveis com que torno meu o universo incógnito” (frag. 204, pág. 210), Bernardo Soares utiliza nesse “subgênero” os meios e instrumentos da prosa com os objetivos da poesia. Adelto Gonçalves, em *Fernando Pessoa: a voz de Deus*, (Santos: Universidade Santa Cecília, 1997) afirmou que não há dúvidas de que os gêneros “não se separam com tanta facilidade íntima”. A ideia de intriga ficcional é constante no *Livro*.

A partir daí, o presente trabalho busca investigar como prefácios, epígrafes, subtítulos – o tipo de paratexto – são essenciais para a formulação de uma rota (de colisão) para o *Livro do Desassossego*.

Numa atitude paradoxal, no que diz respeito ao título, a obra de Fernando Pessoa, o *Livro do Desassossego*, ao invés de se apresentar como um guia idôneo – como muitos títulos o fazem, e tomando a palavra idôneo como aquilo que tem condição, competência e habilidade para desempenhar sua função de intertextualidade com o que nomeia –, funciona como uma pista enganosa. Isso se dá, em um primeiro momento, por causa do estudo em torno do termo “livro”, supracitado. Em segundo, porque, segundo Mallarmé, a função do título é a de primeiro guia para o leitor, resumindo as ideias do texto, mas que deve ser rejeitada quando pode sugerir-lhe ideias pré-concebidas sobre o que vai ler. No *Livro*, ao contrário, não se trata essencialmente do (s) tema (s), e sim da *forma* como se constrói.

O desassossego que perpassará o leitor se dá também pela forma com a qual a narrativa foi compilada: fragmentos.

A atitude de Pessoa, com relação ao subtítulo de sua obra, modifica, amplia e problematiza o que predomina em todo o texto. A questão gira em torno do que seria a função do subtítulo quando se pensa na ingenuidade de um leitor, ao ter em mãos o *Livro do Desassossego*, e confrontar-se com uma “Autobiografia sem Factos”, seu subtítulo.

Seguindo a mais recente organização de Richard Zenith, 2011, há um deslocamento do fragmento 12 para o início do texto, funcionando como epígrafe da obra:

Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem fatos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer.

É de extrema importância notar que esse deslocamento implicará em reflexões várias, entre elas, a palavra *Confissões*, assim grafada, suscitar a imagem de Santo Agostinho. Na obra *As Confissões*, Agostinho apresenta-se como o sujeito que descobre o fundamento subjetivo da certeza, não só como fundamento cognitivo, mas também como fundamento moral. Trata-se de uma obra-mestra nos aspectos literário, teológico e filosófico. Explora extensamente os estados interiores da mente humana e a relação mútua existente entre a graça e a liberdade, que são temas dominantes na história da filosofia e da teologia ocidentais.

A divisão e a temática em *As Confissões* são motivo de intensos debates e profundas investigações. Nela, os estudiosos sugerem como linha principal a questão da ascensão da alma para Deus, e as confissões aparecem como confissões do pecado, confissão do testemunho do estado atual, confissão de fé e de louvor. No *Livro do Desassossego*, os temas também são grandiosos. Richard Zenith apresenta-o como “o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o antilivro, além de qualquer literatura”. (ZENITH, 1999).

A falta de centro e a relativização de tudo apresentam-se como o “todo” reduzido a fragmentos que se fazem texto sobre texto. Segundo Mallarmé, a função de um título é também atribuída à epígrafe: “busca-se a ideia no título que a resume e nas epígrafes que a revelam” (p. 249). A epígrafe é resultado de um deslocamento, e a ordenação de Zenith edita como primeiro fragmento um texto, relativamente extenso, em que o narrador se apresenta para o leitor.

Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido — sem saber por quê. E então, porque o espírito humano tende naturalmente para criticar porque sente, e não porque pensa, a maioria desses jovens escolheu a Humanidade para sucedâneo de Deus. Pertencço, porém, aquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem veem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado.

A quem, como eu, assim, vivendo não sabe ter vida, que resta senão, como a meus poucos pares, a renúncia por modo e a contemplação por destino? Não sabendo o que é a vida religiosa, nem podendo sabê-lo, porque se não tem fé com a razão; não podendo ter fé na abstração do homem, nem sabendo mesmo que fazer dela perante nós, ficava-nos, como motivo de ter alma a contemplação estética da vida. E, assim, alheios à solenidade de todos os mundos, indiferentes ao divino e desprezadores do humano, entregamo-nos futilmente à sensação sem propósito, cultivada num epicurismo, sutalizado, como convém aos nossos nervos cerebrais.

(...)

Retendo, da ciência, somente aquele seu preceito central, de que tudo é sujeito a leis fatais, contra as quais se não reage independentemente, por que reagir é elas terem feito que reagíssemos; e verificando como esse preceito se ajusta ao outro, mais antigo, da divina fatalidade das coisas, abdicamos do esforço como os débeis do entretenimento dos atletas, e curvamo-nos sobre o livro das sensações com um grande escrúpulo de erudição sentida.

(...)

Sabemos bem que toda a obra tem que ser imperfeita, e que a menos segura das nossas contemplações estéticas será a de aquilo que escrevemos. Mas imperfeito é tudo, nem há poente tão belo que o não pudesse ser mais, ou brisa leve *que* nos dê sono que não pudesse dar-nos um sono mais calmo ainda. E assim, contempladores iguais das montanhas e das estátuas, gozando os dias como os livros, sonhando tudo, sobretudo, para o converter na nossa íntima substância, faremos também descrições e análises, que, uma vez feitas, passarão a ser coisas alheias, que podemos gozar como se viessem na tarde.

(...)

Para todos nós descerá a noite e chegará a diligência. Gozo a brisa que me dão e a alma que me deram para gozá-la, e não interrogo mais nem procuro. Se o que deixar escrito no livro dos viajantes puder, relido um dia por outros, entretê-los também na passagem, será bem. Se não o lerem, nem se entretiverem, será bem também.

O mesmo fragmento se encontra nas páginas de números 226 e 227, na edição de Leyla Perrone-Moisés, 1986, relativamente no “meio” da obra. Jerônimo Pizarro, por sua vez, edita o fragmento como o primeiro da Segunda Parte do *Livro* e acrescenta a fotografia de duas folhas de papel de máquina datilografadas a tinta roxa, sem numeração dentro da “ordenação” escolhida – obviamente como critério de “credibilidade editorial”:

L. do D.
----- (trecho inicial).

29/3/1930.

309

/podendo
pois dever
ver adora-
do; mas

Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido - sem saber porquê. E então, porque o espirito humano tende naturalmente para criticar porque sente, e não porque pensa, a maioria d'esses jovens escolheu ~~XXXXXXXXXXXX~~ a Humanidade para succedaneo de Deus. Pertencço, porém, aquella especie de homens que estão sempre na margem d'aquillo a que pertencem, nem veem só a multidão ~~XXXXXX~~ de que são, senão também os grandes espaços que ha ao lado. Porisso nem abandonei Deus tam amplamente como elles, nem acceitei nunca a Humanidade. Considerarei que Deus, ~~XXX~~ sendo improbable, poderia ser; que a Humanidade, sendo uma mera idéa biologica, e não ~~XXXXXXXXXX~~ ~~XXXXXXXXXX~~ significando mais que a especie animal ~~XXXXXXXXXX~~ Humana, não era mais digna de adoração do que qualquer outra especie animal. ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ Este culto da Humanidade, com seus ritos de Liberdade e Igualdade, pareceu-me sempre uma reviviscencia dos cultos antigos, em que ~~animas~~ ~~XXX~~ eram ^{ou} deuses, e os deuses tinham cabeças de animaes.

Assim, não sabendo crer em Deus, e não podendo crer ~~no~~ ~~sonna~~ ~~de~~ ~~XXXXXX~~ ~~dos~~ animaes ~~meus~~ ~~pares~~, fiquei, como outros da orla das gentes, naquella distancia de tudo a que communmente se chama a Decadencia. A Decadencia é a perda total da inconsciencia; porque a ~~XXXXXXXXXX~~ inconsciencia é o fundamento da vida. O coração, se pudesse pensar, pararia.

A quem, como eu, assim, vivendo, não sabe ter vida, que resta senão, como a meus ~~XXXXXX~~ poucos pares, a renuncia por modo e a contemplação por destino. (?) Não sabendo o que é a vida religiosa, nem podendo saber-o, porque se não tem fé com a razão; não podendo ter fé na ~~vida~~ ~~XXXXXX~~ ~~XXXXXX~~, nem sabendo mesmo que fazer d'ella perante nós, ficava-nos, como motivo de ter alma a contemplação esthetica da vida. E, assim, alheios á solemnidade de todos os mundes, indifferentes ao ~~XXX~~ ~~XXXXXX~~ e desprezadores ~~XXXXXX~~ do humano, entregamo-nos futilmente á sensação sem proposito, cultivada num epicurismo subtilizado, como convém aos nossos nervos cerebraes.

Retendo, da sciencia, sómente aquelle seu preceito central, de que tudo é sujeito a leis fataes, contra as quaes se não reage independentemente, por que reagir é ellas terem feito que reagissemos; e verificando como ellas se ajusta ao outro, mais antigo, da fatalidade das coisas, abdicamos do esforço como os debeis do entretenimento dos atletas, e curvamo-nos sobre o livro das sensações com um grande escrupulo de erudição sentida.

Imagem 1: Fragmentos da edição de Jerónimo Pizarro

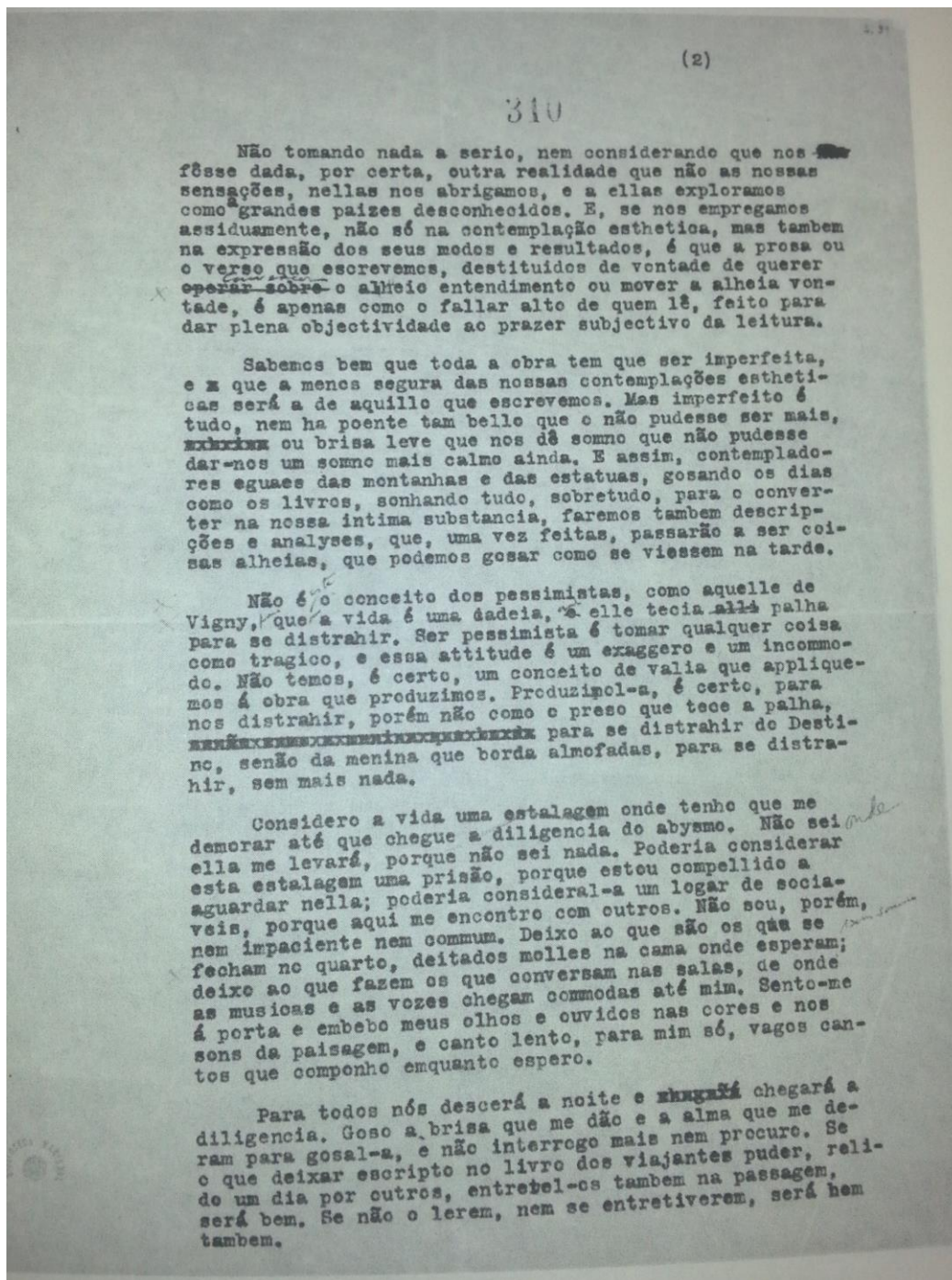


Imagem 2: Fragmentos da edição de Jerónimo Pizarro

Isso significa dizer, mais uma vez, que a obra se encontra em construção. Trata-se de um sistema aberto, visto aqui como um processo rizomático (DELEUZE e GUATTARI, 2004). Uma vez que um sistema é um conjunto de conceitos, encontra-se um sistema aberto quando os conceitos são relacionados a circunstâncias várias.

O uso que Mallarmé fez do espaço em branco e do vazio prenuncia nova forma de arte. A sua maneira de ver a linguagem como meio de explorar território desconhecido, onde poderia perecer por falta de vigor, tem alguma coisa do espírito pioneiro de sua época.

A anulação do “eu” deve-se ao fato de uma reexaminação ou redefinição, o que não significa que o artista esteja perdido na armadura de suas criações. Os artistas criam a sua própria casta, uma sociedade dentro da sociedade. A proliferação de revistas e manifestos na época moderna é indicação de tal “mundo interior de mundo”; pois cada revista ou manifesto não sugeriu um mundo mais amplo, mas os seus próprios termos colocaram a miniatura como um todo.

Essas miniaturas do todo foram as maneiras diferentes de fingir, de que surgiram os heterônimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Através deles é possível descobrir um sentido para a existência, saber quem se é através do múltiplo, adivinhar o destino que a vida e a história fabricam.

Fernando Pessoa fingiu ser eterno com Alberto Caeiro; aventurou-se no labiríntico cotidiano moderno com Álvaro de Campos; encolheu os ombros diante do Destino com Ricardo Reis; sonhou uma remissão para pátria em *Mensagem*. Foi, porém, com Bernardo Soares, passeante da Rua dos Douradores, que se inventou poeta e sonhou no mais angustiante do ser, mais perdido do que si mesmo, mais triste, escrevendo como quem transcreve aquilo que sonha. O livro da sua “intranquilidade” (utilizando a tradução francesa para o termo “desassossego”) despiu Fernando Pessoa, propiciando uma prosa suicidária.

Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu. O que penso está logo em palavras, misturado com imagens que o desfazem, aberto em ritmos que são outra coisa qualquer. De tanto recompor-me destruí-me. De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu. Sondei-me e deixei cair a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que me mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu próprio rosto que me contempla contemplá-lo. (L. do D. frag. 193).

É quanto me resta, a mim, de quem tanto sentiu que se matou de sentir, porque, enfim, de outra coisa se não deve matar alguém... (L. do D. frag. 317).

O *Livro do Desassossego* desloca as perspectivas tradicionais de “livro”, desintegrando uma leitura que se queira conclusiva. Trata-se de um *Livro* em que a leitura nunca se repete, como no “Livro de Areia” de Jorge Luis Borges: o leitor do livro de Pessoa está diante de uma estrutura rizomática, que se liga em seus múltiplos pontos, através de uma teia que se tece entre as partes, sem pretensão de ordenação única ou conclusiva. A força motriz do *Livro do Desassossego* está em sua multiplicidade descentralizada. É através dela que o *Livro* assemelha-se ao projeto de Mallarmé, por se formar como um “composto” que é miscigenado e impuro.

O livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida. Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade, tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre N-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a N-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 14)

Fernando Pessoa, na medida em que tem consciência de seu abismo interior, tenta preenchê-lo buscando novas sensações. Fatigando-se dessa busca, “essa fadiga faz retornar a si mesmo, reforçando a sua melancolia original”. Segundo Durkheim (1987), aí se têm “suicídios mistos”: a depressão se alterna com a agitação, o sonho com a ação, impulsos de desejo com tristeza reflexiva.

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. (PESSOA, L. do D., 2011, p. 52)

A emergência do estado moderno, a perda da religião como sustentáculo, as mudanças radicais nas concepções que se entretinham da natureza e do homem natural, o sentido de exaustão das velhas formas artísticas redefiniram o ser humano e suas relações.

O que Deus criou em seis dias torna-se menos estranho do que aquilo que cria o poeta, pois este é um caminhante num mundo solipsista. Utiliza-se a ideia solipsista como

uma concepção de que, além do homem, só existem as experiências. O que Fernando Pessoa faz no *L. do D.* é demonstrar reflexões de um espírito múltiplo, fabricante de imagens, nas quais ele é a última instância e artífice. Sua escrita está fundada em estados de experiências interiores e pessoais, no momento presente. O narrador do texto pessoano parece tentar alguma reordenação narrativa para o que são só fragmentos. A falta de acabamento da obra é parte da falta de acabamento que caracterizara o próprio Modernismo.

Esse sentimento de “mundos incompletos” e “indivíduos incompletos” é objeto de análise da arte. Em direção à originalidade, experiência individual, o escritor tem a necessidade de isolar-se da comunidade e da sociedade e a “autobiografia espiritual” seria parte do movimento em direção a tal originalidade.

Analisando como predominância no *Livro do Desassossego* a falta de acabamento e a originalidade, este trabalho experimenta enxergar a obra como um sentido crescente de minimalismo. A expressão da vida humana em unidades menores é, desde a gênese do processo heteronímico, uma forma de compreender a multiplicidade de forma mais fácil e conduzir não à construção do objeto, mas a sua destruição, sua dissolução. O minimalismo é, retornando a Mallarmé, uma maneira de explicar como se deu sua percepção do que se poderia fazer com o momento em literatura. Mallarmé tem uma percepção dos objetos, que escolheu com cuidado, ameaçada por um vazio. Essa percepção é uma aventura perigosa, composta de forma emaranhada.

Procura-se adotar o minimalismo no sentido mais restrito do termo. Por exemplo, os personagens de histórias minimalistas que tendem a ser banais, comuns e inexpressíveis, assim como, geralmente, as histórias são pedaços de vida.

O sentido do ser humano foge de definir o nada ou mesmo de intuí-lo. Mallarmé podia tornar o nada um padrão de medida. Na artificialidade de Bernardo Soares, a negação do real é sua morte e representa energia gerada por essa morte. O guarda-livros que anda pelas ruas permite ao sujeito-escritor representar papéis; cada papel é a negação de papéis predeterminados, seja a realidade, o espaço ou o tempo. Em nome da criação literária, suprime-se uma rotina. Assim, a potência vira impotência, porque o poder no mundo torna-se uma fraqueza e a mesma fraqueza torna-se artifício que, por sua vez, transmuta-se em sinais de força. “Os pedaços de vida” aliam-se como “pedaços” de textos, trechos dispersos. O *Livro do Desassossego* reverte o tradicional, na medida em que o

objeto é criado conscientemente, pois há o despojamento das coisas rotineiras, revelando papéis e disfarces. Nesse jogo, a obra torna-se não um produto, mas um processo; não há resultado, concretização, mas “feitura”.

O processo de editoração e reedição do *L. do D.* representa jogos de elementos que têm equivalências em novos artifícios narrativos, nos quais o editor planeja, de certa forma, para ele próprio um papel na história, escolhendo, por circunstâncias às vezes arbitrárias, instalar um fio condutor no interior de um complexo. Talvez o grande espetáculo seja a busca por revelações e epifanias de outra ordem, mas, nessa busca, haverá frustração, pois o *L. do D.* só existe em construção, no processo, numa arte sempre “pré”, em sistema aberto de vir-a-ser.

O tema do suicídio, que alcançou várias áreas, está no cerne da chamada “autobiografia espiritual”. O *Livro* se aproxima de uma reunião de resíduos que são constituídos por aquilo que o artista deu de si mesmo, pondo em jogo o seu ser, oferecendo-se em sacrifício ou como suicida: um princípio do Modernismo, “a morte do autor”. Prova disso é a própria exploração dos fragmentos constituintes da obra que permite ver uma espécie de autobiografia dissimulada, mas menos disfarçada porque o tema passa a ser o espírito. Barthes pensa teoricamente o que é o conceito da “morte do autor” quando afirma:

Será para sempre impossível sabê-lo (quem fala na narrativa), pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse obliquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. (BARTHES, 2004)

O protagonista do *Livro* passa a ser uma sombra do autor, já não se acomoda numa unidade social, mas só existe para ele mesmo, uma célula que não tem referência com qualquer grupo ou pessoa. A estrutura narrativa passa por mudanças e uma possível linearidade passa a ser cheia de voltas. No que se referem à “autobiografia espiritual”, os impulsos irracionais do autor são impostos a um porta-voz apenas disfarçado que empreende uma viagem interna.

A autobiografia espiritual constitui uma sucessão de quase tudo o que o Naturalismo e o Realismo quiseram refletir. Porém, há um “novo homem” diferente daquele que esta e aquela escolas se esforçaram por desenhar. Agora ele está desprendido,

gasto, ou estético, exterior a condições sociais, sendo ele próprio uma coordenada do vazio, muitas vezes um homem nulo. Bernardo Soares é uma “pessoa” para quem o mundo exterior, independente da forma pela qual o definam, cessou de funcionar, para quem o mundo se tornou um lugar escuro e a única saída é o processo de escrita. Essa escrita surpreende por se tornar lema que a une ao seu movimento estético, considerando o *Livro* não como obra que conduziria o texto a um impasse, mas como abertura, trabalho que tenta captar um momento em que a literatura deixava de exprimir todos os níveis da experiência humana.

Tudo morre em mim, mesmo o saber que posso sonhar! De nenhum modo físico estou bem. Todas as maciezas em que me reclino têm arestas para a minha alma. Todos os olhares para onde olho estão tão escuros de lhes bater esta luz empobrecida do dia para se morrer sem dor. (L. do D. frag. 141)

Apesar da interioridade característica da tradição do gênero autobiografia, a versão pessoana tem um esforço para fundir a subjetividade característica do tipo com formas fragmentárias. Isto é, o escritor mantém a intensidade de crises espirituais no interior da moldura de um semi-heterônimo mais ou menos consequente. A presença de quadros espaciais – ruas, escritório, restaurantes – representa coordenadas em tipos de relacionamentos: associados de profissão, por exemplo.

No *Livro*, Fernando Pessoa forneceu a força de diferentes sensações, possíveis a qualquer pessoa que a possa sentir, observar, ouvir e “experienciar”. A confissão é uma forma de viagem espiritual. No trecho 328, o enunciador escreve “Eu quero, falando numa voz suave e embaladora, como a dum confessor que aconselha, dizer-te o quanto a ânsia de atingir fica aquém do que atingimos”. Já no fragmento 12, elucida que “O que confesso não tem importância, pois nada tem importância. Faço paisagens com o que sinto”, numa direção afinada com a ideia barthesiana da “morte do autor” E ainda, que

É preciso evitar o ler romances literários onde a atenção seja desviada para a forma do romance. Não tenho vergonha em confessar que assim comecei. É curioso mas os romances policiais, os é que por uma intuição eu lia. Nunca pude ler romances amorosos detidamente. Mas isso é uma questão pessoal, por não ter feitio de amoroso, nem mesmo em sonhos. Cada qual cultive, porém, o feitio que tiver. Recordemo-nos sempre de que sonhar é procurarmo-nos. (PESSOA, 2011)

As Confissões de Rousseau são o arquétipo de “autobiografia espiritual”. Vê-se o sujeito observando o sujeito enquanto este escreve a seu próprio respeito, e o que está sendo observado torna-se uma espécie de fenomenologia do ego. Tudo é personalizado, o que faz com que os fenômenos objetivos sejam deslocados. Uma parte da reorientação do gênero de realizações externas para estados internos resulta de descobertas psicológicas, especialmente das que começam a revelar o inconsciente. A questão de descobrir, disfarçar e dissimular fachadas está ligada à autobiografia espiritual moderna. Assim como em *As Confissões*, no *Livro do Desassossego* a confissão é uma forma de viagem espiritual.

Rousseau escreve: “Minha natureza tenaz não me deixa curvar-me diante dos fatos. Ela não pode embelezar os objetos da imaginação. Se quero representar a primavera, devo fazê-lo no inverno; se quero descrever uma bela paisagem, devo fazê-lo cercado por paredes...” (*in O moderno e o modernimo*, 1988). Soares escreve: “Num sono falso longínquo lembrei tudo quanto fora, e foi com uma nitidez de paisagem vista que se me ergueu de repente, antes ou depois de tudo, o lado largo da quinta velha, de onde, a meio da visão, a eira se erguia vazia. Senti imediatamente a inutilidade da vida. Ver, sentir, lembrar, esquecer — tudo isso se me confundiu, numa vaga dor nos cotovelos, com o murmúrio incerto da rua próxima e os pequenos ruídos do trabalho sossegado no escritório queado”. Percebe-se a criação das coisas, diante de uma vida que pode existir, mas a eles só cabe quantificá-la.

O “narrador” assume-se talvez como um homem de três rostos, sejam eles os de Guedes, Teive ou Soares, e vê-se, de certa forma, preso a uma enfermidade que lhe proporciona uma base móvel de operações. Tal base é concebida quando se enxerga a sala escura do escritório, o quarto de pensão ou a solidão da rua (algo paradoxal) não como uma rejeição à vida, mas uma renovação fundada em bases diferentes daquelas que um ativista pode compreender.

A depressão, a privação, o desassossego são uma espécie de talismã epifânico.

"Os meus hábitos são da solidão, que não dos homens"; não sei se foi Rousseau, se Senancour, o que disse isto. Mas foi qualquer espírito da minha espécie - não poderei talvez dizer da minha raça.

Fernando Pessoa, em sua extensa preocupação com a essência do ser, desejou descobrir, também, através desse mecanismo literário. A ideia de epifania remonta, no mundo ocidental, à tradição cristã. Os momentos de iluminação ou revelação são uma

experiência místico-religiosa que tem muito em comum com a epifania literária, especialmente no aspecto transcendental. A epifania literária produz uma conscientização separada do ser, em que o indivíduo demonstra sua experiência e seu confronto com a vida cotidiana.

El vivir es mucho más importante ya que la vida es una consecución de experiencias, las cuales tienen significación para un individuo y que aparentemente son triviales para otros, las banalidades adquieren importancia, la respuesta personal a estas trivialidades se convierte en una fuente potencial para una conciencia instantánea de la esencia del ser. (ROMERO, GARAY, 2005).

A epifania literária é um recurso muito mais ligado à técnica, o que explica o motivo e uso, pelos autores modernos, de recursos e procedimentos da poesia na criação da prosa. Assim, a complexa natureza da existência humana é explorada através de técnicas que se concentram na internalização da realidade externa e sua sequente externalização na forma de uma realidade inteiramente nova. O escritor se mostra interessado por objetos aparentemente insignificantes e eventos banais.

E acontece, quase sempre, nestes momentos de desolação estomacal, que há um homem, uma mulher, uma criança até, que se ergue diante de mim como um representante real da banalidade que me agonia. Não representante por uma emoção minha, subjetiva e pensada, mas por uma verdade objetiva, realmente conforme de fora com o que sinto de dentro que surge por magia analógica e me traz o exemplo para a regra que penso. (L. do D. frag. 311)

Bernardo Soares é um semi-heterônimo de um poeta para o qual não existem sistemas literários capazes de classificar ou dividir sua prosa, uma vez que o sentimento poético impregna tudo o que escreveu. O sentimento epifânico invade as extensões de Fernando Pessoa e se percebe a manifestação espiritual na liberação dramática do eu.

Adelto Gonçalves (1997), no ensaio “Prosa Poética e Poema em Prosa no *Livro do Desassossego*”, explica a habilidade de Fernando Pessoa na utilização da epifania. O crítico analisa fragmentos do texto escrito por Soares e assevera que no fragmento em que Pessoa “conhece” o seu semi-heterônimo utiliza a linguagem simbólica e subjetiva:

Um dia houve um acontecimento na rua, por baixo das janelas - uma cena de pugilato entre dois indivíduos, Os que estavam na sobreloja correram às janelas,

e eu também, e também o indivíduo de quem falo. Troquei com ele uma frase casual, e ele respondeu no mesmo tom. A sua voz era baça e trémula, como a das criaturas que não esperam nada, porque é perfeitamente inútil esperar. Mas era porventura absurdo dar esse relevo ao meu colega vespertino de restaurante.

A proposta de Adeldo Gonçalves assegura que:

Há ritmo nas palavras, o que é uma condição inata do poema, mas não essencial à prosa. Como prosador, aqui o autor busca a coerência e a clareza conceitual e resiste à corrente rítmica que fatalmente tende a se manifestar em imagens e não em conceitos, como no trecho em que volta à realidade ao dizer: “Mas era porventura absurdo dar esse relevo ao meu colega vespertino de restaurante”.

Esse fragmento sugere que quem escreve está dirigido para fora do seu mundo, observando a realidade exterior, mas faz uma ação interna. O que se passa, passa na mente do “narrador”, como uma ficção introspectiva, quando o tempo é psicológico.

Fernando Pessoa usará com equivalência a exploração de vazios, em que a própria ausência transforma-se numa fonte de valor, convertendo, em o *Livro do Desassossego*, numa matriz de tédio. O Bernardo Soares que vagueia pelas ruas, vive e trabalha na Baixa-Lisboeta, frequenta cafés, contata o universo cinzento da paisagem que o rodeia – o da cidade e a humana – enfrenta a alienação, convertendo-a mediante o estilo: percebe o mergulho abismal, mas exprime sua singularidade.

Vivemos quase sempre fora de nós, e a mesma vida é uma perpétua dispersão. Porém, é para nós que tendemos, como para um centro em torno do qual fazemos, como os planetas, elipses absurdas e distantes. (L. do D. frag. 217)

A diversificação da ilusão estética, a despersonalização dramática identificada com a pluralidade virtual do “eu”, a negação da unidade psicológica da criação literária, a linguagem como personificação e o cruzamento crítico realizado por essas diversas linguagens constroem, através da produção, do caminho produtivo, a negação da alienação. Trata-se de Fernando Pessoa procurando caminhos para o artista no interior da “ordem” existente, tornando-a subjetiva.

Quero ser tal qual quis ser e não sou. Se eu cedesse destruir-me-ia. Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que do corpo não posso ser. Por isso me esculpi em calma e alheamento e me pus em estufa, longe dos ares frescos e das luzes francas - onde a minha artificialidade, flor absurda, floresça em afastada beleza. (PESSOA, L. do D., 2011, p. 139)

Lendo o *L. do D.* em relação aos heterônimos, vê-se uma prosa melancólica, uma espécie de refúgio de tudo o que não chegava a ser ninguém, uma espécie de fragmentária tristeza, suspensão existencial.

Se se tomarem as edições da obra como tentativa de reconstrução, percebe-se como o presente constrói-se sobre o apagamento. A obra sobrevive em transformação enquanto a temática do *Livro* dá-se em torno de elevados pontos: o real e o sonho, o isolamento e a fama, o amar, a busca de identidade e a tortura metalinguística na busca de criação literária. Leyla Perrone-Moisés considera a narrativa como a construção de um *antirromance*:

Na medida em que apresenta um personagem-narrador desprovido de qualquer traço relevante, cercado de personagens medíocres quando não reles, em ambientes mesquinhos e tediosos como o escritório comercial da Rua dos Douradores, os modestos restaurantes para empregados, o quarto do guarda-livros num sobrado lisboeta. (PERRONE-MOISÉS, 1986.)

Se eu tivesse o mundo na mão, trocava-o, estou certo, por um bilhete para Rua dos Douradores. 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.
Terei saudades do Moreira, mas o que são saudades perante as grandes ascensões?
Sei bem que o dia em que for guarda-livros da casa Vasques e Cia. será um dos grandes dias da minha vida. Sei-o com uma antecipação amarga e irônica, mas sei-o com a vantagem intelectual da certeza. (PESSOA, 1999.)

Fatos extraordinários só aparecem, em Pessoa, no pensamento. São viagens mentais que permitem considerar a Rua dos Douradores como um lugar universal, de onde sobressai o desenho de uma cidade fixada e pintada sob as variações das luzes, com dedicada atenção. A cidade e o povo da cidade de Bernardo Soares são objeto de observação para uma escrita triste, sombria.

É um desafio despir-se dos guias e manuais de leitura, que fixam fronteiras e legitimam ou ilegitimam leituras, mas o *Livro do Desassossego* é um objeto sofisticado, sem identidade unificadora.

No *Livro do Desassossego*, o momento é salientado: não o passado, nem a memória, mas a sensação.

Passaram meses sobre o último que escrevi. Tenho estado num sono do entendimento pelo qual tenho sido outro na vida. Uma sensação de felicidade translata tem-me sido frequente. Não tenho existido, tenho sido outro, tenho vivido sem pensar.

Hoje, de repente, voltei ao que sou ou me sonho. Foi um momento de grande cansaço, depois de um trabalho sem relevo. Pousei a cabeça contra as mãos, fincados os cotovelos na mesa alta inclinada. E, fechados os olhos, retrovei-me. (L. do D. frag. 334)

A secessão aparece com o escritor como aquele que se separa, indica uma representação, o ato de se retirar de um palco para outro, exigindo uma reação de graça e equilíbrio. Porém, a secessão evoca visões de um *outro*, de um mundo de mistério, de formas indefinidas, de explorações e de descobertas que são o meio pelo qual ele enfrenta o material e o objetivo. A ênfase no poder da arte como deslocamento de qualquer outra realidade conduz à formação de um mundo no interior de outro mundo, tudo de acordo com o artista como um ator.

É importante esclarecer que a abertura e o dinamismo do *Livro do Desassossego* consistem na disponibilidade em se tornar possível que a sua vitalidade estrutural seja válida também em vista de resultados diversos e múltiplos. Segundo Umberto Eco, é necessário tal esclarecimento porque, ao se falar em “obra”, costuma haver uma consciência estética que exige que por “obra” se entenda:

Uma produção pessoal que, embora as fruições variem, mantenha uma fisionomia de organismo e manifeste, qualquer que seja a forma pela qual for entendida ou prolongada, a marca pessoal em virtude da qual consiste, vale e comunica. (ECO, 1968. P. 63)

Fernando Pessoa vê sua obra como a suscitadora de sentidos múltiplos.

Porque essa obra é tão grande, que enormes avultam os seus defeitos, os seus monstruosos defeitos, as coisas até mínimas que estão entre certas cenas e a perfeição possível delas. Tudo quanto tem sido feito está cheio de erros, de faltas de perspectiva, de ignorâncias, de traços de mau gosto, de fraquezas e desatenções. Escrever uma obra de arte com o preciso tamanho para ser grande, e a precisa perfeição para ser sublime, ninguém tem o divino de o fazer, a sorte de o ter feito. (PESSOA, L. do D. frag. 289. P. 277)

A obra tem, portanto, infinitos aspectos que não são somente os seus fragmentos, pois cada um deles contém, em sua forma rizomática, a obra inteira e a revela em determinada perspectiva. A sua variedade de execução é que fundamenta a obra a executar.

Uma leitura aprofundada do *Livro do Desassossego* permite perceber que aquilo que é nele “informado” está diretamente proporcional à imprevisibilidade e à desordem. A polêmica em torno dos “defensores” de determinadas linhas de organização da obra desenvolve-se justamente em torno da maior ou menor compreensão do que nela está escrito.

À medida que as edições criam várias obras, deixando ao executante escolher uma das sequências possíveis e definir, por exemplo, a escolha temática ou a cronológica, quando possível, a própria execução da obra torna-se um ato de criação.

Nesse sentido, autoria e co-autoria acabam se confundindo de tal maneira que já não se pode falar de uma obra, mas de várias "obras". Apesar de seu caráter indeterminado, que pode culminar num sem-número de configurações formais, ainda assim, segundo a visão de Eco, pode-se falar de "obra", única e individual, na medida em que as várias possibilidades combinatórias estão de antemão previstas pela estrutura mesma da obra que se propõe aberta. Em todo caso, o paradoxo é bastante claro, servindo de ponto de discórdia entre os leitores e os editores do livro.

4. TRÊS EDIÇÕES E UM DESASSOSSEGO: PROCESSO EDITORIAL

“Outros entregaram-se, atarefados por fora da alma, ao culto da confusão e do ruído, julgando viver quando se ouviam...” Bernardo Soares

A edição do *Livro do Desassossego* prefaciada por Leyla Perrone-Moisés, de 1986, não numera os fragmentos. Segundo ela, na passagem do século XIX para o XX, numerosos pensadores apontaram uma profunda crise do pensamento ocidental e, “num movimento oposto ao racionalismo positivista, tentaram encontrar saídas dessa crise pelas vias da intuição, da fé ou da arte”. (PERRONE-MOISÉS, 1986. P. 19). Bernardo Soares é um português da virada do século que descrê da razão, da ciência e busca valores do mundo que considera em decadência.

Todo o *Livro* de Leyla Perrone-Moisés é marcado por inúmeras variações de temas e imagens.

A fim de melhor esclarecer essa edição de 1986, opta-se, nesse momento, por uma enumeração, tal qual é feita na obra:

1. “Autobiografia sem fatos”, na qual PERRONE-MOISÉS insere cinquenta e oito fragmentos em que a matriz do tédio é a mais relevante, com trechos escritos em primeira pessoa, mas sempre presente a consciência da escrita.

Quantas vezes ergo do livro onde estou escrevendo e que trabalho a cabeça vazia de todo o mundo! Mais me valera estar inerte, sem fazer nada, sem ter que fazer nada, porque esse tédio, ainda que real, ao menos o gozaria. No meu tédio presente não há repouso, nem nobreza, nem bem-estar em que haja mal-estar: há um apagamento enorme de todos os gestos feitos, não um cansaço virtual dos gestos por não fazer. (PERRONE-MOISÉS, 1986. P. 103).

2. “Lisboa, meu lar!”, “capítulo” em que embaralha trinta e dois trechos sobre a cidade de Lisboa, as ruas portuguesas, a imagem do Tejo, as ruas famosas e o espaço urbano, seu alarido - marca da modernidade, as sensações proporcionadas pelas feições da cidade, a atmosfera, o céu, o ar, as casas coloridas, os candeeiros que coincidem com as luzes pelos prolongamentos das ruas, os montes nos ermos e a cidade que anoitece: o seu lar: “Que humano era o toque metálico dos eléctricos! Que paisagem alegre a simples

chuva na rua ressuscitada do abismo! Oh, Lisboa, meu lar!”. (PERRONE-MOISÉS, 1986. P. 120). Parece que a escolha da capa de sua edição preferiu seguir esse “capítulo”:

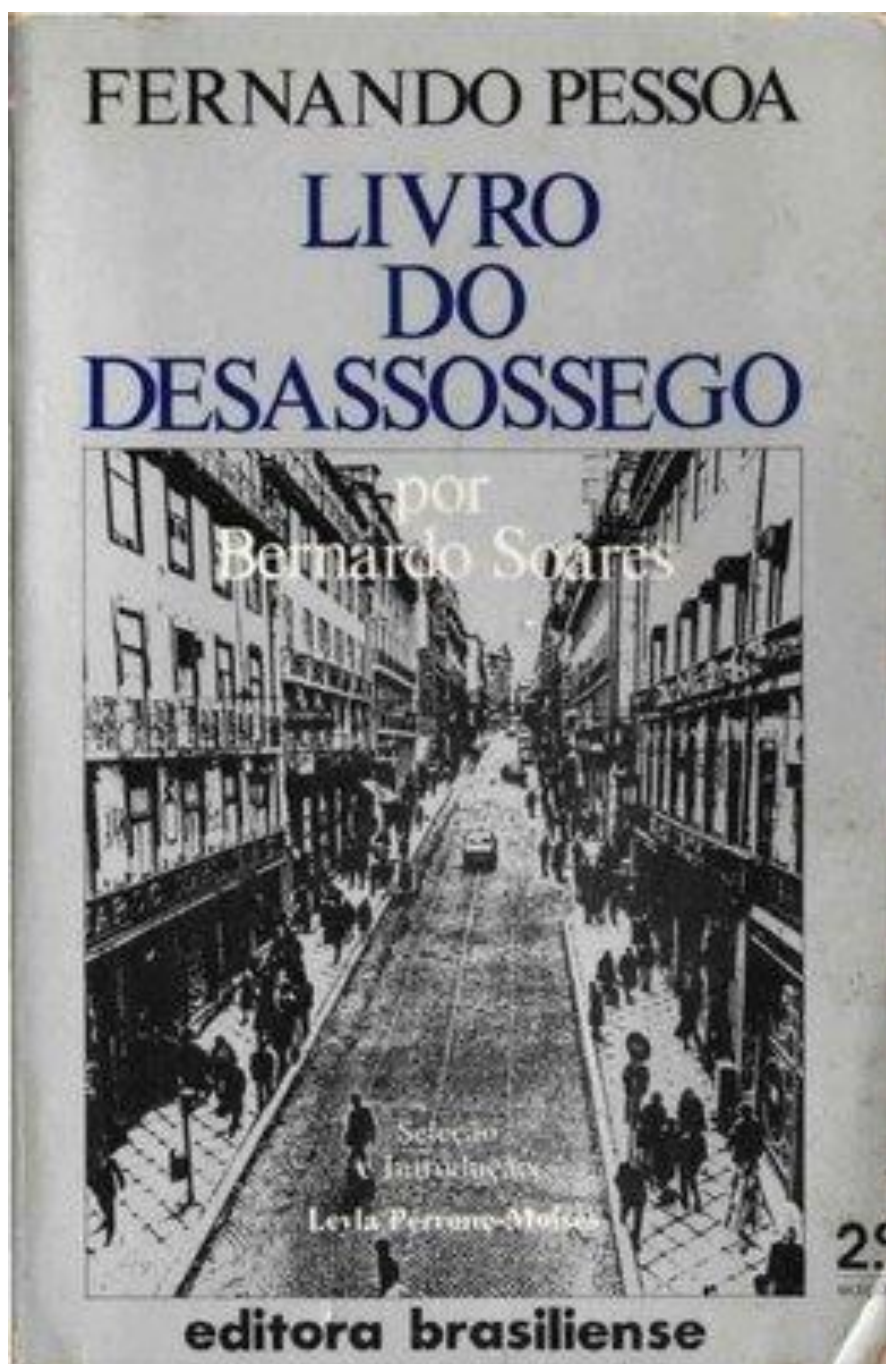


Imagem 3: Capa da edição da Leyla Perrone-Moisés

3. “A ficção de mim mesmo”, parte da obra de Leyla Perrone-Moisés em que são reunidos cinquenta e oito fragmentos que demonstram o labirinto existencial de Bernardo

Soares. São textos nos quais aparecem considerações metalinguísticas e exemplificam a única forma de existência de seu criador, que é o sonho. O desdobramento mental de Soares faz com que o devaneio seja ininterrupto e a consciência absurda de não ser ninguém.

Não tendo que fazer, nem que pensar em fazer, vou pôr neste papel a descrição do meu ideal - Apontamento A sensibilidade de Mallarmé dentro do estilo de Vieira; sonhar como Verlaine no corpo de Horácio; ser Homero ao luar. Sentir tudo de todas as maneiras; saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento; não desejar muito senão com a imaginação. (PERRONE-MOISÉS, 1986. P. 157).

Essa terceira parte da seleção do desassossego realizada por Leyla Perrone-Moisés ainda abarca a reflexão sobre a criação literária e o processo de despersonalização pessoal, com ênfase para o caráter dramático de seu texto.

A editora recorta importantes fragmentos em que Bernardo Soares se autodefine como “uma figura do livro, uma vida lida”, “uma espécie de carta a jogar”, “a cena viva onde passam vários atores representando várias peças”, “dois, e ambos têm a distância – irmãos siameses que não estão apegados”, “daquelas almas que as mulheres dizem que amam, e nunca reconhecem quando encontram”, “uma placa fotográfica prolixamente impressionável”, “o homem que vendeu a sombra”, “uma prateleira de frascos vazios” até terminar em “Não sei quem sou ou o que sou”.

Leyla Perrone-Moisés tem a consciência de as edições, diferentemente planejadas, trariam outras propostas mais ou menos aceitáveis, pois a ideia do livro é labiríntica e se constrói como “estética do artifício”:

Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. As vezes não me reconheço, tão exterior me pus a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio. Quem sou por detrás desta irrealdade? Não sei. Devo ser alguém. E se não busco viver, agir, sentir, é - crede-me bem - para não perturbar as linhas feitas da minha personalidade suposta. Quero ser tal qual quis ser e não sou. Se eu cedesse destruir-me-ia. Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que do corpo não posso ser. Por isso me esculpi em calma e alheamento e me pus em estufa, longe dos ares frescos e das luzes francas - onde a minha artificialidade, flor absurda, floresça em afastada beleza. (PERRONE-MOISÉS, 1986. P. 175).

4. “O sonho tem grandes cinemas” foi o “tópico” em que a editora “arrumou” quarenta e quatro fragmentos que tem como cerne a matéria do sonho e das paisagens impossíveis, avaliando a imaginação literária como um erro quando se presta a “supor que os outros são nós e que devem sentir como nós”. Paradoxalmente, Bernardo Soares quase sossega do “cansaço do desassossego”. A rua e as casas reaparecem nesses fragmentos como o mundo real, mas, desta vez, pouco para o suporte das meditações. A vida, para Bernardo Soares para como “uma estalagem onde tenho que me demorar até que chegue a diligência do abismo”, o que revela o seu desconcerto e o seu desassossego pela consciência da invulnerabilidade diante da morte.

Nunca pretendi ser senão um sonhador. A quem me falou de viver nunca prestei atenção. (...) À vida nunca pedi senão que passasse por mim sem que eu a sentisse. (...) A minha mania de criar um mundo falso acompanha-me ainda, e só na minha morte me abandonará. (...) Tenho um mundo de amigos dentro de mim, com vidas próprias, reais, definidas e imperfeitas. (...) Ah, não há saudades mais dolorosas do que as das coisas que nunca foram! Ergo a cabeça de sobre o papel em que escrevo... E cedo ainda. Mal passa o meio-dia e é domingo. O mal da vida, a doença de ser consciente, entra com o meu próprio corpo e perturba-me. Não haver ilhas para os infortáveis, alamedas vetustas, inencontráveis de antes, para os isolados no sonhar! Ter de viver e, por pouco que seja, de agir; ter de roçar pelo facto de haver outra gente, real também, na vida! Ter de estar aqui escrevendo isto, por me ser preciso à alma fazê-lo, e, mesmo isto, não poder sonhá-lo apenas, exprimi-Lo sem palavras, sem consciência mesmo, por uma construção de mim próprio em música e esbatimento, de modo que me subissem as lágrimas aos olhos só de me sentir expressar-me, e eu fluísse, como um rio encantado, por lentos declives de mim próprio, cada vez mais para o inconsciente e o Distante, sem sentido nenhum excepto Deus. (PERRONE-MOISÉS, 1986. P. 244-247).

5. “Viagem nunca feita” reúne vinte e dois fragmentos sobre a temática da “viagem”, vista como criação através do sonho, das paisagens vistas para dentro, livres da monotonia de tudo. A vida é considerada uma viagem experimental, realizada de forma involuntária, ou seja, a existência é o bastante para que a viagem aconteça.

Do meu quarto andar sobre o infinito, no plausível íntimo da tarde que acontece, à janela para o começo das estrelas, meus sonhos vão por acordo de ritmo com a distância exposta para as viagens aos países incógnitos, ou supostos, ou somente impossíveis. (PERRONE-MOISÉS, 1986. P. 297).

6. O sexto “capítulo” desse *Livro do Desassossego* chama-se “O amante visual”. Nele estão reunidos vinte e três fragmentos sobre “estados de alma” de Bernardo Soares.

A narrativa nesses trechos é pautada nos sentidos da visão e da audição, pois “Ver e ouvir são as únicas coisas nobres que a vida contém” e demonstra o amor como repressão e impossibilidade, a ausência de fascínio pelo ato sexual e o nojo pela figura feminina – exceto a “Senhora dos Sonhos” – por ser irreal. O amor pelas sensações, o isolamento e a insubordinação aos homens e até à verdade demonstram como apenas a ideia, segundo Soares, é capaz de conhecer a realidade, já que “Nunca amamos alguém. Amamos tão-somente, a ideia que fazemos de alguém”.

7. “Dizer! Saber dizer!” é a última seção criada por Leyla Perrone-Moisés em sua edição do *Livro do Desassossego*, datada de 1986. Através de suas exclamações, na busca de um sentido para o texto, essa parte traz uma espécie de metacrítica pessoana, em que aparecem fragmentos sobre a preferência de Bernardo Soares pela prosa e sua consideração do “verso como coisa intermediária, uma passagem da música para a prosa”. É nessa parte que foi incluída a famosa frase “Minha pátria é a língua portuguesa.” e também que se percebe a conceituação de Arte, segundo Bernardo Soares.

Primeiramente a arte consistiria na capacidade de fazer o outro sentir o que se sente e os libertar deles mesmos, uma espécie de comunicação sobre a identidade íntima entre as pessoas. Afirma que a literatura “é a maneira mais agradável de ignorar a vida” e de simulá-la, indo mais além, a ponto de afirmá-la como um “esforço para tornar a vida real”.

A literatura, que é a arte casada com o pensamento e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite. (PERRONE-MOISÉS, 1986. P. 398).

Na “Introdução do Desassossego”, apresentação de sua edição, Leyla Perrone-Moisés afirma que os fragmentos do *Livro do Desassossego* são rascunhos, esboços, experimentações que, muitas vezes, já apareceram em poemas de Fernando Pessoa. Assim, a impossibilidade de leitura “pura” configura, no *Livro*, uma rede de textos que o reafirma como obra rizomática e o leitor assume lugar de partícipe na leitura da obra, nunca acabada, feita para *o fora*. A rede de textos em trânsito configura um processo rizomático,

pois a leitura é feita privilegiando a ligação virtual entre os fragmentos. A interatividade no processo de leitura promove o envolvimento do leitor e modifica a ideia de pertencimento do texto, pois o interlocutor do processo narrativo assume postura de cúmplice, interferindo na obra que tem em mãos, atribuindo-lhe propósitos e soluções que independem dos buscados na origem por Fernando Pessoa.

Segundo Perrone-Moisés, estas reflexões pertencem a outro gênero, decorrem de outro projeto escritural, mas esta outra leitura

fica às vezes prejudicada pelo conhecimento prévio que temos dos poemas. Há aí um problema de leitura quase insolúvel, pois não podemos esquecer Caeiro, Reis e Campos, e travar um conhecimento virginal com a prosa poética de Bernardo Soares. (PERRONE-MOISÉS, 1986. P. 25)

Há uma espécie de laços, articulações e nós que amarram toda “essa gente”. Bernardo Soares, segundo Perrone-Moisés, *“incerto, fantasmático, (...) veio embaralhar as poucas certezas que pensávamos ter a respeito desse ‘drama em gente’”*.

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 ulisseia 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 do 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. (PESSOA, 2011. Frag. 126)

O fragmento acima revela um enunciador que propõe três maneiras de “viver a vida em Extremo”:

1 – “a posse extrema dela, pela viagem ulisseia através de todas as sensações, através de todas as formas de energia exteriorizada;

2 – “a abdicação inteira”;

3 – “o caminho do perfeito equilíbrio”.

Oficialmente autorizada pelos herdeiros de Pessoa e de maior sucesso editorial, está a edição de Richard Zenith. O tradutor de Pessoa para o inglês propôs uma ordenação subjetiva aos fragmentos – como citado anteriormente – e inaugurou, a partir (e por causa) de sua publicação, em 1992, uma polêmica acalorada em torno das três questões fundamentais relativas à edição dos textos: a definição de sua autoria; (pois assina o *Livro* com “Bernardo Soares”); de um critério para a sua reunião, e de um critério para a sua organização.

No entanto, diante do fragmento supracitado, PERRONE-MOISÉS indaga: “como não pensar em Álvaro de Campos (1), Ricardo Reis (2) e Alberto Caeiro (3)? (PERRONE-MOISÉS (2001. P. 216).

A apresentação de Richard Zenith segue o pensamento de que Fernando Pessoa viveu, na carne – ou em sua anulação – o chamado *hors-texte*.

Em *Gramatologia* (1973), Jacques Derrida afirma que “não há nada fora do texto” para realçar o fato de que não é possível ler Rousseau fora dos textos de Rousseau. A frase (“il n’y a pas de hors-texte”) tornou-se slogan para as tentativas de definição da desconstrução como método de leitura e análise do texto, que assume que nada mais existe do que o próprio texto. Nenhum sentido pode ser, nesse pensamento, extraído de um texto que já não pertença a alguém.

A falta de um centro no *Livro do Desassossego*, a relativização de tudo e o mundo reduzido a fragmentos que não fazem um verdadeiro todo são vistos, por Richard Zenith, como íntima experiência e tênue realidade vividas por Fernando Pessoa. Zenith adota a divisão de Pessoa em personagens literários que se contradiziam uns aos outros para explicar como o *Livro do Desassossego* também foi um multiplicar-se constante, “incerto e vacilante”. Para tanto, revisa-se o constelado pessoano:

Tendo Ricardo Reis parado de evoluir (que evolução poderia haver para um Greek Horace who writes in Portuguese?) e Alberto Caeiro (ou o seu fantasma,

uma vez que ele morreu em 1915) cessado de escrever em 1930, Pessoa insuflou então nova vida no Livro do Desassossego, que passou a impor-se não menos do que Álvaro de Campos (sempre uma presença marcante) na obra e no espírito do seu criador. Campos e Bernardo Soares nunca se conheceram no - drama em gente - encenado por Pessoa, mas é curioso notar que o primeiro documento (Trecho 230) contido no primeiro envelope do seu vastíssimo Espólio traz a indicação A. de C (?) ou L. do D. (ou outra coisa qualquer). Havia, de fato, uma forte concordância intelectual e emocional entre o ajudante de guarda-livros e o Campos do último período, já bem menos estridente que o futurista que escreveu - Ode Triunfal-. Se os poemas escritos por este heterônimo envelhecido são muito parecidos - não formalmente mas na sua temática existencial e no seu tom melancólico- aos versos de Pessoa ele-mesmo, certas prosas de Campos, como "Ambiente", publicado em 1927 (com frases como "Expressar-se é dizer o que não se sente" ou "Fingir é conhecer-se"), poderiam ter sido assinadas por Bernardo Soares. Talvez não seja completamente por acaso que a figura de Soares se revela mais plenamente quando a biografia do engenheiro naval já tinha definhado (-aposentado em Lisboa-, podemos só supor, pois o seu inventor não nos diz nada). Não que uma ficção pudesse substituir a outra, mas havia paralelismos nos seus hábitos. Soares, quando não estava no escritório, gostava de caminhar na Baixa, onde frequentava talvez os mesmos cafés e a mesma tabacaria que Campos, e os dois sentavam-se talvez não longe um do outro nos mesmos elétricos. (ZENITH, 2011. P. 14-5)

Segundo Zenith, os personagens pessoanos eram de origem bem diversa, mas acabaram ocupando o mesmo campo da sensibilidade de Pessoa. E afirma: “Campos, Soares, Pessoa e Lisboa são, num certo registro, sinônimos”.

Nota-se certa comoção nesse organizador do *Livro do Desassossego*, uma vez que parte de uma frase dita pelo heterônimo Álvaro de Campos para iniciar sua apresentação: “Fernando Pessoa não existe, propriamente falando” e destaca como epígrafe de “sua” edição o trecho 152, que diz que “Pasma sempre quando acabo qualquer coisa. Pasma e desolo-me”.

Apesar de assumir que essa obra “ficou sempre um projeto por fazer”, Zenith, no texto introdutório que apresenta a 9ª edição, demonstra marcas impressionistas e juízos de valor sobre o *Livro*. Em alguns trechos, chega a provocar o leitor acerca da “abstinência sexual de Pessoa como escolha ou fatalidade” a fim de justificar alguns trechos “que insistem na impossibilidade de possuir um outro corpo, na superioridade de ‘amores em duas dimensões’” (ZENITH, 2011, p. 16.). Caracteriza como “bizarro” o que foi escrito no *Livro do Desassossego* como “Conselhos às malcasadas” quando se lê a explicação de como se “trair o marido em imaginação”

As mal-casadas são todas as mulheres casadas e algumas solteiras. Livrai-vos sobretudo de cultivar os sentimentos humanitários. O humanitarismo é uma

grosseria. Escrevo a frio, raciocinadamente, pensando em vosso bem-estar, pobres mal-casadas. (PESSOA, 2011, p. 427)

Para Richard Zenith, Fernando Pessoa sempre teve a “intenção de rever e organizar os fragmentos, mas sem coragem nem paciência para enfrentar a tarefa (...) foi acrescentando material, e os parâmetros da obra amorfa dilataram-se” (ZENITH, 2011, p. 17)

Quando Teresa Sobral Cunha dividiu o *Livro do Desassossego*, acrescentou trechos que, mesmo não contendo a indicação de pertencentes ao *L. do D.*, entendeu como reconhecíveis do desassossego. Usou espaços em branco entre os trechos e eliminou a numeração dos fragmentos.

Richard Zenith contesta essa edição e cria um apêndice para colocar os textos que não continham a cifra *L. do D.*.

Fiquei tentado a restringir o corpus desta edição aos textos cuja atribuição não levanta dúvidas. Seria, pelo menos, um critério claro e simples. Não sei, porém, se seria mais fiel. Pessoa teria certamente excluído vários suponho que muitos dos trechos previamente marcados *L. do D.*, e teria do mesmo modo, introduzido textos que escreveu sem pensar minimamente no *Livro*, mas que refletido mais tarde, lhe pareceriam peças fundamentais. (...) Alarguei o corpus, portanto, mas sem alargar as fronteiras definidas pelos trechos explicitamente atribuídos ao *Livro*. Na dúvida, relativamente aos textos que andam no limite, optei pela exclusão. (PESSOA, 2011. “Organização da 9ª edição”. Recorte de texto de ZENITH, p. 30)

Obviamente, ao se falar no *L. do D.*, observam-se muitas inquietações de diversas vertentes de estudos, pois ele é, por natureza, complexo e multifacetado. O aspecto de obra parcialmente incompreendida e aberta é salientado pelo próprio “autor”:

Penso às vezes, com um deleite triste, que se um dia, num futuro a que eu já não pertença, estas frases, que escrevo, durarem com louvor, eu terei enfim a gente que me “compreenda”, os meus, a família verdadeira para nela nascer e ser amado. Mas, longe de eu nela ir nascer, eu terei já morrido há muito. Serei compreendido só em efígie, quando a afeição já não compense a quem morreu a só desafeição que houve, quando vivo.

Um dia talvez compreendam que cumpri, como nenhum outro, o meu dever-nato de intérprete de uma parte do nosso século; e, quando o compreendam, não-de escrever que na minha época fui incompreendido, que infelizmente vivi entre desafeições e friezas, e que é pena que tal me acontecesse. E o que escrever isto será, na época em que o escrever, incompreendedor, como os que me cercam, do meu análogo daquele tempo futuro. Porque os homens só aprendem para uso dos seus bisavós, que já morreram. Só aos mortos sabemos ensinar as verdadeiras regras de viver. (PESSOA, 2011. Frag. 191. P. 198)

Apesar de rejeitar a ordenação cronológica, Richard Zenith inicia o *Livro do Desassossego* com o fragmento “Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus...”, o que sugere a comum ordenação das autobiografias convencionais, nas quais se começa pelo nascimento e se relata, após, os acontecimentos da vida. É de se observar, certamente, a tentativa de criação de um fio condutor, ao menos simbólico, para a sua *performance* de editor.

Richard Zenith divide o *Livro do Desassossego* em três partes: primeiro, “Autobiografia sem factos”: agrupamento de textos datados da última fase, como esqueleto que seria o organismo vivo do *Livro* – seção da obra que contém quatrocentos e oitenta e um trechos selecionados; segundo, “Grandes Trechos”, em que obedece a um antigo plano de Fernando Pessoa, que pretendia agrupar esses textos e formar um livro, esses trechos são separados por serem grandes em extensão ou em intenção ou por afinidade com outros trechos da primeira parte. São quarenta “grandes trechos”, incluindo, entre eles, “Na Floresta do Alheamento”, primeiro texto do *Livro do Desassossego*, publicado por Fernando Pessoa; terceiro, um apêndice com 28 trechos e 4 rubricas, numerada e nomeadamente: I. “Textos que citam o nome de Vicente Guedes”; II. “Matéria fragmentada da ‘Marcha fúnebre para o rei Luís Segundo da Baviera’”; III. “Outros textos e fragmentos não integrados no *corpus*”; IV. “Escritos de Pessoa relativos ao *Livro do Desassossego*”.

Segundo Richard Zenith, as centenas de textos de variado tamanho e relativa autonomia que compõem o *Livro* são “precisamente a forma que lhe convinha, dado o livro ser narrado por alguém cujo estado de alma é um devaneio permanente”. (Congresso Internacional Fernando Pessoa – comunicações – novembro de 2013.)

O Livro do Desassossego é uma sequência de fotografias estranhamente íntimas, tiradas por um fotógrafo que as revela com palavras. O fotógrafo vai documentando o seu próprio drama, centrado no como e no porquê da sua actividade fotográfica. Neste Livro, retratar e narrar são sinónimos de protagonizar. (Congresso Internacional Fernando Pessoa – comunicações – novembro de 2013.)

Em 2013, quando se celebraram os 125 anos de nascimento de Fernando Pessoa, a “Casa Fernando Pessoa” reuniu investigadores, tradutores e críticos de variados países. A

fim de analisar um pouco mais a obra organizada por Richard Zenith, este trabalho tentará examinar a conferência inaugural do III Congresso Internacional Fernando Pessoa (2013), proferida por Zenith, e sua concepção quanto à possibilidade de nomear o *Livro* como um romance possível / impossível.

Richard Zenith divide a leitura possível / impossível do *Livro do Desassossego*, como romance, em quatro tipos: romance-experiência, romance-roupeiro, romance decadentista e romance-naufrágio.

O primeiro deles, o romance-experiência, representa a análise do *Livro* como uma narrativa sem cronologia e sem enredo em que duas premissas seriam erguidas por Fernando Pessoa: a primeira, de que tudo o que existe no mundo é aparência, símbolo, e a segunda, de que a realidade efetiva é o que sentimos como real (ou seja, a realidade reside nas nossas sensações).

O editor utiliza duas frases de Bernardo Soares para trabalhá-las: “Nunca desembarcamos de nós” e “O universo não é meu: sou eu” para demonstrar que Soares é quem se apodera da realidade, transformando-a e a fazendo sua.

Sempre meditei como era absurdo que, onde a realidade substancial é uma série de sensações, houvesse coisas tão complicadamente simples como comércios, indústrias, relações sociais e familiares, tão desoladoramente incompreensíveis perante a atitude interior da alma para com a ideia de verdade. (PESSOA, 1999. P. 242)

No *Livro do Desassossego*, a arte resulta das sensações profundamente sentidas e trabalhadas através da linguagem. A verdade possível foi, segundo Zenith, testada em Bernardo Soares. Fernando Pessoa teria realizado a experiência para tentar saber se um escritor viveria, “psicológica e espiritualmente falando, apenas da sua imaginação e arte, sem precisar interagir como o mundo exterior”. (ZENITH, 2013). Se Soares afirma que “Para mim, só a minha autoconsciência é real; os outros são fenômenos incertos nessa consciência, e a que seria mórbido emprestar uma realidade muito verdadeira” (PESSOA, 1999. P. 215), experencia o próprio ser humano, sonhando com a criação de um lugar feito da sua própria alma.

Penso às vezes no belo que seria poder, unificando os meus sonhos, criar-me uma vida contínua, sucedendo-se, dentro do decorrer de dias inteiros, com convivas imaginários com gente criada, e ir vivendo, sofrendo, gozando essa vida falsa. Ali me aconteceriam desgraças; grandes alegrias ali cairiam sobre

mim. E nada de mim seria real. Mas teria tudo uma lógica soberba, sua; seria tudo segundo um ritmo de voluptuosa falsidade, passando tudo numa cidade feita da minha alma, perdida até [ao] cais à beira de um comboio calmo, muito longe dentro de mim, muito longe... E tudo nítido, inevitável, como na vida exterior, mas estética. (PESSOA, 1999. P. 139)

A segunda análise feita por Richard Zenith é a de o *Livro do Desassossego* poder ser lido como um romance-roupieiro. Esse nome foi utilizado porque o *Livro* traz inúmeras referências à indumentária, literais e metafóricas. Zenith usou dessas referências para realizar uma leitura que afirme a linguagem como roupagem para Bernardo Soares.

O protagonista do Livro do Desassossego, condenado por Pessoa a ser espectador-escritor de si próprio, quase não tem mais nada a não ser a linguagem. Será a sua consciência desta irrevogável condição – «Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo» (trecho 193) – que o faz atribuir especial importância ao «manto régio» da ortografia etimológica (trecho 259). (ZENITH, 2013.)

A entrega de Soares às sensações, aos sonhos e à linguagem que os descreve prende-se à inutilidade de agir numa sociedade doente. Bernardo Soares comporta-se como um decadente consagrado à análise de seu interior, feito todo de sensações.

Lento, no luar lá fora da noite lenta, o vento agita coisas que fazem sombra a mexer. Não é talvez senão a roupa que deixaram estendida no andar mais alto, mas a sombra, em si, não conhece camisas e flutua impalpável num acordo mudo com tudo. (PESSOA, 1999. P. 167)

Segundo Zenith, “a sua pretensa autobiografia, embora prescindida de factos concretos, está ancorada num tempo real, marcado pelo desmoronamento dos sistemas políticos e sociais tradicionais e pela perda da fé no Deus cristão”.

Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido - sem saber porquê. E então, porque o espírito humano tende naturalmente para criticar porque sente, e não porque pensa, a maioria desses jovens escolheu a Humanidade para sucedâneo de Deus. Pertencço, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem veem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado. (PESSOA, 1999. P. 45)

Bernardo Soares identifica-se com a corrente designada por Decadência pelo fato, segundo Zenith, “de ter perdido totalmente a inconsciência e, com ela, a capacidade de

viver espontaneamente”. Resta-lhe, assim, “a renúncia por modo e a contemplação por destino”.

O quarto nome apresentado para análise é o de “romance naufrago”. Segundo Richard Zenith, “o Livro do Desassossego, enquanto romance, é um naufrágio. O seu protagonista boia, perdidamente, num sargaço de sensações e palavras que não formam uma trama nem o levam a lado nenhum que se perceba.”

Nessa provocação, o editor termina sua comunicação de abertura do III Congresso Internacional Fernando Pessoa (2013) com a anulação de qualquer pensamento que pretenda ler o *Livro do Desassossego* como um romance.

O tipo de livro que ambicionava produzir sofreu constantes desvios e interferências. Por exemplo, há um trecho (106) em que Bernardo Soares cita um verso – «Quero-te só para sonho» – que diz ser de um velho poema seu. O poema, na verdade, foi assinado por Pessoa e publicado por este na Athena. No Livro do Desassossego, tal como no resto da sua obra, Fernando Pessoa era promíscuo e incontinente, ultrapassando as fronteiras mal definidas (e mal defendidas) entre ele, os diversos colaboradores fictícios e os respectivos projectos literários. Mas mesmo que tivesse ficado fiel aos seus propósitos, o Livro seria sempre um romance gorado, pois um protagonista que não age contraria os princípios que definem o género. (ZENITH, 2013.)

O apogeu do *Livro do Desassossego*, e talvez os vários romances que poderiam surgir dele, conduz a um aniquilamento em que o escritor consegue escrever de mil maneiras, sob vários nomes ou personas criados por um projeto estético. Talvez pudesse, ainda, escrever sobre “a totalidade das relações existentes entre todas as coisas”, como pretendeu Mallarmé.

Ou então este Livro (segundo a sugestão do trecho 152) é um romance sobre um simples drogado, que escreve por vício. De uma maneira ou outra, o protagonista é um falhado e o romance um fracasso – possivelmente o maior fracasso literário do século XX. (ZENITH, 2013.)

Para Zenith, a edição crítica de Jerónimo Pizarro (mais recente organizador do *Livro do Desassossego* e responsável pela inclusão do conceito de “não-errata”, que será apresentado mais à frente) apresenta-se como “instrumento utilíssimo a investigadores e leitores interessados no processo redatorial do autor”, mas ainda permanece “sujeita à

dúvida, por falta de indícios³⁶”. Os indícios aos quais se refere Richard Zenith estão relacionados aos exames minuciosos e comparativos dos papéis e tintas dos arquivos do espólio de Fernando Pessoa.

Richard Zenith critica, também, a retirada de alguns trechos que, segundo ele, foram

desde sempre tidos como canônicos, entre os quais o trecho 228, que nos revela Bernardo Soares na sua requintada essência. Surpreende-nos que esse e outros trechos reunidos pelo próprio autor num envelope rotulado ‘*Livro do Desassossego*’ sejam agora afastados da obra com base em critérios que se afiguram despreocupadamente intervencionistas (PESSOA, 2011, p. 35)

Em alguns pontos, Zenith considera como principal dificuldade de organização dos fragmentos a decifração da caligrafia de Fernando Pessoa. A mais recente edição crítica, por exemplo, revê o trecho 75 em que se lia “uma atitude constante e instantânea de análise” e o reescreve como sendo “uma atitude matemática e instantânea de análise”. Para Zenith,

Relendo agora o original, ou a digitalização do mesmo, leio agora: “uma atitude instintiva e instantânea de análise”. Que uma palavra pode ser lida ora *constante*, ora *mathematica*, ora *instintiva* (na ortografia original) ilustra bem a dificuldade e o desafio de decifrar acertadamente a caligrafia do autor. (PESSOA, 2011, p. 36)

Em nota à 9ª edição, Zenith faz, a critério de observação, uma forte crítica à organização da obra feita por Jerónimo Pizarro:

O organizador da EC³⁷ afirma, na p. 520 da obra: “No Aparato Genético tentei ser exaustivo e dar conta de todas as passagens que, historicamente, foram revistas uma, duas, três ou mais vezes, por um editor ou vários”. Uma edição crítica não tem nenhuma obrigação de fazer esse propósito, mas parece-me no mínimo estranho anunciar esse propósito e nem de longe chegar a cumpri-lo. Na verdade, o aparato genético dá conta de todos os erros da edição *Princeps* (Ática, 1982), mas apenas notícias esporádicas das emendas efetuadas em edições sucessivas. Para o trecho 6 (texto 194 na EC), por exemplo, o aparato genético aponta seis palavras e frases não lidas ou mal lidas pela Ática. *Todas elas* chegaram a ser lidas corretamente em edições anteriores à EC, que nada informa a esse respeito. Indica, sim, uma palavra mal lida na nossa 7ª edição, sem avisar

³⁶ A categoria dos indícios representa os signos visuais que têm origem em formas ou situações naturais ou casuais. Mantêm uma relação indireta com o que pretendem significar e se criam através da acumulação de experiências, devido à ocorrência de situações idênticas.

³⁷ Edição Crítica.

que a corrigimos na 8ª. O exemplo que cito não é uma anomalia, é típico da EC. (PESSOA, 2011, p. 37).

Jerónimo Pizarro considera a existência de um livro plural com “menos de livro e mais de realidade arquivística” e ratifica a ideia de Leyla Perrone-Moisés, de que “O verdadeiro e definitivo *Livro do Desassossego* nunca existiu, e não existirá jamais” (PERRONE-MOISÉS, 2001).

Para tanto, lista três motivos que sustentem sua consideração: primeiro, o fato de Fernando Pessoa ter sido várias “pessoas-livro” (Fernando Pessoa, Vicente Guedes e Bernardo Soares); segundo porque Pessoa não organizou o todo do qual publicou alguns fragmentos em vida; e terceiro porque, “como consequência da anterior”, o editor de Pessoa não poderá nunca organizar de modo “verdadeiro e definitivo” o que o próprio autor não chegou a dispor numa determinada ordem. E defende: “Penso que (isso) não é um problema, é apenas a realidade, e que, portanto, não precisa ser solucionado nem corrigido” (PIZARRO, 2013).

Entretanto, Jerónimo Pizarro está entre os que mais se debruçam sobre a obra do desassossego na tentativa de compreendê-la em termos de edição e de interpretação.

Segundo sua análise, há diferentes níveis aos quais o *Livro do Desassossego* é múltiplo. O primeiro nível a ser observado é de que o *Livro* ficou, como defenderam Jorge de Sena (1979) e Leyla Perrone-Moisés (2001), um “breviário do decadentismo”, “uma série de apoteoses e de glorificações, um conjunto de litâneas e de devaneios, um livro de máximas e de conselhos, um manual de maneiras de bem sonhar”, “um diário íntimo de viagens nunca feitas e lúcidos exames de consciência de um solitário pelas florestas de alheamento” (PIZARRO, 2013). O crítico avalia essa parte da obra como textos de uma primeira fase distinta do rebuscamento pós-simbolista da segunda, considerada, apesar da proximidade do gênero da poesia em prosa, tendenciosa à “simplicidade e exatidão da expressão”. A primeira fase teria sido escrita, segundo esse editor, entre 1913 e 1918.

Jerónimo Pizarro acredita que, uma vez que Fernando Pessoa teria percebido a multiplicidade e a diversidade dos textos destinados ao *Livro do Desassossego*, recorreria a um autor como forma de unidade que funcionasse “como suporte da heterogeneidade”, e baseia seu argumento na teoria de Michel Foucault, de que

O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos: deve haver – a um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, da sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encaixam finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária (FOUCAULT, 2000 p. 53)

Segundo PIZARRO, uma publicação de textos realizada por Fernando Pessoa por volta de 1917, houvesse sido realizada, traria apenas textos de Vicente Guedes, pois quando, por volta de 1929, Pessoa retornou ao *Livro*, “o novo livro tinha, por assim dizer, uma nova personagem: a cidade de Lisboa; tinha um novo empregado de escritório: Bernardo Soares”; “tinha paisagens mais reais”.

Aí se confirma a ideia de que “por volta de 1930 o artifício teria sido o mesmo de 1915: dar unidade a uma multiplicidade de trechos optando por um único autor” (PIZARRO, 2013). Segundo esse crítico, “o maior desafio de Fernando Pessoa no início da década de 1930 não terá sido a seleção dos textos tardios – muitíssimos deles tardios – mas a falta de harmonia destes com os mais antigos” (PIZARRO, 2013):

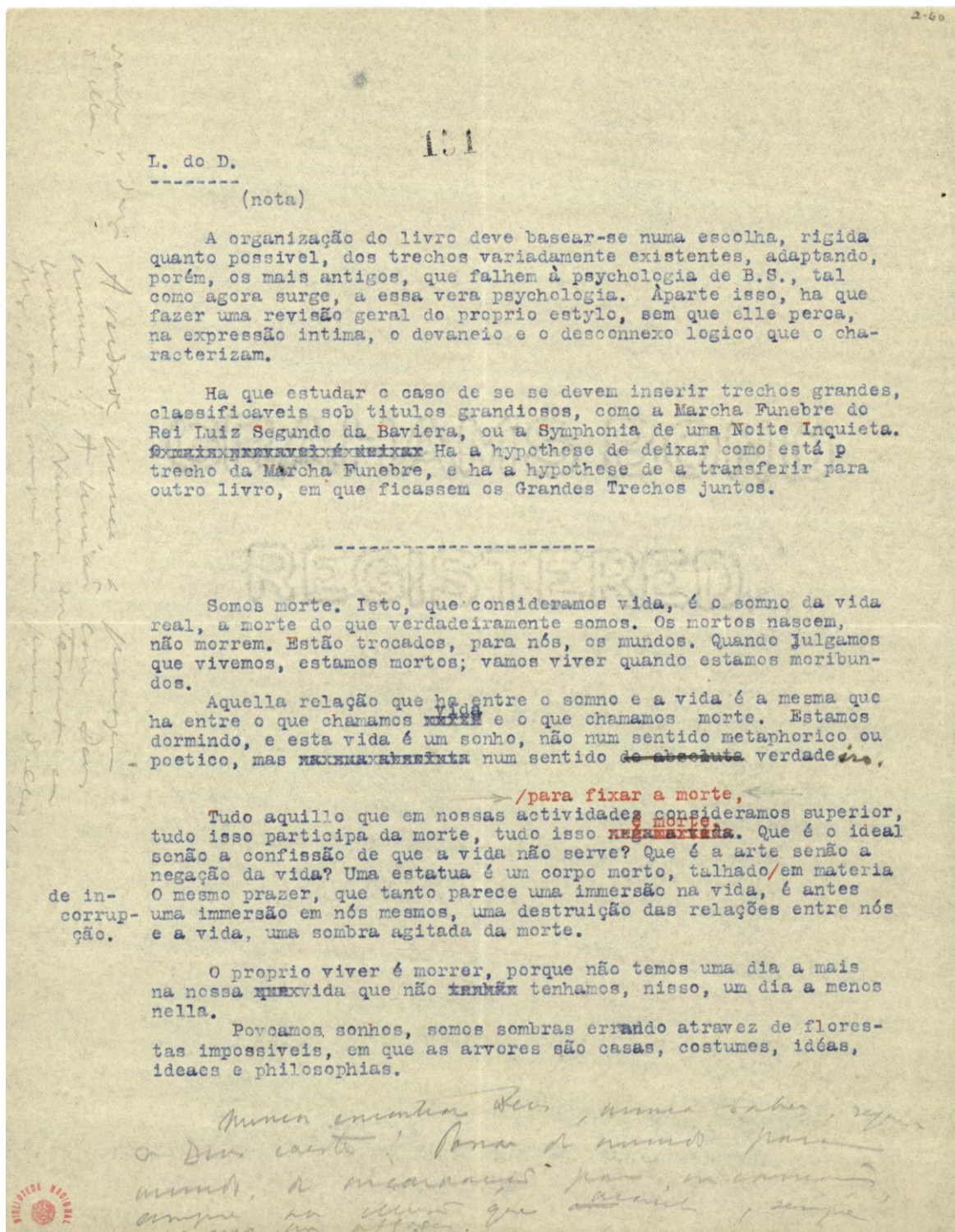


Imagem 4: Nota de Fernando Pessoa datada de 1931

A nota acima, de 1931, demonstra a necessidade que Fernando Pessoa tinha de unir psicológica e estilisticamente o *Livro*. Bernardo Soares é leitor de Mallarmé e menos *dandy* que Vicente Guedes. Ao projetar “fazer uma revisão geral do próprio estilo”, com a

manutenção do “devaneio” e do “desconexo que o caracterizam”, ainda havia a tarefa de investigar se os “grandes trechos” deveriam integrar o *Livro do Desassossego* ou transferi-los para outro livro.

Assim, a edição do *Livro do Desassossego* “de Jerónimo Pizarro” opta por, segundo suas palavras, “tentar não suplantar Pessoa, quer adaptando, revendo, inserindo ou transferindo trechos”, mas “não misturar os antigos <trechos> com os recentes, tentando rasurar as diferenças e não excluir os classificáveis sob títulos grandiosos, procurando criar um livro autônomo com eles” (PIZARRO, 2013), resultando em um *Livro* de duas fases: primeiro Vicente Guedes, segundo Bernardo Soares, que não são Fernando Pessoa nem seus heterônimos “o que implica que podem ser todo o que Fernando Soares era e não era (queria dizer Fernando Pessoa, o problema é que só se distinguem por uma letra, pois Soapes seria anagrama de Pessoa)” (PIZARRO, 2013).

Na organização da editora Tinta da China, Pizarro opta por colocar alguns textos prefaciais da primeira e da segunda fases no início de cada fase, não na sua posição cronológica e inicia sua apresentação do *Livro do Desassossego* (2013) com o trecho de número 246, um fragmento que data de 25-04-1930 (obviamente não há correspondência com a obra editada por Richard Zenith, na qual o fragmento é o de número 83). Nesse fragmento, o editor destaca a imagem áquea criada, de poças, riachos e ribeiros, a partir das pessoas que passam pela “grande praça ao centro da cidade” como “água sobriamente multicolor”:

Remoinhos, redemoinhos, na futilidade fluida da vida! Na grande praça ao centro da cidade, a água sobriamente multicolor da gente passa, desvia-se, faz poças, abre-se em riachos, junta-se em ribeiros. Os meus olhos veem desatentamente, e construo em mim essa imagem áquea que, melhor que qualquer outra, e porque pensei que viria chuva, se ajusta a este incerto movimento. (PESSOA, *L. do D.* p. 310)

A última frase desse fragmento corresponde a uma estranheza. E acrescenta:

Ao escrever esta última frase, que para mim exactamente diz o que define, pensei que seria útil pôr no fim do meu livro, quando o publicar, abaixo das "Errata" umas "Não-Errata", e dizer: a frase "a este incerto movimentos", na página tal, é assim mesmo, com as vozes adjectivas no singular e o substantivo no plural. (PESSOA, *L. do D.* p. 310)

O projeto das “Não-Errata”, que Fernando Pessoa não chegou a fazer, uma vez que também não chegou a concluir o seu *Livro*, revela um sentido maior para a linguagem que caracteriza o autor e a sua obra. Fernando Pessoa (ou Bernardo Soares) é quem declara: “Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo” (PESSOA, *L. do D.*, p. 388).

A seleção do editor Jerónimo Pizarro é importante para refletir sobre a ideia de que qualquer análise crítica sobre o *Livro* deve estar atenta, portanto, ao conceito das “Não-Errata”, pois elas comportam o trabalho dos editores da obra, já que esses, além de estabelecerem um texto, “muitas vezes vão ao ponto de emendá-la”. (PIZARRO, 2013).

A palavra “emenda”, da qual surgiu o verbo “emendar”, foi utilizada pelo crítico como forma de julgamento condenatório àqueles que tentam fechar a obra ou se aproximar de uma possível conclusão. “Emendar” consiste em “consertar”, “corrigir algo”.

As frases do *Livro do Desassossego*, que transmitem múltiplas sensações, numa prosa que, muitas vezes, estabelece compromisso com a poesia, é rizomática: sugere que não há fixação ou coisa que tenha que, necessariamente, ligar-se a outra coisa, como forma de ordenação ou prisão.

A acusação de Pizarro às emendas está no fato de elas deixarem margens de erro, nomeadamente quando esta operação depende apenas do juízo crítico ou dos critérios do editor.

Pizarro trabalha com a ideia de que, se houvesse necessidade de nomear a autoria, ela deveria ser arrogada a Fernando Pessoa. A capa da edição, que traz em minúsculas o título separado erroneamente (de forma proposital: livro do desass–ossego) e a folha de rosto não citam Vicente Guedes ou Bernardo Soares, o que é inquietante e, a até certo ponto, um jogo desconcertante com o leitor, dado o número de vendas ter levado o livro a alcançar o título de *best-seller*³⁸.

³⁸ Em 2013, ano em que se comemoraram os 125 anos de nascimento do autor, na Casa Fernando Pessoa, em Lisboa, Inês Pedrosa, que dirige a instituição, falou sobre a escolha do nome - “Festival do Desassossego” - como forma de homenagear “o seu best-seller em prosa, um livro inacabado, infinito, futurista, que continua a ser futurista e que cruza muitos saberes”. Para tanto, o festival procurou, segundo ela, “cruzar a música, o cinema, o teatro, recitais e debates”. Câmara Municipal de Lisboa, junho de 2013 in <http://www.cm-lisboa.pt/noticias/arquivo/detalhe/article/125-anos-de-pessoa-festival-do-desassossego>

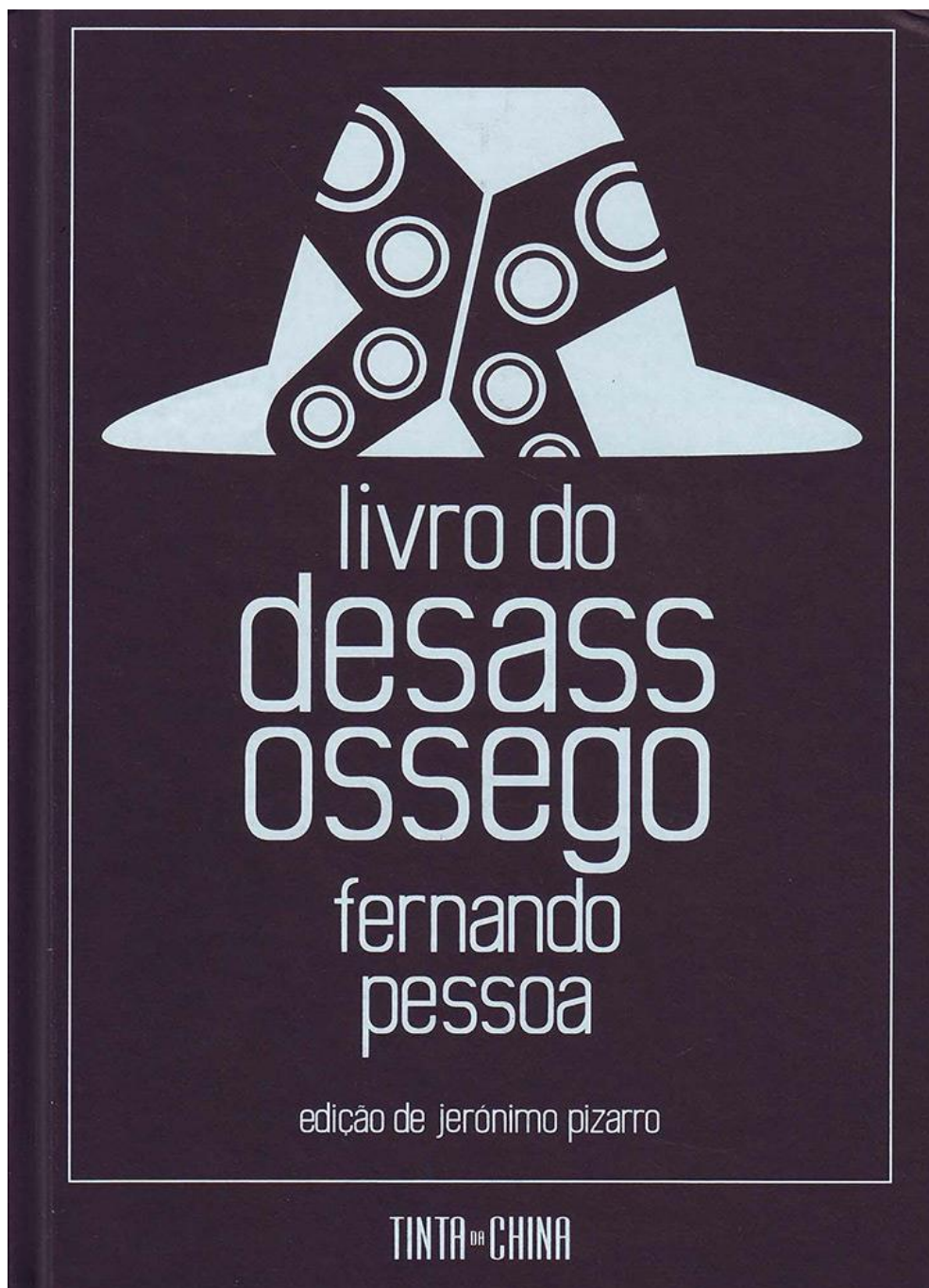


Imagem 5: Capa da edição de Jerónimo Pizarro.

Para Pizarro, *O Livro do Desassossego* não é assinado por Guedes ou Soares, embora seus nomes apareçam em vários lugares, como em planos da obra, em listas de projetos que incluem o *Livro* e no cabeçalho de alguns trechos.

Isso permite afirmar que Guedes é uma figura passageira dos prefácios de 1915 – 1917, quando o *Livro* era mais um diário pós-simbolista do que um conjunto de

apontamentos de índole íntima e filosófica; e que Soares é uma figura tardia na fase mais produtiva da obra, em torno de 1930, quando Pessoa já não sabia se devia incluir ou excluir muitos fragmentos antigos, e nomeadamente “Grandes Trechos” como “Marcha Fúnebre para o Rei Luiz Segundo da Baviera” e “Symphonia de Uma Noite Inquieta”. (PIZARRO, 2013. P. 15)

Em nota da época, Fernando Pessoa escreve:

A organização do livro deve basear-se numa escolha, rígida quanto possível, dos trechos variadamente existentes, adaptando, porém, os mais antigos, que falhem à psicologia de Bernardo Soares, tal como agora surge, a essa vera psicologia. À parte isso, há que fazer uma revisão geral do próprio estilo, sem que ele perca, na expressão íntima, o devaneio e o desconexo lógico que o caracterizam. (PESSOA, 2011).

Fernando Pessoa compreende que a construção do autor depende, em parte, da invenção de uma psicologia de um estilo. Assim, o *Livro do Desassossego* apresenta-se não em termos de coisas feitas, mas de coisas sendo feitas, pensando na problematização que a irregularidade traz. Como teoriza Foucault, a ficção é definida como um modo de mostrar ou tornar visíveis as condições de possibilidade de dizer coisas verdadeiras e o que significaria delas partir para pensar; a ficção possui um elemento pragmático que se adapta ao princípio de que o sujeito não é dado, tem sempre ainda que ser inventado³⁹.

Nas palavras de Zenith, “a ficção de Soares, mais do que uma mera justificação ou explicação deste desconexo *Livro*, é proposta como modelo de vida para todas as pessoas que não se adaptam à vida real, normal e cotidiana, e não só”. (ZENITH, 2011. P. 29).

De qualquer forma, Fernando Pessoa não adaptou os trechos mais antigos à psicologia de Bernardo Soares. Nesse ponto, Pizarro destaca sua opinião acerca da autoria do *L. do D.*: acredita na existência de três autores “à procura de um livro”, e não apenas um ou dois, e reafirma que o *Livro* é um *work in progress* acrescentando a esse termo a palavra “inaudito”.

O termo *work in progress* é utilizado na “gestão da cadeia de abastecimentos”. Trata-se da gestão do fluxo de mercadorias e inclui a movimentação e armazenagem de matérias-primas, estoque de produtos em processos e produtos acabados a partir do ponto

³⁹ (Foucault, M. *Estratégia, Poder e Saber*. Org. e seleção de textos: Manoel Barros da Motta) Trad: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro, Forense Universitária, (2003)

de origem ao ponto de consumo. São redes interconectadas ou interligadas, como canais. Afranio Coutinho (1968) vê o termo como nomeador de “uma tarefa sempre em andamento, cabendo a cada geração refazê-la e completá-la” na confluência de outras obras.

A obra complexa, cujo volume último não surgirá, permite duas importantes reflexões: o princípio de dizer através da escrita “como se sente” e a compreensão de que a gramática “é um instrumento e não uma lei”. Daí, da multiplicidade do *Livro* pode-se pensar no caminho não existente, mas possível, das “Não-Errata”, referenciadas por Pizarro. Por exemplo, um dos fragmentos mais conhecidos é o trecho seguinte:

Outra vez, porém em conversa, querendo dar incisiva, e portanto concentradamente, a noção verbal de que certa senhora tinha um typo de rapaz, empreguei a phrase “aquella rapaz”, violando deliberada – e justissimamente a lei fundamental da concordancia.

A prosodia, já alguém o disse, não é mais que função do estylo. (???)

A linguagem fez-se para que nos sirvamos d’ella, não para que a sirvamos a ella. (PESSOA, 1997)

A linguagem é transgredida por rupturas, lacunas e ausência de concordâncias porque serve ao ser humano, as suas possibilidades de criação. Não há que seguir normas e regras quando o intuito maior é designar, ainda que infringindo a gramática, aquilo que só a mistura pode dizer. Uma senhora que se mostra, se veste ou se comporta como um rapaz é, assim, referenciada pelo pronome demonstrativo feminino de terceira pessoa, “aquela”. Não apenas para transgredir, essas frases incomuns estabelecem claro compromisso com o trabalho dos editores da obra, pois muito da prosa do *Livro* revela alto sentido da linguagem, graças à consciência de seu autor.

Muitos escritos são sobre as propriedades da língua.

Dizer! Saber dizer! Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual! Tudo isto é quanto a vida vale: o mais é homens e mulheres, amores supostos e vaidades factícias, subterfúgios da digestão e do esquecimento, gentes remexendo-se, como bichos quando se levanta uma pedra, sob o grande pedregulho abstracto do céu azul sem sentido. (PESSOA, *L. do D.* p. 141)

A exclamativa demonstra a importância de saber existir pela voz escrita. O sujeito inventado e a imagem intelectual norteiam muitos trechos da obra. O *Livro*, como retrato da cidade de Lisboa demonstra, de um lado, a construção de uma estética particular para o

espaço, de outro, o lugar tecido na memória a partir de sua identificação histórica com a cidade.

A narrativa segue a criação de inúmeras imagens e não de fatos ou de acontecimentos.

O prazer que me daria criar um jesuitismo das sensações!
 Há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua. Há imagens nos recantos de livros que vivem mais nitidamente que muito homem e muita mulher. Há frases literárias que têm uma individualidade absolutamente humana. Passos de parágrafos meus há que me arrefecem de pavor, tão nitidamente gente eu os sinto, tão recortados de encontro aos muros do meu quarto, na noite, na sombra. Tenho escrito frases cujo som, lidas alto ou baixo - é impossível ocultar-lhes o som - é absolutamente o de uma coisa que ganhou exterioridade absoluta e alma inteiramente. (PESSOA, *L. do D.* frag. 157, p. 172)

Parece desejo, do próprio Fernando Pessoa, dar a impressão ou a sensação de que o *Livro* contém “impressões sem nexos, nem desejo de nexos”, como no fragmento 442:

Releio, em uma destas sonolências sem sono, em que nos entretemos inteligentemente sem a inteligência, algumas das páginas que formarão, todas juntas, o meu livro de impressões sem nexos. E delas me sobe, como um cheiro de coisa conhecida, uma impressão deserta de monotonia. (PESSOA, *L. do D.* frag. 442, p. 390)

Em todos os casos, é importante sublinhar que o *Livro do Desassossego* só foi organizado pela primeira vez em 1982 e daí em diante sucederam à primeira edição vários outros *Livros*. PIZARRO salientou, no III Congresso Internacional Fernando Pessoa (2013), que

se considerarmos as alterações de uma edição para outra e as dezenas de organizações propostas dentro e fora de Portugal, considero que é possível afirmar que não há dois livros iguais, e que nem as sucessivas reedições de certas edições (em que não se distinguem as reimpressões das reedições) são idênticas. (PIZARRO, 2013).

Jerónimo Pizarro faz uma crítica contundente à edição do *Livro do Desassossego* de Richard Zenith.

Esta edição propõe a leitura do *Livro do Desassossego* tal como este foi surgindo, *sem o descaracterizar, alternando, como o faz Richard Zenith*, os textos da primeira fase com os da segunda. Houve um primeiro e um segundo

livros – entre os dois passaram muitos anos – e *não é necessária uma montagem temática para unificar o que não precisa ser unificado*. Há uma certa violência, que é desnecessária, em aprimorar textos afastados no tempo, em construir “Grandes Trechos” com base em pequenos trechos e em minimizar a coautoria de Vicente Guedes, *simulando uma unidade autoral*, que já é outorgada pelo nome de Fernando Pessoa, nome que sempre foi e sempre será *singular e plural*. (PIZARRO, 2013. P. 28 – destaques nossos).

A edição publicada por Richard Zenith é criticada por Jerónimo Pizarro porque “a sua aparente unidade dissimula uma multiplicidade mais profunda”. Para embasar sua crítica, este lista uma série de argumentos da cronologia e da formatação do *Livro* por aquele outro.

Primeiro, Pizarro observa que em quinze anos o *Livro do Desassossego* só foi publicado por uma editora em Portugal, a Assírio & Alvim. Segundo e, a se perceber neste trabalho como de extrema relevância, o fato de o número total de trechos numerados, nas edições de Zenith, nunca ter sido alterado e o prefácio de 1998 ter sido aumentado, mas nunca substituído. Consoante o exposto, Jerónimo Pizarro indaga o porquê de Richard Zenith ter sido “obrigado” a rever suas edições.

Primeiro, que em 2008 e em 2013 Teresa Sobral Cunha pôde publicar livremente duas edições do *Livro do Desassossego* que durante 1997-2005 não pôde (de facto, a Assírio & Alvim bloqueou a saída da sua edição de 1997 e recuperou nessa data os direitos de exclusividade que tinha perdido em 1985, recuperado em 1997 e perdido novamente em 2006, passados já não cinquenta, mas setenta anos sobre a morte de Pessoa). Segundo, em 2010 apareceu a primeira edição crítica do *Livro do Desassossego* e essa edição pôs em causa a inclusão de muitos trechos e a leitura de muitas passagens. O que fez Zenith depois de consultar as edições referidas que propunham um novo corpus da obra e uma leitura diferente de muitos trechos? Corrigir as suas leituras, é claro, e incluir e excluir fragmentos; o que é surpreendente é que o fez, quase dissimuladamente, sem nunca alterar a numeração dos trechos. Quando perdia um trecho procurava um outro para preencher o lugar; quando ganhava um trecho excluía um que tinha incluído a pesar das dúvidas relativas à sua inclusão, e, se mesmo assim, não equilibrava as contas, então fundia dois trechos em um. (PIZARRO, 2013)

A fim de exemplificar, transcreve-se, neste trabalho, a análise realizada por Jerónimo Pizarro em 2013: “Richard Zenith acrescentou dois trechos para substituir sucessivamente o antigo trecho 212 (três máximas atribuídas a Álvaro de Campos), primeiro por um apontamento filosófico e depois por um texto em que se fala da morte; excluiu, passadas seis edições, as máximas de Campos e, passada uma edição, a sétima, o apontamento filosófico, textos que provisoriamente formaram parte do corpus do *Livro do Desassossego*; deslocou o antigo trecho 123 para o final do trecho 138, porque Teresa

Sobral Cunha fez notar, em 2008 (in *Livro do Desassossego*, 2008, pp. 511-523 e 642) que o 123 era o final do 138; e portanto fusionou estes dois trechos, tal como fusionou, por exemplo, os trechos 371 e 372:

Livro do Desassossego (1998)

212.

Ter opiniões é estar vendido a si mesmo. Não ter opiniões é existir. Ter todas as opiniões é ser poeta.

213.

Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora.

Livro do Desassossego (2007)

212.

Sim o racional é real, e o real racional. Deus é um grande hegeliano¹. E é-o não só na obscuridade do modo como expõe o mundo, mas também na própria essência do seu pensamento-coisas.

213.

Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora. Continua-

Livro do Desassossego (2012)

212.

No que somos e no que queremos somos a Morte. A Morte nos cerca e nos penetra. Vivemo-la e a isso chamamos vida.

Vivemos, dormimos e sonhamos a morte dos mortos, e morremos a da vida.

Morte é o que temos, morte o que desejamos. A nossa vida que vivemos é morte.

213.

Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me eva-

Livro do Desassossego (1998)

Quando se sente de mais, o Tejo é Atlântico sem número, e Cacilhas outro continente, ou até outro universo.

123.

A renúncia é a libertação. Não querer é poder.

Que me pode dar a China que a minha alma me não tenha já dado? E, se a minha alma mo não pode dar, como mo dará a China, se é com a minha alma que verei a China, se a vir? Poderei ir buscar riqueza ao Oriente, mas não riqueza de alma, porque a riqueza de minha alma sou eu, e eu estou onde estou, sem Oriente ou com ele.

Livro do Desassossego (2012)

Quem cruzou todos os mares cruzou somente a monotonia de si mesmo. Já cruzei mais mares do que todos. Já vi mais montanhas que as que há na Terra. Passei já por cidades mais que [as] existentes, e os grandes rios de nenhuns mundos fluíram, absolutos, sob os meus olhos contemplativos. Se via-asse, encontraria a cópia débil do que já vira sem viajar.

Nos países que os outros visitam, visitam-nos anónimos e peregrinos. Nos países que tenho visitado, tenho sido, não só o prazer escondido do viajante incógnito, mas a majestade do Rei que ali reina, e o povo cujo uso ali habita, e a história inteira daquela nação e das outras. As mesmas paisagens, as mesmas casas eu as vi porque as fui, feitas em Deus com a substância da minha imaginação.

A renúncia é a libertação. Não querer é poder.

Que me pode dar a China que a minha alma me não tenha já dado? E, se a minha alma mo não pode dar, como mo dará a China, se é com a minha alma que verei a China, se a vir? Poderei ir buscar riqueza ao Oriente, mas não riqueza de alma, porque a riqueza de minha alma sou eu, e eu estou onde estou, sem Oriente ou com ele.

Seleção, realizada por Jerónimo Pizarro, de trechos excluídos, incluídos, deslocados e fusionados da edição de Richard Zenith do *Livro do Desassossego*, entre 1998 e 2012.

Esta descoberta se configura como o achado mais relevante do presente estudo, pois evidencia o jogo editorial e demonstra como há editores que constroem suas edições na tentativa de estabelecer certo equilíbrio para aquilo que não se admite equilibrar. Parece demasiado pedagógico o trabalho de revisar o *Livro* na tentativa de convertê-lo para uma identidade tortuosa de Fernando Pessoa. Acresce a isso o fato de a obra se desrealizar no desdobrar dos anos.

O drama existencial que expõe o *Livro do Desassossego* não permite, de acordo com o pensamento de multiplicidade defendido nesse estudo, apontar para a obra, tal como faz Richard Zenith, fundindo fragmentos comprovadamente diversos em uma “elegância” de numeração única entre as suas edições. Se o próprio *Livro* é, frequentemente, uma prosa experimental, inventiva e supragramatical, acredita-se que sua renovação se dê pela descoberta de novos trechos e sua análise, e não pela invenção através da mutação prática, que pretende conferir uma aparência de equilíbrio como atesta a organização de Zenith.

O *Livro do Desassossego*, depois de publicado em 1982, nunca se estabeleceu enquanto organismo único. O seu sentido maior está no caráter fragmentário e numa espécie de organização caleidoscópica, edição após edição. Este *Livro*, concebido como uma estrutura flexível, tal como o livro sonhado por Mallarmé, e alegorizado como infinito, como no conto “Livro de Areia” de Borges, combina os vários artifícios de leitura e de análise empreendidos por seus editores que, em alguns casos, tentam convergir para aquilo que seria uma forma mais ou menos correta de leitura do desassossego. Entretanto, não há necessidade de se ordenar o que se configura como caos quando o *Livro* rejeita os próprios critérios que o tornaram “possível”.

De forma pedagógica, os editores guiam os leitores através de performances que tentam captar o estilo autêntico ou a vivência da problematização do *Livro*. De qualquer forma, a intensidade dramática e as incertezas delineadas através dos anos determinarão iludidos aqueles que, num projeto, queiram fechar a *obra aberta*. Dentro de uma perspectiva anárquica e rizomática, em que a escritura tradicional, baseada na observação linear não tem vez, o labirinto pessoano vislumbra os contrários onde reside a inquietação;

recria um período constituído por existências e solidões que se comprazem na desolação comum.

Toda leitura é criativa, portanto performática. No entanto, a proposição de uma edição pode resultar numa atitude pedagógica, uma vez que o (a) organizador (a) passa a formatar a obra com vistas a um objetivo acadêmico, crítico, editorial ou mesmo comercial. Em todos esses casos, o pedagógico comporta-se como uma instância de controle do performático. A cada iluminação pode se seguir uma cristalização, e esse jogo entre o performático e o pedagógico é que impede a ditadura do enraizamento e mantém a potência liberta do rizomático.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O abstrativo ideário editorial do *Livro do Desassossego* não se faz completamente claro. Segundo Eduardo Lourenço (1993), o *Livro do Desassossego* é o símbolo material da incapacidade de dar forma a um texto sobre si mesmo fechado e símbolo mais precioso ainda da sua certeza do não-fechamento de todos os textos. (LOURENÇO, 1983, p. 84).

Eduardo Lourenço foi o primeiro a acusar o golpe sofrido pelas teorias de heteronímia com a publicação do *Livro*. Segundo o crítico, “o suicídio que se cumpre nele é essencialmente o da mitologia heteronímica”⁴⁰.

Fernando Pessoa nunca viu o *Livro* em suas mãos. Aos leitores ele se apresenta como uma acumulação descentrada e aos editores como o *Desassossego*, em letra maiúscula, a suscitar contemplações internas e estéticas sem linhas formais de organização. O enunciador da obra faz-se conhecer por uma encenação abismal do *eu*.

A prosa da vivência do quotidiano mais banal e cinzento do *Livro* fez com que, assumidas em outro sujeito, as vozes de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis fossem separadas, confundidas, mas também banalizadas, à medida que a *Obra* cresce e o seu enunciador sequer tem projeto “completo” de existência.

Nesse ponto, o tom depressivo com que Fernando Pessoa compôs os seus *trechos* para o *Livro do Desassossego* retira a ficção às suas ficções:

Eliminando nelas o que é *imaginariamente positivo* (contentamento puro de Caeiro, indiferença de Reis, exaltação tumultuosa e precária de Campos) para conservar apenas o *inverso* da experiência que uns e outros, miticamente, incarnam, em suma, a mesma vida, mas *nua*. (LOURENÇO, 1983, p. 87)

Eduardo Lourenço ressalva a ideia de que se tudo na obra de Pessoa for ficção, não caberiam julgamentos como o transcrito acima. Porém, destaca também a importância de imaginar como certos fragmentos deixam certo grau de ficcionalidade afetada.

Por exemplo, quando se pensa no autor Fernando Pessoa, que passou a vida a ordenar as suas ficções – com destacada credibilidade –, como não pensar que suas máscaras não alcancem sucesso, no caso do *Livro do Desassossego*?

⁴⁰ “O *Livro do Desassossego*, texto suicida”, in Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos.

Daí, porque o autor não está mais preso às interpretações do mito da heteronímia que o texto pode configurar-se como *suicida*.

O ponto mais confiável dessa discussão está na interpretação de que Pessoa tenha conciliado certo unitarismo de suas “vozes” com a multiplicidade através da diferença. Salvos possíveis e talvez inevitáveis enganos, talvez Fernando Pessoa tenha assim “planejado” a sua obra a fim de pensar no estatuto da própria *enunciação*.

O texto *suicida* seria a possível categorização que abarca uma definição aproximada para o *Livro*. Isso seria plausível se pensarmos a sua prosa do desassossego como texto escrito

ao rés do escritório, ao rés-do-chão da vida de quem só habitou mansardas rentes ao infinito, texto onde vem inscrever-se sem efeitos de premeditação visível uma visão de mundo, dos outros, de um sujeito que se observa observando-os e observando-se até aos limites da esquizofrenia. (LOURENÇO, 1983, p. 89)

Eduardo Lourenço vai mais além quando afirma que o texto suicidário de Fernando Pessoa teve “a função de evitar o suicídio real a quem nele se escrevia”. Para o crítico, o *Livro é o*

Labirinto sem saída de um heteronimismo original de que os heterônimos e a heteronímia clássica que para nós incarnam são ainda, e apenas, superficial e inconsistente manifestação. (LOURENÇO, 1983, p. 91)

Os textos, em suas imagens ou em suas metáforas, integram a ideia de nulidade do real e dos sentimentos com os quais se pode viver. É uma escrita que talvez não pretenda diminuir a significação do fenómeno da heteronímia, mas a abala de forma contundente.

Ah, mas como eu desejaria lançar ao menos numa alma alguma coisa de veneno, de desassossego e de inquietação. Isso consolar-me-ia um pouco da nulidade de acção em que vivo. Perverter seria o fim da minha vida. Mas vibra alguma alma com as minhas palavras? Ouve-as alguém que não só eu? (PESSOA, 2011, p. 99)

O leitor do *Livro do Desassossego* aproxima-se do leitor de Borges. Como o narrador do conto “Livro de Areia”, que vivencia o prazer de ter o livro, o leitor do *Livro do Desassossego* estará sempre maravilhado do seu poder, mas o espanto e o estranhamento, algo que o retira do controle, gera um preâmbulo de incertezas e de multiplicidades – a tensão da obra, pois o texto aberto e divagante, na “totalidade das

relações existentes entre todas as coisas”, sugere o crescente pensamento sobre o livro utópico, nas infinitas possibilidades de leitura, somando todos os livros, como sonhou Mallarmé.

Fernando Pessoa mudou, e o imaginário de seus leitores tem, com o *Livro do Desassossego*, um drama muito maior, o da “heteronímia absoluta”.

A concepção de uma pluralidade de livros como expressão de múltiplas facetas da realidade constitui a caixa infinita a que estão condicionados os seus editores.

O olhar moderno, fugidio e dinâmico, está a serviço da identificação do alheio. Isso ainda quando a essência da cidade esvai-se no múltiplo e fragmentado, nunca igual.

Na recusa de uma escrita tradicional, baseada na observação contemplativa e linear das cidades em movimento, Fernando Pessoa vislumbrou os contrários do conflito moderno pela sobrevivência. Pessoa invadiu a própria existência através do ato de escrever para encontrar-se a si próprio desconhecido.

A obra do desassossego diz aquilo que percepção falhada não consegue alcançar. Recria com sua escrita um período deste século constituído por existências e solidões que se comprazem na desolação como da adaptação. Seu “personagem” deixa-se triturar pela máquina da modernidade coexistindo com sombras insuportáveis fincadas pela cidade.

Os editores do *Livro* elaboram um trabalho de pesquisa e certa arquitetura de seu corpo e permitem ao leitor a apreciação editorial e a investigação da gênese da obra. Porém, é mister a consciência de que esse processo é feito como um jogo em que os fragmentos se ligam de forma caleidoscópica. Portanto, será necessário que a crítica sempre se veja como quem monta um quebra-cabeça, ou se baseia na própria consideração de Bernardo Soares: “Todos os problemas são insolúveis. A essência de haver um problema é não haver uma solução”.

O *Livro do Desassossego* insere-se no domínio da “obra aberta”, por remeter à noção de abertura e infinitude do texto literário – o que possibilita uma maior indagação à própria obra, e do “livro por vir”, cuja essência está no inconcluso, em fragmentos de um livro por ser.

A obra rizomática permite, através do ato transgressor da linguagem, seu enquadramento no “lugar nenhum”. As organizações da obra permitem que seja vista e reescrita como possibilidades que se articulam pelo meio, ganham velocidade e potência. Não se trata daquilo “que o livro quer dizer”, mas com o que ele funciona, suas conexões e

suas multiplicidades, suas metamorfoses. O próprio *Livro* é uma máquina que se entretém com outras máquinas (da guerra, do amor, da revolução, do abstrato), sempre em andamento.

O texto do *Livro do Desassossego*, o texto de Pessoa do ser / não ser, permanentemente se descobre como impossibilidade, como “livro infinito”, como denúncia de que o ser humano faz parte de um discurso infinito, e de que talvez, agora, Fernando Pessoa não exista, propriamente falando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In:_____. Notas de literatura 1. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

BARTHES, Roland. “A Morte do Autor” in *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris*. Pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. SP Rouanet. São Paulo, Brasiliense. 1984.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, J. L. O livro de areia. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges*. vol. 3. São Paulo: Globo, 1999.

BRADBURY, Malcolm & McFARLANE, James. *Modernismo Guia Geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CABRAL, Cleber Araújo e BORGES, Diogo Corgosinho. “Rizoma - Uma introdução aos Mil Platôs de Deleuze e Guattari”. Revista Critério (www.revista.criterio.nom.br), vol. 1, n.4, 2005.

CADEMARTORI, Lígia. *Períodos Literários*. São Paulo: Ática. 2000.

CALVINO, Italo. "A palavra escrita e a não escrita". Jornal do Brasil, *Caderno Ideias*, 03/08/96, p. 4. Originariamente publicado em New York Review of Books de 12 de maio de 1983.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2003.

CASA FERNANDO PESSOA. Disponível em: <<http://casafernandopessoa.cm-lisboa>>
Acesso em: 14 e 22 de novembro / 2011.

COLOMBO, Fausto. *Os Arquivos Imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COUCHOT, E. *A Tecnologia na Arte*. Porto Alegre: ed. UFRGS, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Introduções. 2ª ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.

CRESPO, Ángel. Introdução. In: *Livro del desasosiego de Bernardo Soares*. Trad. De Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1984.

CUNHA, Teresa Sobral. Ainda o “Livro do desassossego”. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 129-130, p. 217-220, jul-dez, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. I. São Paulo, Ed. 34. 2004.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M.N. da Silva. 3.ª ed., São Paulo: Ed.Perspectiva, 2002.

DUARTE, Luiz Fagundes. *Pessoa Desassossegado*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, setembro de 2004.

DURKHEIM, Émile. *O Suicídio*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ECO, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1968

GONÇALVES, Adeldo. “Prosa poética e poema em prosa no *Livro do Desassossego*” in *Fernando Pessoa: a Voz de Deus*. Editora da Universidade Santa Cecília, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KARL, Frederick r. *O moderno e o modernismo. A Soberania do Artista 1885 – 1925*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer*. Lisboa: Estampa, 1990.

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

MALLARMÉ, Stéphane. O livro, instrumento espiritual. In: CHIAMPI, Irleamar (org.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

MENEZES, M. Antonio. “Baudelaire: o poeta da cidade moderna”. Escola de Belas Artes / PPG-LL - Instituto de Letras UFBA, 2006.

MERQUIOR, José Guilherme. *In Teoria Literária*. Biblioteca Tempo Universitário nº 42. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991.

MOISÉS, Massaud. O *Livro do desassossego*: livro-caixa, livro-sensação? In: *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Calouste Gulbenkian / Secretaria de Estado da Cultura, 1988.

ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

OSAKABE, Haqira. *Fernando Pessoa – resposta à decadência*. São Paulo, Iluminuras, 2013.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. *A jangada e o elefante, e outros ensaios*. Juiz de Fora: UFJF, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Apontamentos sobre a poética do fragmento na prosa de Bernardo Soares. In: *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Calouste Gulbenkian / Secretaria de Estado da Cultura, 1988.

_____. *Fernando Pessoa - Aquém do Eu, Além do Outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Seleção e introdução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Livro do Desassossego*. Seleção e introdução: Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Livro do Desassossego*. Seleção e introdução: Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Livro do Desassossego*. Seleção e introdução: Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2013.

_____. *Obras de Fernando Pessoa*, vol. II (Organização, introdução e notas de António Quadros), Lello Editores, Porto, 1986.

Revista do Centro de Estudos Portugueses. V. 25. UFMG. Belo Horizonte. 2005.

Revista do Centro de Estudos Portugueses. V. 27. UFMG. Belo Horizonte. 2007.

RUBIM, Gustavo. Livro: o único, o múltiplo, o inexistente. *Colóquio*, Lisboa, n. 155/156, jan/jul, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. Um século de Pessoa. In: *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Calouste Gulbenkian / Secretaria de Estado da Cultura, 1988.

Vários autores. Biblioteca do Tempo Universitário 42. *Teoria Literária*. Rio de Janeiro, 1975.