



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Michelle Cardoso de Sá

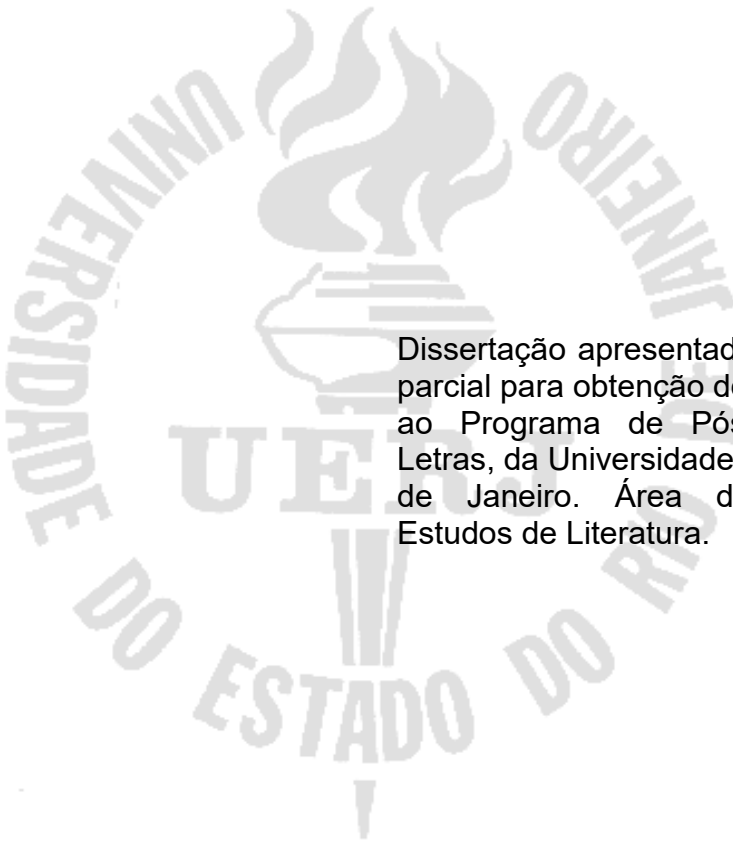
Sombras do Desassossego: a pena e o livro

Rio de Janeiro

2024

Michelle Cardoso de Sá

Sombras do Desassossego: a pena e o livro



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P475 Sá, Michelle Cardoso de.
 Sombras do desassossego: a pena e o livro / Michelle Cardoso
 de Sá. – 2024.
 78 f.

 Orientador: Marcus Alexandre Motta.
 Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
 Janeiro, Instituto de Letras.

 1. Pessoa, Fernando, 1888-1935 - Crítica e interpretação – Teses.
 2. Pessoa, Fernando, 1888-1935. Livro do desassossego – Teses. 3.
 Morte na literatura – Teses. I. Motta, Marcus Alexandre. II.
 Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.
 Título.

 CDU 869.0-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Michelle Cardoso de Sá

Sombras do Desassossego: a pena e o livro

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 27 de junho de 2024.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Madalena Vaz Pinto
Faculdade de Formação de Professores - UERJ

Prof. Dr. Matheus Barbosa Moraes de Brito
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro
2024

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Ogum e à minha mãe Iemanjá que sempre vieram à frente, abrindo meus caminhos e me dando a força e a perseverança necessárias às tantas lutas, do lado de fora e de dentro, para que isto fosse possível.

Ao mestre Marcus Motta, meu orientador, que me mostrou o rastro, ou o desassossego, da literatura, e talvez um novo e tão antigo mundo.

Aos amigos da UERJ, Pedro, Vinícius, Ibra, Marcelo, Giovanna, Diego, pelas trocas sempre valiosas, pelo apoio e por me inspirarem ante suas paixões literárias.

Aos meus pais, Pedro e Wânia, pelo apoio incondicional e por sonharem comigo este momento.

Aos amigos que seguraram minha mão, desde o início, e ainda seguem acreditando no meu trabalho.

A este alguém que escreve.

Escrever é ler onde não há nada.

Philippe Grand

RESUMO

SÁ, Michelle Cardoso de. *Sombras do desassossego*: a pena e o livro. 2024. 78 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A dissertação visa lidar com questões despontadas pelas passagens da obra *Livro do Desassossego*, atribuída a Fernando Pessoa, Bernardo Soares e Vicente Guedes, que dizem respeito à sua forma, à sua condição de obra e ao seu conteúdo, versando sobre condições de edição e publicação, caráter e forma multifacetados em sua constituição. Juntamente a ideias encontradas ao longo do livro, essa conjuntura aponta para uma desestabilização ontológica do ser da escrita, suscitada por um profundo desassossego perante o mundo e a própria arte, colocando em perspectiva a noção de um sujeito da escrita, de livro, de verdade e de autobiografia. Sob os assombros da incapacidade de compreender o mundo e a si mesmo, enquanto o trabalho verifica a mimetização da morte de tudo o que no *Livro*, a cada passagem e a cada voz, se erige, tal como vida, morte, arte, eus, outros, ideias, fatos, também distingue o imenso desejo de eternizar a efêmera vida na arte literária, buscando um novo sentido para o que ruiu. Para isso, a escrita escreve-se no teatro dos outros.

Palavras-chave: Livro do desassossego; Fernando Pessoa; morte; livro; modernidade.

ABSTRACT

SÁ, Michelle Cardoso de. *Shadows of disquiet: the quill and the book*. 2024. 78 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

The dissertation aims to deal with questions that have emerged from the passages of the *Book of Disquiet*, attributed to Fernando Pessoa, Bernardo Soares and Vicente Guedes. The questions raised are related to its form, its condition as a work of art, and its content, they, the questions, discuss the work's editorial and publishing conditions, its multifaceted, in character and form constitution. Together with the ideas that were to be found during the reading, this conjuncture draws to an ontological destabilization of the being of the writing, which was raised by a profound disquiet in face of the world and art itself, which puts in perspective the notions of a one that writes, the notion of the object "book", and the notions of truth and autobiography. Under the unearthly inaptitude of comprehending the world and the self, this dissertation verifies the mimicry of the death of everything that in the *Book*, in each passage and each voice, erects itself, alike the life, the death, the myself, the others, the ideas, and the facts. This writing also distinguishes the immense desire to eternize the ephemeral life of the literary arts, searching, by that, a new meaning for what crumbled. For these intentions, the writing inscribes itself in the theater of the others.

Keywords: Book of disquiet; Fernando Pessoa; death; book; modernity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 DA CONDIÇÃO MODERNA DO LIVRO DO DESASSOSSEGO	17
1.1 Sobre a publicação e edição da obra e o problema do livro	17
1.2 Uma névoa chamada modernidade	18
2 LIVROGRAFIA	27
2.1 Eu, leitor.....	27
2.2 Leitura (in)consciente.....	28
2.3 A matéria do livro.....	30
2.4 Outro, símbolo	33
3 DE REPENTE ESTOU SÓ.....	44
3.1 O deserto da existência e a ausência do livro.....	48
4 AS SOMBRAS AGITADAS DA MORTE	52
4.1 A sombra do alheamento	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
REFERÊNCIAS	75

INTRODUÇÃO

Este livro poderá, aliás, formar parte de um definitivo de refugos, e ser o armazém publicado do impublicável que pode sobreviver como exemplo triste.

Bernardo Soares/Fernando Pessoa

Arriscar-se a estudar uma obra tão nuançada e nada estática é uma tarefa desafiadora: o *Livro do Desassossego*, um dos mais enigmáticos do fenômeno Pessoa, não se deixa comportar como um livro, tampouco como produto de uma única autoria. Mesmo planejado em vida, adquiriu existência postumamente, fruto do trabalho de vários editores, como Jacinto do Prado Coelho, Teresa Sobral Cunha, Jerônimo Pizarro, Richard Zenith, entre outros, sem nunca haver uma ordem definitiva e pré-definida para tal. Ainda assim, Fernando Pessoa deixou uma nota com instruções para uma possível publicação:

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.

Essas orientações dão margem a uma questão pungente ao presente estudo, que tão bem caracteriza seu espírito e embasa seu estilo múltiplo: há vários autores no livro, várias psicologias — ainda que a de Bernardo Soares seja o ponto de referência, conforme se sugere no trecho supracitado —, o que lhe retira a unidade, juntamente à desconexão lógica entre os fragmentos e linhas de pensamento, manifestando um profundo desassossego frente à escrita e às grandes questões do pensamento do mundo por ele abordadas, cifradas pelos devaneios como formulação de pensamento.

Fernando Pessoa, Vicente Guedes, Bernardo Soares, personas distintas, ainda que Bernardo Soares seja, conforme escrito numa carta de 1935 a Adolfo Casais Monteiro (1966a), “um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela”, que 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”. Envolto em sensações, esses *eus* que se erigem em livro não deixam de esboçar um profundo cansaço perante o mundo, sem tanto racionalismo por não pretender exercer uma ação positiva sobre esse, tampouco relatar uma autobiografia heroica ou moralizante.

Esse gesto expõe que a sua autobiografia sem fatos, sua história sem vida, não querem outra coisa que girar em torno de si mesmas, buscando deixar um rastro para seu próprio apagamento, ou o seu “cair no sono”, de mãos dadas com o grande sono do mundo e dos deuses. Assim, uma ausência de livro, tanto pela completa falta de unidade, estabilização, concordância entre suas partes, quanto pela falta de autoria única e definitiva — visto que muitos fragmentos atribuídos ao livro nem sequer têm assinatura —, mimetiza a morte do sujeito uno, da comunhão entre os seres, e da própria ideia de modernidade.

A unidade, paramentada por uma estabilização de linha de pensamento, não é do feitio de Fernando Pessoa. “Não existe em Pessoa sossego crítico ou estabilidade teórica”, dizem Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (2022, p. 12), na reunião de escritos do autor sobre a arte literária. E isso se estende também a toda a sua obra, incluindo o que resultou da reunião de cerca de 500 fragmentos encontrados numa arca de madeira que vieram a compor o *Livro do Desassossego*. É pela degeneração do Antigo que o Moderno vem a se constituir, e, em seguida, a se destruir novamente, criando o paradoxo moderno por excelência. Como estar à vontade nesse tempo?

A separação do texto em peças, passagens, encarna o seu próprio nascimento e a morte. A posição do estudioso, portanto, não poderia fruir sem cair nesse abismo que coloca em xeque a própria existência da obra e de seus problemas. Nesse, para efetuar alguma leitura, é preciso lidar com as questões várias desse caminho sem reta, cujo destino ecoa desde o início: a morte. Para escapar dela, a escrita se erige para a criação de um ambiente onde se quer eternizar a efemeridade da vida real e do ser, protegendo-os da morte.

A presente dissertação visa, pois, lidar com questões despontadas pelas passagens da obra, pela sua forma e pela própria condição de obra. Inicialmente, aponta para elementos extratextuais, como as condições de publicação e edição, no capítulo 1 (**DA CONDIÇÃO MODERNA DO LIVRO DO DESASSOSSEGO**), seção 1.1. (**Sobre a publicação e edição da obra e o problema do livro**), correlacionadas com a Modernidade do século XIX-XX, abrindo ponderações acerca da ideia de autoria, seja pela sua indefinição em vários excertos, seja pela falta de assinatura; é questionada também a possibilidade de escrever uma autobiografia sem vida, ou sem um eu que a vivesse, dada a seguinte declaração em carta de 1914, de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues: “Eu já não sou eu. Sou um fragmento de mim conservado num museu abandonado”, cujo atual estado de espírito “de não-ser” resultaria obrigá-lo: “[...] agora a trabalhar bastante, sem querer, no Livro do Desassossego. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos” (Pessoa, 1944, p. 39), o que atestaria a única possibilidade e exigência de escrita, a escrita rompida em pedaços, já que o artista moderno a tal existência está fadado, bem assim o seu estado de desestabilização ontológica.

Além disso, esse estilo esfacelado não oferece cronologia e nem coesão entre as passagens, o que faz jus à expressão “autobiografia sem fatos”, pois o fato, por excelência, é relatado sempre dentro de um tempo e espaço definidos. Em seguida, a seção 1.2. (**Uma névoa chamada modernidade**) versa sobre o processo moderno de desrealização da ideia de mimese grega, traçando um panorama do processo artístico desde então, do dom de criação da natureza retirado e entregue ao homem, por meio da apropriação do mundo pela razão e pela subjetividade; logo após, sobrevém a ideia kantiana de gênio que imperou até a época do idealismo, passando pelo romantismo, o que substituiu o herói pelo artista genial, até a chegada da era moderna. Frente à destruição das esferas metafísicas, a criação do Novo Mundo ruiu, desembocando no esgotamento da verdade filosófica e do poder de ação da racionalidade sobre o mundo, cujo único destino é a ruína. Enquanto isso, ecoa a voz de Alberto Caeiro, que relembra o limite do conhecimento humano: a consciência, que cria os sistemas sobre o universo e todas as coisas. A mentira artística, em contraposição à verdade científica, começa a impor o seu lugar de sobrevivência e refúgio.

Para entender como esse lugar ganha legitimidade, a estrutura interna da obra permite pensar sua forma partida em passagens, em diálogo com uma *autobiografia*

sem fatos e uma história sem vida, expressões por si só carregadas de crítica moderna. Esse caráter atua como metáfora para o indivíduo moderno, que nasce, morre e se multiplica a cada passagem, sem deixar de se remeter ao todo. Desse modo, fica maior, amplifica-se, em contrariedade à “grande Individualidade” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2020, p. 82), que se perdeu completamente, qual seja, o sujeito socrático-platônico do conhecimento, aquele que se constitui a si próprio como um e como existente por meio da razão, assim o fazendo também para com o mundo. Portanto, a possibilidade de múltiplas individualidades, atrelada a um novo *modus operandi* para com a realidade exterior (a recusa de uma apreensão positiva), realiza-se em livro, para uma tentativa de resgate do mistério do mundo e rompimento da ideia de livro enquanto comunicação.

O capítulo **2 (LIVROGRAFIA)** tenta perceber como se dá o processo de entendimento e pretensa ação no mundo de um questionável sujeito da escrita, a partir de sua própria enunciação, que se mostra insuficiente, dado que “esse que diz *eu* não é aquele lá”, pois se repete perdido por todo o livro (Nancy, 2016, p. 45-46), sendo sempre um já-outro, e caminhando para o abismo de sua criação, como a morte de cada passagem. Desse modo, é dividido em 4 seções. A seção **2.1. (Eu, leitor)** interrompe o discurso para fornecer orientações, de Fernando Pessoa, sobre a atitude que o leitor do *Livro do Desassossego* deveria ter para lê-lo, no intuito de aguçar o seu olhar e propor a reflexão sobre o sentido entre aquele que lê, a vida e a literatura. A seção **2.2. (Leitura [in]consciente)** versa sobre as relações entre consciência e inconsciência nas impressões do eu que escreve, a partir do habitual da cidade de Lisboa do século XX, para tensionar suas relações com o nível de inconsciência dos transeuntes citadinos ante à realidade vigente, sendo a inconsciência, portanto, “o fundamento da vida” (Soares/Pessoa, 2003, p. 227). A seção **2.3. (A matéria do livro)** traça um diálogo com uma tradição autobiográfica, que se inicia à margem da Idade Média e tem sua marca mais evidente no século XVIII, com vistas a questionar o livro em primeira pessoa enquanto uma autorreferencialidade do indivíduo no tempo e no espaço, já que isso se trataria de uma impossibilidade de empiria e permanência. À vista disso, a inteligibilidade de um sujeito indefinido e passageiro passa da experiência para sensação e sonho, cuja dimensão é dada a partir de sua relação com as pessoas e as palavras e sua sensação de mundo apreendida pela visão. Isso percorre temas como o simbolismo das coisas, a paixão pelas imagens e o misticismo,

formas de aproximação do mundo e da vida apresentadas, ante a falha de conhecê-los.

Sob tais formas, tornar-se-á notório que a matéria de que trata o *Livro* não aponta para a vida exterior propriamente dita, tampouco para a ação do sujeito no tempo e espaço, mas sim do que se erige no momento da escrita, que não tem origem e nem destino, cambaleando pelas palavras e sensações escritas, que não comunicam prontamente nada e não oferecem conhecimento positivo algum, mas abrem uma trilha para novos olhares sobre a vida, a morte, a arte, e, também, o conhecimento. E quem melhor do que um amante da vida, ou da arte, para se aventurar nas possibilidades várias que as imagens lhe oferecem a cada passagem, pela visão? Então, cria diálogos consigo, ou com outros *eus*, sugerindo uma indecisão de vozes tal qual seu desassossego perante a regularização da vida, ou da escrita autobiográfica. Não por acaso, a pergunta retórica que se coloca como emblema na obra é: “§14. [...] Que é a arte senão a negação da vida?” (p. 54, linha 11).

A essa altura, a autobiografia sem vida principia a tomar seu sentido mais profundo, indicando um distanciamento perante essa, e uma aproximação do simbolismo das coisas, figurativizados nas imagens escritas que a nada remetem, nem a uma realidade superior, tampouco subjacente, o que, entretanto, é buscado, instintivamente, na leitura de uma obra. Então, diz, na seção **2.4. (Outro, símbolo)**: “Caras que via habitualmente nas minhas ruas habituais — se deixo de vê-las entristeço; e não me foram nada, a não ser o símbolo de toda a vida” (2003, p. 53). A vida é, portanto, uma incógnita eterna, intocável, e dela só se tem o símbolo, que é nada. E escreve, pois, embora despedaçado, o livro representa uma tentativa de unificação daquilo que foi quebrado, ou morto. É a escrita como um novo nome para a verdade, ou (re)criação do mundo.

Perseverando pelo caminho, o resultado desse capítulo deságua no capítulo seguinte, o capítulo **3 (DE REPENTE ESTOU SÓ)**, conjecturando a condição de distanciamento ante o mundo, a vida, a realidade e a escrita, que lança luz sobre o lugar da obra como um ser fechado em si mesmo, cuja solidão sobreveio quando do afastamento da arte de fins morais, religiosos, históricos ou políticos, fatores que reuniam os homens. De maneira que, autoproduzindo-se, somente, como eco de um sujeito que se repete e nunca se constitui propriamente, funda uma existência desértica, desamparada, estrangeira, já que a reunião dos seres, que antes era dada pela Natureza e por Deus(es), já não mais existe.

Mas, essa errância, tanto do eu que não é notado pelas pessoas (na passagem §11 [p. 42]), quanto pela posição de ver e analisar (“De repente estou só no mundo. Vejo tudo isto do alto de um telhado espiritual. Estou só no mundo. Ver é estar distante. (...) Analisar é ser estrangeiro”), são “pontos de partida possíveis para a formação dessa ‘sensação abstrata’ que é o culminar da arte”, num movimento de abstração entre a sensação pura e a ideia, intelectualizando a primeira e formando uma imagem com a segunda (Gil, 2020, p. 30). Formam analogias com o estar só no mundo, tanto do eu quanto da obra; porém, a partir daí, a obra se dissocia do seu produtor para produzir-se a si mesma infundavelmente, como seu próprio fim, excedendo a produção da Natureza e criando seu autolugar, a saber, o eco da própria linguagem que ali nasce e ali morre, não podendo almejar uma estabilização, dado que, era da reprodutibilidade técnica, o escritor se viu desestabilizado enquanto gênio, produtor ou agente de qualquer obra, sob renúncia ao lugar da Verdade, restando-lhe incorporar modos de impressão, de imagens, que sempre correm o risco de nada dizerem. Mesmo com renúncia compulsória a esse lugar, faz da morte um redirecionamento, criando um lugar de tensão interna da obra consigo mesma, num incessável por fazer.

Na seção 3.1. (**O deserto da existência e a ausência do livro**), o perecimento das coisas e dos livros enquanto relatos e verdade, portanto, convive com o lançamento da voz do eu no deserto, ecoando seu espírito polifônico, pois não mais Uno, produzindo a sua própria ausência ontológica e contrateológica. Como uma “ferida ontológica incurável” (Lourenço, 2004, p. 19), as palavras testemunham a ausência do Ser naquilo que existe, empurrando-o ao ambiente artístico do sonho, da visão, em que a (re)criação é finalmente possível, e solitária, acedendo a uma presença que é “capaz de fazer esquecer o abismo donde tudo vem e a que tudo regressa” (*ibidem*). Desse modo, a sensação posta é a de que o *Livro*, da forma convencional, é ausente tal qual o é o ser, pela sua ausência de unidade e sentido, o que erige a sua própria morte. E é contrateológico porque a ausência de sentido, nas palavras de Barthes (2004, p. 63), é também a ausência de Deus “e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei”.

Ora, o destino inevitável só poderia ser um: a morte, intitulada em uma das palavras do capítulo 4 (**AS SOMBRAS AGITADAS DA MORTE**). Nesse capítulo, as passagens §13 (p. 49-50) e §14 (p. 54) mimetizam essa tal morte por meio da analogia da sombra e do pó mexido, em intertextualidade dialógica com o sermão do Padre

Antônio Vieira, “Sermão da Quarta-Feira de Cinzas”. Sob a ressonância de vozes, antiga e nova, a sombra da morte na vida é presente na própria vida e na sensação dela, bastando à visão perceber. Passam tudo e todos sob esse prisma, que nada mais é que a condição humana por excelência, no movimento circular de ser e tornar(-se) a ser pó, morte, pó mexido, sombra da morte, vento da vida, *in pulverem reverteris*, cuja crença dispensa fé e entendimento. O início e o fim de tudo, a morte se mostra, portanto, como condição irreduzível para a ação do homem no que se refere ao conhecimento sócio-histórico ao longo dos séculos, que precisou morrer para que novas concepções de mundo pudessem surgir, inclusive, a própria ideia de rompimento entre o Antigo e o Novo.

Se a essência da vida é a morte, logo, a obra decide aí residir. O cansaço do mundo e a insuficiência do ser ante todas as possibilidades de vida busca um novo sentido que não será dado lá fora, mas sim pela pura manifestação da linguagem em livro. Agora, como o *nome da verdade*, a escrita instaura uma ficção cujo sentido o real dela vem tomar, e não o contrário, como outrora sucedera. O *como se* literário enseja um lugar de uma realidade mais intensa, amplificada, cujo caráter de peça rompida lida com o eco do que já passou a cada instante, produzindo um novo centro de força: o do interior do livro, ecoando o “§14. Somos morte” (p. 54, linha 1) por toda passagem. Mas, a consciência disso não nos aparece diretamente. Aqui, a ideia de morte é fruída de forma mais concentrada, tratando da sua relação com a arte e a vida, e, por fim, concluindo que vivemos em um entrelugar chamado sono, sendo, pois, a morte *na* vida e a vida *na* morte, sem nunca ser apenas um. “Tudo é nada” implica o princípio e o fim de tudo, e o “‘mundo verdadeiro’ é somente acrescentado pela mentira...” (Nietzsche, 1988, p. 30).

O retorno a “§14. [...] Que é a arte senão a negação da vida?” (p. 54, linha 11) prova que essa passagem constitui o centro da obra que atrai todas as outras passagens. Abrindo a trilha para o nosso destino, a obra é atravessada por outras vozes, como a de Álvaro de Campos, que traz o sentido de *dentro* e *fora* para a vida e a morte, da escrita e dos eus. Em seguida, outra sombra da morte é apresentada, o *Passado* e sua impressão a cada instante, fator indispensável para a constituição do eu no tempo e na pena. Conduzindo ao lugar da arte moderna, a arte, ao conter a vida, é a própria morte por negação a ela, indicando que, como desfia Adorno (1970, p. 282), a morte na obra liberta a vida exterior do que nessa foi morto, defendendo-se contra a morte enquanto dominação. Isto é, tudo aquilo que foi dominado e

mercantilizado, como o tempo, os corpos, “§14. (...) casas, costumes, ideias, ideais e filosofias”, inclusive, a arte. Através da mimese do que está petrificado e alienado, o caráter moderno da arte se torna evidente e eloquente, pois já não tolera nenhuma inocência.

É no “erro que afaga e na ilusão que acarinha”, como o fragmento §14 (p. 54, linhas 22-23) cita, que é possível entrever esse ambiente sonífero da vida real em que vivemos, o entrelugar dos dormentes vivos; e somente pela consciência de que é pela arte que se fixa a morte, ou o tempo, de forma incorruptível, é que se pode entender a dimensão do que a obra propõe. Como “antítese social da sociedade” (Adorno, *op. cit.*, p. 19), a obra de arte contém a vida sem deixar de contrapô-la, e contém a morte protestando contra a própria morte pela duração. A divisão em passagens tem curta extensão, mas oferece uma eternidade não aparente que abala a leitura de seu próprio conteúdo e assegura sua reverberação para a (in)consciência da humanidade. A arte é, portanto, “a aparência daquilo de que a morte se não aproxima” (*ibidem*, p. 40), sendo *morte*, nesse trecho, mercantilização, mensuração, duração daquilo que é reduzido como mero produto cultural.

Do outro lado, ficam os sonhos povoados, que buscam a eternidade no tempo. Para isso, é preciso matar o vivo para que a vida não pereça. Assim é como se dá a integração da obra de arte na modernidade, ainda sob o crivo de Adorno. Pelo habitual, é recuperada a ideia de símbolo. A cidade de Lisboa é, para o “transeunte incógnito” (Loureiro, 1996, p. 195), ao mesmo tempo, tédio e mistério, o símbolo de toda a vida. Revivendo-o *por dentro*, tenta recuperar a totalidade do mundo, enquanto aceita a sua insuficiência perante ele.

A seção 4.1. (A sombra do alheamento) abre-se com a *Estética do Artifício*, a passagem de todo o fazer artístico da obra, além de tratar questões sobre a sua realização. Colocando a noção do eu que escreve em dúvida, reafirma seu alheamento e sua crítica quanto à atribuição de autoria à obra, cultivando um outro e esvaziando o eu enunciado na passagem. Atravessam, então, as vozes dos chamados heterônimos principais, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis, que, junto com essa outra voz, entram em consonância na confissão do ser pela nostalgia da unidade. Mais à frente, a noção da obra enquanto um grande drama, tanto em passagens, quanto em cartas a Adolfo Casais Monteiro e João Gaspar Simões, é lançada ao leitor como um novo atributo para a artimanha do alheamento em personalidades múltiplas. Ao ler “O Teatro apresenta o Discurso do Outro”

(Regnault *apud* Nancy, *op. cit.*, p. 233), tão logo o leitor percebe que se trata de um gesto concernente a uma essencialidade do ser, e não apenas um golpe de artista. Em seu constante fingimento de tentar compreender o mundo, este foi enriquecido com novos sentidos, e esse alguém que escreveu o não-*Livro do Desassossego* alcançou o status de pura névoa.

Do mesmo modo que este trabalho tem início, meio e fim, um livro não deixa de tê-lo, independentemente de sua ordenação. O que não significa que seu interior não apresente diversos caminhos atravessados pela linguagem e por suas tantas vozes. Sem estabelecer hierarquias, é possível criar um novo livro, assim como em tantas edições foi criado. As passagens escritas, sem que tenham correlação imediata entre si, propiciam fazê-lo. Mas, antes de criá-lo, é preciso aprender a esquecer. Uma questão é manifesta: o profundo desassossego a cada leitura, a cada passagem. E esta escrita, bem assim aquela do *Livro*, não poderá ser tecida sem se enredar no bulício das vozes das vozes, das leituras das leituras que perseguem um eu já há muito perdido, mas que não deixa de se apresentar *alguém*.

1 DA CONDIÇÃO MODERNA DO LIVRO DO DESASSOSSEGO

1.1. Sobre a publicação e edição da obra e o problema do livro

O *Livro do Desassossego* não é um livro. Sua composição nada mais é, apesar de tantas edições e reedições, desde sua primeira publicação, em 1982, 47 anos após a morte “real” de seu autor “real”, uma coexistência de palavras em parágrafos cuja coesão com seus vizinhos é nula e tampouco necessária. Não se trata de uma história: a “autobiografia sem fatos”, a “história sem vida” (Soares/Pessoa, 2003, p. 45) tomou um lugar sem origem, tampouco destino. Fernando Pessoa diz a Armando Côrtes-Rodrigues, em uma carta datada de 19 de novembro de 1914 (Pessoa, 1944, p. 39): “O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no Livro do Desassossego. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos”. Vê-se aí um relato do processo de formação de um livro que não se quer como *livro*, a saber, documento, sacralidade ou comunicação.

Sim, fragmentos, realmente. Ou melhor, peças. Apenas doze trechos que mais tarde estariam publicados sob a capa do *Desassossego* foram antes publicados pelo próprio artista em revistas como *A Águia*, *A Presença*, *Descobrimento*, *Revolução* e *Revista da Solução Editora*, conforme aponta a Casa Fernando Pessoa, de Lisboa. Além desses, foram encontrados cerca de 300 fragmentos dentro de um envelope com a indicação “L. do D.”, em uma arca de madeira em que Fernando Pessoa guardava todos os seus manuscritos, somados a mais 200 associáveis ao Livro, escritos de 1915 até meados de 1930.

Curiosamente, no prefácio do *Livro* da edição lisboeta de 2014, o editor e organizador Jerónimo Pizarro comenta que, dentre todos os fragmentos encontrados no acervo da Casa Fernando Pessoa — local onde o artista residiu nos seus últimos 15 anos de vida (até 1935), e que, desde de 1993, preserva essa herança —, não houve nenhum assinado com os nomes de Bernardo Soares e Vicente Guedes, ortônimos ou semipersonalidades do autor, ainda que as edições os atribuam ao primeiro. Esses nomes aparecem “noutros lugares, como em planos da obra, listas de projetos que incluem o Livro e no cabeçalho de alguns trechos” (Pizarro, prefácio do *Livro do Desassossego*, p. 15), o que lhe permitiu a afirmação de que Guedes é uma

figura dos prefácios de 1915-1917, livro ainda embrionário, e que Soares é uma figura da fase mais produtiva e tardia da obra, por volta de 1930. Parece haver uma alternância entre os autores do Livro, ora Pessoa, ora Guedes, ora Soares, depois retornam Pessoa e Soares, afirmação feita mediante diferença de estilo e por falta de assinatura. Ante isso, ululam perguntas: É possível falar em livro? Se sim, há um autor? Quem é o autor do livro? Como haver um livro sem autor?

Se um livro é/contém uma história, e toda e qualquer história contém fatos, acontecimentos, personagem, situação num espaço e tempo definidos e, basilarmente, *vida*, então, como é possível escrever uma autobiografia sem vida? A vida supõe um eu que a viva, uno, consciente, capaz de selecionar e relatar acontecimentos com alguma dignidade de serem registrados. Mas, quando se lê “Eu já não sou eu. Sou um fragmento de mim conservado num museu abandonado” (Pessoa, 1944, p. 39), que *eu* seria esse, capaz de falar sem estar inteiro? Ou já não há de se falar em *eu*?

Talvez, pensando com Jean-Luc Nancy, que escreve “A ausência do Livro é a ausência da Comunhão” (2016, p. 51), seja possível pensar o *Livro do Desassossego*, que não é um livro dentro de suas condições tradicionais, como um relato de alguém que, filho da modernidade, inevitavelmente, sente e prefigura o acontecimento que acometeu a todos lá fora: a *morte*, da comunhão entre os seres e da homogeneização do indivíduo, ou uma outra palavra para a matéria moderna da arte.

1.2. Uma névoa chamada modernidade

Anatol Rosenfeld (1969) pontua, em suas reflexões sobre o romance moderno, que, no campo das artes, o “sentimento de vida” estrutural de cada fase histórica comunica entre as várias culturas de seu seio tal princípio unificador. Onde houvera outrora a manifestação da *μίμησις* (*mímesis*), após, pela incólume ascensão do Indivíduo, houve um movimento de “desrealização”, em que se recusou a mera cópia da realidade empírica para que a subjetividade humana pudesse eclodir, culminando nas artes abstratas ou não-figurativas, como o cubismo, o expressionismo ou surrealismo, em suas expressões, em larga medida, antirrealistas, o que significa dizer a queda da sublimidade da Natureza e a reafirmação da despedida dos deuses.

Vale dizer que a perspectiva do mundo, ou o mundo posto em perspectiva, parece ter começado a germinar de modo mais amplo a partir da queda da ideia geocêntrica da Antiguidade, que garantia a unidade e estabilidade do homem no e com o mundo, cuja sensação era de integralidade, e a sobrevivência do heliocentrismo, já na Idade Média, abalando tal ordem e incitando a movimentação da consciência sob uma perspectiva em relação ao mundo. Isso, posteriormente, alçaria o indivíduo sobre o mundo e as coisas, de modo que os pôs sob seu jugo consciente.

Na cultura ocidental, portanto, a emancipação do indivíduo foi se tornando pungente a partir de novas concepções em relação ao mundo: começando pela filosofia ocidental, a famigerada máxima de Protágoras “O homem é a medida de todas as coisas”, e ressurgindo na pena de Descartes e seu *cogito*, já no pós-renascimento, havendo passado pela questão científica na Idade Média. Mais tarde, encontraria sua máxima expressão em Kant (*op. cit.*, p. 75-76), indo da visão do mundo dos fenômenos, assim como nos aparece, a partir da consciência, às *Críticas (da Razão Pura, da Razão Prática e da Faculdade do Juízo)*, em que parte o mundo entre conhecimento, estética e razão — ou seria a tripartição do homem?

A modernidade estava, de tal modo, consagrada: o mundo medido e julgado pelo homem, agora em três instâncias bem delimitadas, não mais na razão metafísica ou tradicionalmente religiosa, e sim na razão ela própria, o que, conseqüentemente, ensejou a especialização e compartimentalização dos saberes e procedimentos, conforme conclui Nabil Araújo (2020, p. 36), aludindo à famosa expressão habermasiana “cultura de especialistas”, em questões de verdade, gosto e justiça.

Sem perder de vista a questão da arte, a ideia aristotélica de *μίμησις* (*mímesis*) e suas implicações para a posição do homem no mundo foram desafiadas de modo fulcral pela tripartição kantiana, colocando em xeque o lugar da Natureza como o cosmos e modelo fundamental do fazer artístico, na vereda mesma da superposição do homem, agora agente perceptor e entendedor da aparência da natureza determinística e da liberdade moral acessada pela ação. Em suas acepções sobre arte, Kant, na terceira *Crítica (da Faculdade do Juízo)* (*ibidem*, p. 61), além de postular o juízo reflexivo estético, afirma, no §46, ser o *gênio* o meio pelo qual a natureza dá regra à arte, esse sendo uma “inata disposição de ânimo (*ingenium*)” do artista, isto é, uma faculdade produtiva inata que pertence a natureza.

Embora guardasse, ainda, a teoria estética kantiana ligação direta com a ideia de natureza, o idealismo alemão daí partiu, traçando, todavia, um pensamento

inverso, com Schiller deslocando o ponto de vista da arte para o primeiro plano, favoravelmente à ideia de uma educação estética, de acordo com Nabil Araújo, que cita Gadamer (*ibidem*, p. 62). Outro apontamento da *Teoria* versa sobre uma afirmação de Kant mais à frente, na sua *Crítica*: “sem a liberdade imaginativa vinculada ao gênio ‘nenhuma arte bela é possível, *nem sequer um correto gosto próprio que a julgue*’” (grifo do autor), o que diz que o gênio é a condição para o gosto, destituindo a natureza de seu trono. Essa declaração parece ter fomentado a virada idealista, juntamente com a frase “Arte bela é arte do gênio”, tornando-se o princípio de toda estética em geral (*ibidem*, p. 63-64).

Dessarte, o século XIX presenciou o conceito de gênio criativo como valor universal, deixando a natureza e o belo natural a cargo do espírito, a essência humana por excelência, consolidando, portanto, o triunfo do homem sobre a natureza, tanto na literatura quanto na crítica literária, ao modo romântico-idealista. Todavia, o que parecia uma libertação, na verdade, velava um abandono. O gênio moderno substituiu o herói e trouxe consigo a ideia de indivíduo, com cuja relação de disparidade introduziu a criação, supondo que o novo poderia avivar na alma o que o mundo ou natureza já não era mais capaz de fazer.

§1.¹ É o erro central da imaginação literária: supor que os outros são nós e que devem sentir como nós. Mas, felizmente para a humanidade, cada homem é só quem é, sendo dado ao gênio, apenas, o ser mais alguns outros (Soares/Pessoa, 2003, p. 217).

O lugar do desconhecido é também do gênio: “o homem sem qualidades próprias” (Lacoue-Labarthe, 2012, p. 333), sendo nada, pode ser tudo, o que anula sua pretensa identidade, distanciando-se de si e se aproximando dos outros. O paradoxo se instaura nessa aptidão da potência de apropriação de ser outro, outros, por um lado anulando sua condição de sujeito e, por outro, multiplicando-a, “sujeito multiplicado” (*idem*, 2000, p. 171), incorrendo na pressuposição da impropriedade como a condição moderna da escrita, ante o sentido mimético do dom essencial da natureza, aquele que esta propicia a si mesma — “afastada e sempre afastada em relação à sua presença (...), força produtora e formadora, energia no sentido estrito, perpétuo movimento de apresentação” (*ibidem*) —, e não aquele pelo qual é apreendida.

¹ As passagens foram numeradas para melhor acompanhamento e retomada, quando necessário.

E é esse poder que observa a cesura dos gregos enquanto constrói (ou simula) uma totalidade sem alicerces. O artista sente, pois, toda a nossa penitência, pela degeneração do Antigo que desde então devora o mundo, pois “a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre” (Lukács, 2000, p. 34). E conduz o leitor a ir perceber essa aura:

§2. Penso se tudo na vida não será a degeneração de tudo. O ser não será uma aproximação — uma véspera, ou uns arredores.

Assim como o Cristianismo não foi senão a degeneração bastarda do neoplatonismo abaixado, a judaização do helenismo pelo romano, assim nossa época, senil e cancerígena, é o desvio múltiplo de todos os grandes propósitos, confluentes ou opostos, de cuja falência surgiu a era com que faliram.

Vivemos um entreacto com orquestra.

Mas que tenho eu, neste quarto andar, com todas estas sociologias? Tudo isto é-me sonho, como as princesas da Babilónia, e o ocuparmo-nos da humanidade é fútil, fútil — uma arqueologia do presente.

Sumir-me-ei entre a névoa, como um estrangeiro a tudo, ilha humana desprendida do sonho do mar e navio com ser supérfluo à tona de tudo (Soares/Pessoa, 1999, p. 97-98).

Início por um desassossego que possa nos oferecer um pouco do problema histórico-cultural sobre o qual tal passagem parece tentar se posicionar, num primeiro momento. Berço da cultura ocidental, o Cristianismo é citado como arruinador do neoplatonismo, assim como o foi o judaísmo com a cultura grega. Como paralelo comparativo, a nossa época é posta como continuação de um intenso devoramento de uma era pela outra, indicando que tudo o que aparece como novo precisa soterrar o imediatamente anterior, mas fadado ainda a falir. A passagem chega ao fim degenerando-se também, com perguntas retóricas que acendem, para o leitor, a inquieta impressão de que, como entre o antigo e o novo (enquanto o por vir) mora sempre o presente, assim abre morada o verso central “Vivemos um entreacto com orquestra”.

Essa linha demarcatória, não totalmente reta, devido às palavras-desenho, é o sinal de que a escrita magnetiza, pois que atrai o mundo inteiro e o acolhe sob sua asa. Esse golpe de mestre justo no meio da passagem anuncia o ato final, a pergunta retórica que não se poderia calar; se todas as épocas faliram, foi porque já estavam sob o prumo da humanidade, e ele, humano que é, sabe o que isso pode causar, como a lei humana historicamente tem ditado — ruína. Portanto, seu derradeiro lugar, já que analisar o presente é inexoravelmente ver neste o passado, é se ilhar no sonho da escrita, para (re)escrever o mundo (re)escrevendo-nos. São as palavras

figurações, entreactos que nos conduzem, pela voz de um outro, na Babilônia, em Portugal ou no Brasil, à nossa orquestra a cada espaço vazio, até o fim da linha.

Esse sumiço, no último ato, enseja também o vislumbre de que tanto a escrita quanto a ausência de palavras são idênticas, pois já não há mais poder de ação do homem perante o mundo e tampouco grandes propósitos, pois tudo caminha para a irremediável profecia da morte lenta (“porque nosso reino é o da finitude” [Lacoue-Labarthe, 2000, p. 221]), da ruína, do abandono de Deus, que foi para outro mundo e nunca mais voltou, visto que, inclusive, o comportamento filosófico a partir de Sócrates retirou-lhe a autoridade enquanto verdade inacessível e magia do mundo, e a transportou ao homem, o novo criador do mundo, e o ser é a aproximação mais distante disso, a contraposição que não pode jamais se livrar da origem.

E, sabendo disso, sabe também que de nada vale sabê-lo, porque não há sol. Apenas névoa, sonho, inúteis feitos. O estrangeirismo ante a tudo, o desaparecimento, a morte ressoam a cada palavra, pela confessa falha do pensamento. Dom não quer dizer bênção. Entretanto, aquele que escreveu, em sua posição de escritor, grita silenciosamente para justificar seu próprio lugar, como uma víscera que pulsa no íntimo dos homens, dormentes vivos, cuja voz implora inconscientemente por um outro que a escreva: “Os homens de génio são os representantes dessa alma íntima dos povos; falam alto o que a si mesma a dispersa alma nacional segreda no divino silêncio do ser” (Pessoa, 1990, p. 46).

A névoa, “ilha humana desprendida do sonho do mar e navio”, é, paralelamente, esse lugar moderno, o apagamento sobre os homens, longe do sonho do mar e do navio, ou dos grandes propósitos de quem saiu a navegar em busca de conquistas, descobertas e ciências. Isso seria o mesmo que ambicionar a conjecturação de sociologias ou arqueologias do presente. Pelo erro do ser na degeneração de tudo, habitando os arredores e as vésperas, havemos de perceber como essa voz se enuncia ao dizer que pensa o que pensa. Tal como, num outro trecho: “Sou os arredores de uma vila que não há [...]. Penso sempre, sinto sempre; mas o meu pensamento não contém raciocínios [...]” (Soares/Pessoa, 2003, p. 156-157).

Aí, aquelas ciências sociais são afastadas definitivamente do presente ambiente em leitura (ou escrita), ensinando-as que tal ambiência não quer ser uma comunicação da e sobre a sociedade. O ser do “sou” já não pode se admitir enquanto uma existência ativa e positiva, ao adentrar o campo literário; no entanto, como

sensação, a degeneração sobreveio a ele como condição de toda a nossa existência e, como homem de gênio, seu berro criou ecos muito íntimos, para nos apresentar o mundo e seu fundamento em uma passagem.

Ao colocá-lo em questão, citando o cristianismo platônico, essa voz expõe seus atos e suas rachaduras, oferecendo uma perturbável verdade: a ciência, afinal, resulta na compreensão última de que o que é do homem é a incompreensão, não o mundo. E, dessa feita, sem deixar de se colocar humanamente, assevera que seu pensamento é sem raciocínio, pois pensou e sentiu que a falha degenerativa é, portanto, querer sempre compreender, transformando a si mesmo e o mundo em objetos. E a próxima passagem segue, pontualmente, assim:

§3. A metafísica pareceu-me sempre uma forma prolongada da loucura latente. Se conhecêssemos a verdade, vê-la-íamos; tudo (o) mais é sistema e arredores. Basta-nos, se pensarmos, a incompreensibilidade do universo; querer compreendê-lo é ser menos que homens, porque ser homem é saber que se não compreende.

Trazem-me a fé como um embrulho fechado numa salva alheia. Querem que o aceite, mas que o não abra. Trazem-me a ciência, como uma faca num prato, com que abrirei as folhas de um livro de páginas brancas. Trazem-me a dúvida, como pó dentro de uma caixa; mas para que me trazem a caixa, se ela não tem senão pó? (*idem*, 2003, p. 383-384)

A ruína habita todos os cantos, na forma de pó: como dúvida, é o fim e o início, e como fé, a dúvida contrária à antiga segurança do divino. A fé não é mais possível agora, ainda que a imputem os outros, os sábios, filósofos, religiosos. Fé em quê? Sim, para crer que seremos (e fomos) pó não é preciso fé, basta a visão, como pregara Antônio Vieira (1998). Porém, como uma possível terceira via, já que a fé e a ciência foram dois percursos históricos, a dúvida parece tender para a sabedoria (conversando supostamente com Aristóteles²). A sabedoria de que o primeiro caminho, pelo qual se deve seguir sem questionar, mas apenas aceitar, e o segundo, cuja força produziu a degeneração histórica, principiou quando ambos foram postos em dúvida, condição tal ensejada por seus próprios meios. A dúvida, como processo, já venceu. Agora, tudo é pó, morte, passado. Entretanto, aí, como o pó caído é o homem, ou a história, o pó em pé só pode ocorrer quando passa o vento, ou melhor, o sopro da vida: a escrita.

² ARISTÓTELES. “Frases de Aristóteles”. 2023. Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/MTIzNzg/>. Acesso em: 1 ago. 2023.

O pó é o princípio e o fim, também, das palavras. São partes do mundo, ou do homem; unidas, já há muito formam imagens do universo, que logo após se deformam, disformam ao toque do pensamento. Ao contrário da fé, que deve ser aceita sem dúvidas, ou sem pensamento, e da ciência, instrumento da verdade, o pó é aquilo que é-já ruína de qualquer coisa que pudesse vir a se erigir e, portanto, enseja a própria dúvida. Não parece tal dúvida uma sabedoria, mas sim a sensação intelectualizada da incompreensão do universo enquanto tal, estendendo a mão apenas às partes, ou pó, do que se nos apresenta.

Ter ideias é conjecturar sistemas, não ver o mundo. Ao pé do desassossego de se saber ser homem, encosta a sombra do mestre Caeiro, que, nas palavras de Álvaro de Campos, “não era pagão: era o paganismo”, enquanto Pessoa “seria um pagão, se não fosse um novelo embrulhado para o lado de dentro” (Campos/Pessoa, 2016, p. 21). Essa voz diz assim:

O Universo não é uma ideia minha.
 A minha ideia do Universo é que é uma ideia minha.
 A noite não anoitece pelos meus olhos,
 A minha ideia da noite é que anoitece por meus olhos.
 Fora de eu pensar e de haver quaisquer pensamentos
 A noite anoitece concretamente
 E o fulgor das estrelas existe como se tivesse peso.
 (Pessoa, 2016, p. 76)

Num desenrolar-se para um dentro infinito, encontrou Pessoa o universo em si, que nada mais é que o universo lá fora, que nada mais são do que ideias suas, que não podem explicar o que é o universo, ou o que é o homem, podendo ser tudo e nada ao mesmo tempo, assim como ele o é, muitos, embora sem a unidade do cosmos. O homem está fadado às suas ideias, e a aproximação dessa ideia nos dista do universo que se segue universo durante o presente cumprimento do nosso ciclo de vida, ou morte, enquanto nos inquietamos lendo isto.

O que se inscreveu nos seus olhos, em derradeira instância, foram apenas ideias, sistemas e arredores. Mas, tornam-se pó quando a dúvida sobre as verdades preestabelecidas chega como sensação, ou uma grande intuição pelo fracasso dos tempos. A voz de Caeiro, como uma grande mãe conselheira, assoma a plenitude do universo, como aquilo sobre o qual nem se deve ousar pôr as ideias, porém apenas os olhos, sem ideias, num sossego e comunhão que um homem da urbe não poderia ter. “Tudo isto é real, mas pelo que é, não pelo que vê”, diria o mestre. E

Soares/Pessoa repetiria: “Trazem-me a dúvida, como pó dentro de uma caixa; mas para que me trazem a caixa, se ela não tem senão pó?”.

Mesmo que saibamos que o mestre é o poeta da natureza una e primordial (“Minha alma é como um pastor, / Conhece o vento e o sol / E anda pela mão das Estações / A seguir e a olhar. / Toda a paz da natureza sem gente / Vem sentar ao meu lado. / Mas eu fico triste como um pôr de sol [...]” [*ibidem*, p. 24])), como se, para ele, não houvesse angústia ou queda, ainda se assemelha um pouco aos escritores do L. do D. A acepção de seus limites humanos em contraponto ao universo, ou à natureza, se dá pelo problema da compreensão. Mesmo que não esboce um desassossego perante a vida, sabe que “Pensar é estar doente dos olhos” e “(...) pensar é não compreender” (*ibidem*, p. 26), mas pensar é ser humano, logo, o que faz é abdicar serenamente do aparato que, à maneira ou não do “sem raciocínio”, os escritores do L. do D. empregam. Decorre, portanto, que todos, homens que são, sabem que, por sê-lo, não compreendem. Apenas pensam, olham e sentem de maneiras outras. Alberto Caeiro não escapa à trilha ficcional imanente a Bernardo Soares/Fernando Pessoa. Porém, propõe uma via mais penosa do que pensar: não pensar, des-pensar — seria esse o verdadeiro e derradeiro sossego?

Despedaçando-se em heterônimos — “estilhaçamento primordial de uma subjetividade em crise” (Cerdeira, 2000, p. 77) —, Fernando Pessoa persevera sonhando-se outros eus para tentar viver nos novos tempos. Entretanto, não resta dúvida de que o homem destes tempos é a dúvida, ou a sombra desassossegada de uma vida comum.

A profecia da grande boca, de eras que devoram eras, deixa como rastro os escombros degenerados como testemunha de seu fenômeno. Empoeirados, os escombros são, portanto, apresentados pelo que são, peças, restos, escritos lado a lado de um leitor que resta sob a névoa, respirando e soprando tinta para tentar lidar com as lacunas que o mundo lhe apresenta, agora desamparado pela própria dúvida. E, pelo sonho, vive peças e peças orquestradas de uma vida que não teve, escrevendo e colocando lá o que não existiu e deixa de existir, portanto.

Principia, então, a se costurar a densa condição do *Livro* enquanto um não-livro, nas dimensões de uma obra que não pode ousar se impor como verdade, mas talvez como um pergaminho relatado da dúvida, bastarda, que não se liga a parte alguma, assim como seu esfacelado corpo. A verdade, portanto, não é do reino humano, e o imperativo gesto moderno se coloca no tremor da estabilidade dessa

ideia, recuperando o abalo provocado pela destruição da noção de *mimesis* à altura do século XVIII, quando surgiu a ideia, segundo Blumenberg (2010, p. 130), de gênio criador: “[...] tanto me habituei a sentir o falso como o verdadeiro, o sonhado tão nitidamente como o visto, que perdi a distinção humana, falsa creio, entre a verdade e a mentira” (Soares/Pessoa, 2003, p. 159). O literário torna-se uma espécie de espelho côncavo, refletindo o interior para o exterior, e não o seu contrário, que tem conformidade com a tradição socrático-platônica da *imitatio*.

A resultância disso é que só é possível viver pelo *artefato* (artifício/arte), vivendo, desse modo, *mentirosamente*, pois a verdade é aquilo que decorreria, cientificamente, da natureza, isto é, do real exterior, e aquilo sobre o qual o literário versa não tem correspondente empírico. Seria uma espécie outra de charlatanismo, julgaria Platão. No entanto, essa dicotomia entre verdade e mentira não é do reino artístico; pertence tão somente às ciências: “[...] distinção humana, *falsa creio*, entre a verdade e a mentira”. Isso significa que o espaço literário é uma nova forma de vida, criando a sua própria existência e recriando o mundo caído e incompreensível, por sua própria possibilidade, que, conforme Étienne Souriau (2020), dialogando com Leibniz, basta ao Ser para que este adquira existência (p. 9). Logo, cada existência, como alude David Lapoujade (2017), “provém de um gesto que o instaura”, fazendo “existir o ser em determinado plano” (p. 15). O *Livro* existe, portanto, por seu artifício que carrega a vida eterna de curto prazo a cada passagem, buscando sossegar silenciosamente na sinfonia de outros.

2 LIVROGRAFIA

2.1 Eu, leitor

As duas passagens expostas abriram o campo para que a leitura aqui proposta do *Livro* siga no percalço do espírito crítico-criativo por ela intuído. Assim como o *Livro* não apresenta coesão entre suas partes, tampouco rigidez quanto à ordem de leitura, percebemos que ele nos guia por passagens de visualidades diferentes, mas que reúnem a mesma inquietação perante a vida moderna, o mundo, a arte e o ser. Lê-las nesta escrita que também se desassossega pelo desassossego da leitura é também conviver com uma voz que ecoa de outro lugar, assinada por um tal Fernando Pessoa, dirigindo-se ao leitor e orientando sobre a atitude que deve tomar ao ler os livros escritos pelos seus heterônimos, depois de já nos ter dado pistas sobre como o *Livro do Desassossego* deveria ser organizado. Diz:

A atitude, que deveis tomar para com estes livros publicados, é a de quem não tivesse lido esta explicação, e os houvesse lido, tendo-os comprado, um a um, de cima das mesas de uma livraria. Outra não deve ser a condição mental de quem lê. Quando ledes Hamlet, não começais por estabelecer bem no vosso espírito que aquele enredo nunca foi real. Envenenaríeis com isso o vosso próprio prazer que nessa leitura buscais. Quem lê deixa de viver. Fazei agora porque o fazeis. Deixai de viver e lede. O que é a vida?

Mas aqui, mais intensamente que no caso da obra dramática de um poeta, tendes que contar com o relevo real do autor suposto. Não vos assiste o direito de acreditar na minha explicação. Deveis supor, logo ela lida, que menti; que ides ler obras de diversos poetas, ou de escritores diversos, e que através delas podeis colher emoções, ou ensinamentos, deles, em que eu, salvo como publicador, não estou nem colaboro. Quem vos diz que esta atitude não seja, no fim, a mais justamente conforme com a ignorada realidade das coisas?

[...]

Finjo? Não finjo. Se quisesse fingir, para que escreveria isto? Estas coisas passaram-se, garanto; onde se passaram não sei, mas foi tanto quanto neste mundo qualquer coisa se passa, em casas reais, cujas janelas abrem sobre paisagens realmente visíveis. Nunca lá estive — mas acaso sou em quem escreve?

Na vossa vida prática, cheia de coisas impossíveis, e que nunca podiam ter acontecido; na vossa vida de sentimento, doméstica ou própria, cheia de coisas de emoção que nunca se sentiram neste mundo, há acaso realidades tão presentes como estas, que talvez julgais indefinitivas? Ah, as sombras

sois vós e as vossas sensações. A realidade, sendo verdadeira, é assim como ma escreveram estes, e como estes, que a escreveram, foram.

[...]

(Pessoa, 2016, p. 15-16)

Um bom leitor sabe que o *como se* é a essência de leitura de toda literatura. “Como se houvesse uma vida” é haver uma vida. A sensação de mais ou menos realidade ocorre tanto fora quanto dentro da leitura. Mas, quem lê deixa de viver. Quem lê deixa de viver? Quem lê deixa de viver. Se escrever é dar vida a, criar uma nova forma de vida, um novo ser, deixa-se de viver ao ler para viver uma vida outra, repleta de emoções e ensinamentos numa realidade que contém a vida, tomada como tal de antemão, sem preparos de consciência de se estar a ler algo irreal.

Seria imperativo tecer explicações de como se portar diante de um livro? Lê-lo como algo que não aconteceu é, como o próprio trecho diz, envenenar o prazer de leitura, o que a torna viva. Mas, quem lê deixa de viver. Então, ler é viver. Pois lá, eventos, emoções, paisagens, diálogos, tudo se passa como se fosse aqui, de cuja vivência não há provas, correndo riscos de não haver sequer existido. E o que se pensa que se sabe da realidade que não seja aquilo que leu? Mais real, portanto, do que na tal vida prática, as imagens, as casas, as pessoas, são vistas tais quais uma cortina azul. Ao ouvirmos a frase “Esta cortina é azul”, aquilo passa a ser uma cortina azul. Ou seriam apenas palavras? Sendo ditas ou lidas, o que se conhece de alguma realidade é apenas isso. “Quem vos diz que esta atitude não seja, no fim, a mais justamente conforme com a ignorada realidade das coisas?”. Sentir é sempre único e real, dentro ou fora do livro, e talvez seja a leitura que tenha nos lido, e diz que nós sentimos. Sendo assim, somos nós as sombras e as faces que são olhadas por cada página em branco, e o eu-que-escreve vive em nós.

Agora, voltemos a tomar a atitude de quem não leu isso e ouçamos a voz que passeia pelas ruas de Lisboa do início do século XX.

2.2 Leitura (in)consciente

§4. Desvio os olhos das costas do meu adiantado e passando-os a todos mais, quantos vão andando nesta rua, a todos abarco nitidamente na mesma ternura absurda e fria que me veio dos ombros do inconsciente a quem sigo.

Tudo isto é o mesmo que ele; todas estas raparigas que falam para o atelier, estes empregados jovens que riem para o escritório, estas criadas de seios que regressam das compras pesadas, estes moços dos primeiros fretes — tudo isto é uma mesma inconsciência diversificada por caras e corpos que se distinguem, como fantoches movidos pelas cordas que vão dar aos mesmos dedos da mão de quem é invisível. Passam com toda as atitudes com que se define a consciência, e não têm consciência de nada, porque não têm consciência de ter consciência. Uns inteligentes, outros estúpidos, são todos igualmente estúpidos. Uns velhos, outros jovens, são da mesma idade. Uns homens, outros mulheres, são do mesmo sexo que não existe (Soares/Pessoa, 2003, p. 50-51).

A imagem do desvio dos olhos do “adiantado” aparece como consciência da realidade exterior e suas implicações, e também pela consciência de si mesmo seguindo o inconsciente dos seres citados (raparigas, empregados). A invisibilidade referida pode ser interpretada de duas maneiras: como a condição de urbanidade caótica desses seres, de cujos pressupostos histórico-culturais não se dão conta; e como o próprio observador, que, por ter escrito, impõe a presença de seus dedos que desenham os moços, raparigas, empregados, inconscientes desse registro. O trecho “São todos igualmente estúpidos. Uns velhos, outros jovens, são da mesma idade. Uns homens, outros mulheres, são do mesmo sexo que não existe” colabora para ilustrar essa inconsciência, pois seus atos são automáticos, sem subjetividade, único meio de distinção de um indivíduo, que caiu por terra junto com as razões da própria existência.

A atmosfera de quem caminha pelas ruas passando os olhos pelas pessoas que passam é a de quem percebe que a vida cotidiana é o habitual de todos os dias urbanos, sem grandes propósitos, sem pensamento, sem vida, comum à grande massa do trabalho. A consciência de que tudo é inconsciente sobrevém a uma súbita percepção de si num lugar apartado, de miragem e afastamento, margeado pela vida, pelas pessoas, mas, também, pelas lacunas que suas passagens deixam.

Como outro desdobramento da passagem, o presente imediato, denotado pelos verbos no presente do indicativo, é rapidamente apreendido pela inconsciência, que, tornada consciente, antecipa que, no fim da passagem, essas imagens são-já passado, aludindo à concepção do tempo do instante apreendido unicamente pelo registro que finda ao lado de todas as atitudes com que se definem a consciência, como a moção do corpo, os sentidos, a escrita, uma outra palavra para a recuperação do passado, ou seja, a ficção. O presente da escrita é o passado em constante movimento, o instante; uma escritura do passado no presente que é-já passado. Sopram, portanto, uma fria brisa de morte cotidiana e a respiração que luta pela vida...

Uma espécie de decadência parece ser a sua sorte, a uma certa altura (“[...] A Decadência é a perda total da inconsciência; porque a inconsciência é o fundamento da vida” [*ibidem*, p. 227])). Ante a sensação da degenerescência de todas as razões e verdades, que permeia a aderência moderna pós-Baudelaire, a perda da crença nos deuses e, sobretudo, no homem, levou-o a um lugar de desajuste para com a vida tal como ela sucede na Lisboa do início do século XX, sob os escombros da ditadura, como da espécie de homens que, artista, sofre de perda de inconsciência, pois é o único a tomar consciência de que o fundamento da vida, ou o que unicamente poderia sustentá-la neste tempo, para que prossiga na lógica vigente, é a inconsciência, a indissociabilidade da massa ou a morte do indivíduo.

Por mais um lado, o *eu* dessa passagem segue o inconsciente conscientemente não por acaso. Quando Platão ironiza a faculdade criadora do poeta como inconsciência, pois não é “discernimento consciente”, equiparando-a à aptidão do adivinho e do intérprete de sonhos, Eurípides lança um lema paralelo ao socrático, mas de alguma maneira afirmando uma estética positiva: “Tudo deve ser consciente para ser bom”: “Tudo deve ser consciente para ser belo” (Nietzsche, 1992, p. 81). Resulta que o pensamento filosófico sobrepassa a arte desde a Antiguidade, e a obra vai na contramão de tencionar uma beleza ou uma virtude do bem pela sua escrita. Talvez seja uma tentativa moderna de rompimento com pressupostos filosóficos para um resgate do mistério das coisas, que não deixa de sobrevoar a passagem §4 (p. 27) pelo acinzentamento das individualidades — quem são esses? Quem sou *eu*?

2.3 A matéria do livro

§5. Invejo — mas não sei se invejo — aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. 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.

Que há (de alguém) confessar que valha ou que sirva? O que nos sucedeu, ou sucedeu a toda a gente ou só a nós; num caso não é novidade, e no outro não é de compreender. Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. O que confesso não tem importância, pois nada tem importância (...) (Soares/Pessoa, 2003, p. 45).

É preciso conter a vida, sem deixar de contrapô-la. Tal é o traço distintivo da identidade da obra de arte (Adorno, *op. cit.*, p. 18), sem o qual não é possível enxergar o caráter desestabilizador da noção ocidental do “eu” sob a forma do *cogito*, insígnia por que a imprensa se fez valer como sinônimo da era do sujeito e da comunicação: “não existe livro senão de um eu, e *eu* se repete” (Nancy, 2016, p. 45). Pela lei do livro, exibida pelo ser ou pelo próprio livro, tem a si mesmo como único objeto, o que o satisfaz enquanto comunicação autobibliográfica (*ibidem*).

É no paradoxo que reside sua recusa pela ironia dos fins. Invejar sem saber se inveja, pôr indiferença na narração de sua autobiografia sem fatos, na sua história sem vida, ao mesmo tempo que faz coexistir pela contradição o princípio formador dos livros, destitui o lugar do livro como mera comunicação da vida de um sujeito apenas para gerar e satisfazer o gozo do leitor pela vida do outro. Mas, como a *autobiografia sem fatos e história sem vida* dizem: comunicar o *quê?* Sobre *quem?*

“São as minhas Confissões”. O termo *Confissões*, com sua inicial em caixa alta, é o sinal que acena ao leitor mais atento: refere-se a dois livros que levam essa palavra como título, um escrito por Agostinho de Hipona, ainda à beira da Idade Média e, o outro, por Jean-Jacques Rousseau, já em 1782, marcando a história do livro enquanto autobiografia, narrativas do indivíduo autorreferenciado no tempo, no espaço e na vida, organizando sequencialmente os fatos. Desse modo, os arredores do fragmento, juntamente com a palavra destacada, abrem um embate direto com o conceito de livro escrito em primeira pessoa como uma autobiografia, superestimando os fatos, tal qual a História, que define o tempo pelo que aconteceu ao narrador, o qual, digerindo-o corretamente, faz seu registro para que toda a parte tome ciência do sujeito — o que não garante qualquer compreensão de(a) vida e nem de si.

Tudo que é passível de ser comunicado é desimportante, pois toda comunicação enlaça os seres pela identificação. Se o que sucedeu a toda a gente não é novidade justamente por isso, e o que sucedeu só a nós é do reino do incompreensível, um livro não *serve para/a nada*. É, pois, por essa linha que se enceta o diálogo da obra com aquilo que a realidade a impulsionou a existir, e, a ela, pois, se contrapõe. A escrita se relaciona, aí, pela diminuição da febre de sentir, como uma moção de sentires, emoções, sensações, fenômenos procedentes de antes da enunciação, da fala. Mas, sem sujeito, não há fala.

Por via paralela, o comentário feito na passagem (“mas não sei se invejo”) nos alerta para uma projeção de que algo a seguir virá ou é, por definição, indefinido.

Impressões, narração e escrita carregam em si a possibilidade de errância, subversão, o que avaliza a aparente falta de nexos intencional. A autobiografia, palavra em questão, é retirada de seu sentido ordinário com um único fim: descolar a subjetividade de um sujeito para transfigurá-la ao *Livro*, que se autoescreve. O que é da vida não se compreende, e o sujeito histórico, político, cultural e científico caiu. Portanto, as vozes, os eus enunciam-se para logo após morrerem, um aniquilamento da prova de existência, em detrimento da existência de outro, sempre um outro eu, ou obra.

Ainda que o sujeito seja, tradicionalmente, erigido em livro, isso, no entanto, não prova por si só a sua existência mesma, porquanto o fato não resguarda a substância de qualquer sujeito — e Jean-Luc Nancy pensa Proust, que diz *eu* (em *Em busca do tempo perdido*), e repete para si mesmo o seu desejo, que é relatar a matéria de sua experiência que é também matéria de seu livro, mas esse *eu* que diz *eu* não é aquele lá: “repete-se perdido em todo o livro. (...) um autógrafo caminha para o abismo. Sua errância se inicia na mesma encruzilhada que sua ereção” (Nancy, *op. cit.*, p. 45-46).

E o desejo permanece aprisionado em si próprio. O relato da matéria de sua experiência não se cumpre, afinal. Pois o *eu* se repete a todo o tempo como um já-outro. E como obter, ou captar, uma experiência em matéria propriamente dita daquilo que se perde a cada passagem? Esse que diz *eu* não é aquele lá, não é já aquele lá. Eis, portanto, a saudação ao abismo. E quando diz que o que sucedeu a nós é do reino do incompreensível, é essa impossibilidade de registro que sobrevém quando se entende que não é possível colocar no campo do inteligível qualquer experiência que qualquer eu possa ter tido, porque parte delas é sensação, e se torna sonho, aquilo que não deixa nunca de ser desejo, pois não se realiza. E indefinidamente se prossegue a própria assinatura da passagem.

A busca pelo caminho do abismo se inscreve na passagem seguinte, na qual o *eu* desloca toda a ideia de fala, comunicação, sujeito, ao observar o escritório, cada pessoa com quem encontra, toda a gente, as de passagem e as do convívio forçado, elas mesmas, por sua aparição, inscrevendo-se no real de forma hermética, natureza contrária à comunicativa ou mensageira. Falam e exprimem, mas não falam de si: são apenas *palavras* não mostradas, mas entrevistas na transparência de um ser, que se dissocia da ideia de sujeito:

§6. Há dias em que cada pessoa que encontro, e, ainda mais, as pessoas habituais do meu convívio forçado e cotidiano, assumem aspectos de símbolos, e, ou isolados ou ligando-se, formam uma escrita profética ou oculta, descritiva em sombras da minha vida. O escritório torna-se-me uma página com palavras de gente; a rua é um livro; as palavras trocadas com os usuais, os desabituais que encontro, são dizeres para que me falta o dicionário mas não de todo o entendimento. Falam, exprimem, porém não é de si que falam, nem a si que exprimem; são palavras, disse, e não mostram, deixam transparecer. Mas, na minha visão crepuscular, só vagamente distingo o que essas vidraças súbitas, reveladas na superfície das coisas, admitem do interior que velam e revelam. Entendo sem conhecimento, como um cego a quem falem de cores (Soares/Pessoa, 2003, p. 51-52).

Assim, o *Livro do Desassossego* trata de um aspecto anterior e interior do que se apresenta à matéria relatada, que é em si mesma também o relato e o relatado, velado e revelado no momento da sensação escrita, mostrado e não comunicado, entendido sem ser conhecido, conhecimento este ao modo racionalista. A esse ocultismo de uma escrita formada pelo mundo exterior ligam-se as palavras, sombras, dizeres para os quais lhe falta o dicionário, mas entendíveis pela visão crepuscular do artista, que fica na linha tênue entre a vida, a morte e a arte, nos lampejos da inconsciência, pois não residem no âmbito do conhecimento.

O problema da compreensão novamente reaparece — na verdade, nunca deixou de estar presente —. De forma impressionante, essa passagem se nos aparece como uma reescrita ou releitura da passagem **§4** (p. 27), agora com o acréscimo da simbolização das coisas e pessoas. O usual, embora sem consciência de si e da realidade, começa a apresentar (ou recuperar) o mistério singular das palavras-em-si, que, no paradoxo da superfície profunda, movem o espírito do observador, do *Livro*, da vida. O desejo de compreender, portanto, jamais se realiza, pois tudo é símbolo, sonho.

2.4 Outro, símbolo

Ainda sobre essa passagem (**§6** [p. 31]), em contraposição à ideia de autobiografia ou romance, impõe-se a total ausência de personagens ou identidades das pessoas que são observadas pelo narrador. Se as ações do *eu* não têm importância, por que as das pessoas haveriam de ter? Mas não é bem por aí a questão. Trata-se da confissão da impossibilidade do *eu* ante tudo. O *Cogito* aqui não

tem morada. Não se pode pensar, ou conhecer, aquilo que é inviolável — o outro. Será sempre uma eterna incógnita, de “aspectos de símbolos”, do qual só se tem palavras, uma outra forma para símbolo. Entre o eu e o outro há sempre uma vidraça inquebrantável (“Entre mim e a vida há um vidro tênue. Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar” [Soares/Pessoa, 1999, p. 92]).

“O escritório torna-se-me uma página com palavras de gente; a rua é um livro”: momentos habituais que se desabitua pela abertura de distância que a proximidade do habitual lhes confere, formando a simbologia das coisas, ou as coisas como símbolos, em crescente progressão. Gente de aspectos de símbolo, isoladas ou se unindo, permanecem gente, sem individuação, que, como uma palavra apenas, gente, congrega todos em um, símbolo, que habitam o escritório, em menor quantidade, pois que uma página apenas, e após, as ruas, já um livro, com mais gente, que fala e exprime palavras, que em si não remetem a nada, mas ali estão pelo que são, palavras, tal como o símbolo. E o crepúsculo é a única lente sob a qual é possível olhar o mundo, subitamente, em sensação, pelo que a superfície das coisas se deixa mostrar: a luz e a sombra, o limiar, indefinidamente, o entendimento sem conhecimento — sem significação. Eis o símbolo. Ecoa a voz de Álvaro de Campos: “Símbolos? Estou farto de símbolos... / Mas dizem-me que tudo é símbolo. / Todos me dizem nada” (Campos/Pessoa, 1944, p. 67).

Essa ausência de significação abre um diálogo crítico com o conceito romântico de símbolo, intrincado pela deformação da ideia de símbolo teológico, a “unidade do elemento sensível e do suprasensível”, pelos estetas românticos, tencionando o alcance do saber absoluto na arte, pela interpretação do símbolo como a relação entre manifestação e essência, de modo que o belo e o divino se unam, resultando na “indissociabilidade de forma e conteúdo”, conforme concepção de Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão* (1984, p. 182). Decorre dessa formulação romântica que o conceito se rebaixa ao mundo físico e, assim, pode ser visto na imagem de forma imediata, constituindo o símbolo, numa totalidade momentânea que remeteria a um instante de revelação da verdade, ou da salvação.

Entretanto, a passagem não nos deixa qualquer rastro de manifestação, beleza, divinação ou luzes. O problema aparece quando se percebe que o símbolo não revelará ao leitor uma realidade superior, ou subjacente, o que instintivamente acaba por se buscar na leitura de um livro. A busca por respostas é o que se tem esperado dos livros, mas até aqui já se tornou patente a degradação dessas pretensões vazias,

que nos afastam do gesto artístico moderno por excelência: a tradição da ruptura da tradição. Se os símbolos são tudo, mas não dizem nada, não remetem a nada, por que a sua aura de mistério continua rondando a linguagem?

Eles congregam em si uma realidade inabitual, “mais visível por causa dessa essência oculta, mais falante e mais expressiv[a] pelo inexprimível junto ao qual ele[s] nos faz[em] surgir, por uma decisão instantânea”, indo ao encontro da distância da obra para consigo mesma, pois “é no interior dela que se encontra o fora absoluto — exterioridade radical à prova da qual a obra se forma, como se o que está mais fora dela fosse sempre, para aquele que escreve, seu ponto mais íntimo”, como pondera Maurice Blanchot (2005, p. 132). Abrindo essa distância, o artista encontra a “Terra desconhecida, um *Mare tenebrarum*, um ponto, uma imagem inefável”, para então escapar à arte por meio da dissimulação do que é e do que faz, e é por meio da literatura que assim o realiza.

Afastando-se da sua verdade e do seu endereçamento, adquire a obra sua potência máxima, mas se aproxima, por outro lado, do símbolo e da sua razão de ser, como aquilo a que nada remete ou diz, do mistério, ou da “imagem” que encontrou o artista, “pois frequentemente ele é, para si mesmo, como um homem que encontrou uma imagem e se sente ligado a ela por uma estranha paixão, não tendo mais outra existência senão permanecer junto dela, permanência que é sua obra” (*ibidem*, p. 132-133). Como uma aventura criativa de leitura recuperada pelo avesso, mas não intencionalmente, o símbolo, portanto, funda seu instante no *Livro* como o guardião da morte de tudo o que se erige em sua escrita, ao findar de cada passagem, pela visão do passado ficcionalizado no presente:

§7. Mas, de repente, da surpresa de uma esquina que já lá estava, rodou para a minha vista um homem velho e mesquinho, pobre e não humilde, que seguia impaciente sob a chuva que havia abrandado. Esse, que por certo não tinha fito, tinha ao menos impaciência. Olhei-o com a atenção, não já desatenta, que se dá às coisas, mas definidora, que se dá aos símbolos. Era o símbolo de ninguém; por isso tinha pressa. Era o símbolo de quem nada fora; por isso sofria. Era parte, não dos que sentem a sorrir a alegria incômoda da chuva, mas da mesma chuva — um inconsciente, tanto que sentia a realidade.

Não era isto, porém, que eu queria dizer. Entre a minha observação do transeunte que, afinal, perdi logo de vista, por não ter continuado a olhá-lo, e o nexos destas observações inseriu-se-me qualquer mistério da desatenção, qualquer emergência da alma que me deixou sem prosseguimento. E ao fundo da minha desconexão, sem que eu os ouça, ouço os sons das falas dos moços da embalagem, lá no fundo do escritório, na parte que é o princípio do armazém, e vejo sem ver os cordéis enfardadores das encomendas postais, passados duas vezes, com os nós duas vezes corridos, à roda dos

embrulhos em papel pardo forte, na mesa ao pé da janela para o saguão, entre piadas e tesouras.
Ver é ter visto (Soares/Pessoa, 2003, p. 141-142).

Não existe nada para além dessa visão, ou imagem, que em si nada exprime: pessoas, gestos, hábitos. Nesse fragmento, assim como no anterior, mais uma vez há a visão sem ver, a escuta sem escutar, o esvaziamento, ou a morte, do significado, nas esquinas da própria vida. A morte a povoa, como prova última de que o homem que virou a esquina “era o símbolo de ninguém; por isso tinha pressa. Era o símbolo de quem nada fora; por isso sofria”, pois se mantém na esfera do intocável do pensamento e sempre igual; todos os outros da cidade, que têm pressa e sofrem, são, pois, ninguém e nada, porque são todos os outros.

E como tais, sem distinção, “Era[m] parte, não dos que sentem a sorrir a alegria incômoda da chuva, mas da mesma chuva — um inconsciente, tanto que sentia a realidade”, formam uma realidade inabitual simbólica no seio do habitual: um homem virando uma esquina, que é parte da chuva, no plano da natureza, aquilo que está fora e não é compreensível, mas que no entanto não se compreende a si próprio pois inconsciente sente a realidade, tal qual aquele que o observa dobrando a esquina: a forma de um duplo idêntico, o homem e o observador, “passados duas vezes, com os nós duas vezes corridos”. Entre a observação e o nexos da escrita, a intuição (“§7. Mas, de repente, da surpresa de uma esquina que já lá estava [...]” [p. 34]) de que nada adianta erguer templos que guardem a verdade se ela não pode preceder o homem e nem a literatura.

Entre o que lá já estava e o que lá passa a estar abrem-se caminhos pela escrita, inscrevendo-se no papel, assim, no mundo, criando um rastro, um caminho nunca antes dado, indicando uma passagem que findará na última palavra da passagem, sob a distensão temporal de uma piada e o corte letal de uma tesoura: o fragmento vai sempre rumo ao seu próprio apagamento.

O que se quisera dizer, bem marcado após ter já-dito, é um corte da percepção genuína grafada no primeiro parágrafo da passagem. O escritor bem sabe que explicar o que se quer dizer depois de já tê-lo dito força a direção da leitura. Mas as notas que se seguem apenas confirmam, contraditoriamente, que o que se pode ter apenas da vida são os símbolos habituais que passam pelos nossos sentidos sem nunca se desvelarem e, na passagem, tanto da percepção e quanto da escrita (aqui, outro duplo idêntico), vivem enquanto duram e morrem no interpretar: “Ver é ter visto”.

Essas imagens pelas quais o escritor se apaixona fundam, ainda, a terra desconhecida, por onde se aventura sonhando, ou vendo, apenas por fazê-lo (“Qualquer dos sonhos é o mesmo sonho, porque são todos sonhos. Mudem-me os Deuses os sonhos, mas não o dom de sonhar” [*ibidem*, p. 219]); e nessa natureza excessivamente urbana, entende que o ambiente mortífero lhe é totalmente natural, mas começa a querer resgatar, pela escrita, aquilo que é fugaz e, ao mesmo tempo, esquecer que sua passagem representa a morte, ou o tempo:

§8. Saudades! Tenho-as até do que me não foi nada, por uma angústia de fuga do tempo e uma doença do mistério da vida. Caras que via habitualmente nas minhas ruas habituais — se deixo de vê-las entristeço; e não me foram nada, a não ser o símbolo de toda a vida (*ibidem*, p. 53).

É, portanto, o símbolo de toda a vida tudo aquilo que se vê, que se quer ver, ou que se sonha, que passa guardado pelo mistério da vida, uma doença pandêmica e incurável, que contamina tudo e o transforma em nada, para que reste apenas o ato de sonhar e reviver por aí o que a sensação do tempo simula: palavras.

**

É chegado o momento em que a voz narrativa circunscreve talvez uma das grandes aporias do *Livro*, que é também a aporia do mundo: o amor pela vida e o amor pela arte. Sim, uma aporia, sem decisão, dado que, declaradamente, a arte é a negação da vida (Soares/Pessoa, 2003, p. 239-240), mas sem cada qual nada se cria. Mas a dor que vive é de querer viver, ou reviver, aquilo que já foi, e é já novamente, portanto, recriado numa nova vida, pois a vida vivida já pertence à morte, e foi embora com os Deuses. Estes não se encaixam nos anseios dessa voz, porquanto tiveram presença retirada, restando apenas o que se poderia dizer dessa. E a escrita acabou sendo uma das formas de substituição da presença divina, versando mais precisamente as memórias de uma criança solitária, tudo aquilo mais próximo ainda de seu nascimento e de sua aderência às sensações e capacidade de recriação do mundo, o que guarda semelhança com o divino:

§9. Sempre neste mundo haverá a luta, sem decisão nem vitória, entre o que ama o que não há porque existe, e o que ama o que há porque não existe. Sempre, sempre, haverá o abismo entre o que renega o mortal porque é mortal, e o que ama o mortal porque desejaria que ele nunca morresse. Vejo-me aquele que fui na infância, naquele momento em que o meu barco dado se virou no tanque da quinta, e não há filosofias que substituam esse momento, nem razões que me expliquem porque passou. Lembro-o, e vivo; que vida melhor tens tu para me dar?

— Nenhuma, nenhuma porque também eu lembro.

Ah, lembro-me bem! Era na casa velha da quinta antiga e ao serão; depois de coserem e fazerem meia, o chá vinha, e as torradas, e o sono bom que eu haveria de dormir. Dá-me isto outra vez, tal qual era, com o relógio a tictacar ao fundo, e guarda para ti os Deuses todos. Que me é um Olimpo que me não sabe às torradas do passado? Que tenho eu com deuses que não tem o meu relógio antigo? (*ibidem*, p. 235)

Entre negar a vida porque morre e amar a vida porque desejaria que fosse eterna há um abismo que assombra o universo particular do artista. Ele deixa de viver para escrever com fins de eternizar a vida na escrita e por lá viver e reviver incontavelmente, pois não suporta a ideia de seu fim. Com esse destino que governa o mundo sobre as nossas cabeças, os deuses falham. Que vida melhor alguém qualquer poderia oferecer que não lembrar do momento em que a potência criadora e sensacionista estava em seu apogeu, a infância, que não deixava a grande angústia do mundo atravessar suas sensações? Apenas Caeiro consegue simular esse desmedido desejo, mas, a essa altura, sua voz já voava longe.

A paixão pelas imagens segue seu curso, mas sem nunca perder de vista o símbolo de toda a vida, que é a vida em sua condição mortuária e habitual, percebida pelo sinal que sinaliza todo seu mistério, a sombra; tais imagens não parecem agradá-lo, pois que não oferecem qualquer consolo, quando racionalizadas. Não há boias ou quaisquer pontos de apoio que possam consolar uma pessoa que toma consciência de que não há retorno e nem saída da vida ordinária, que, pela ordem, só pode dar em apenas um destino. A leitura desse diálogo não nos deixa dúvida de que a encruzilhada entre a vida e a morte tem em sua medula o dom de abraçar esse eu etérico atormentado pelo sonho de viver. Se a vida não o pode consolar, a arte pode, pois em sua mais completa honestidade, diz: aqui você pode talhar a sua vida e revivê-la, apenas:

§10. Talvez tudo seja símbolo e sombra, mas não gosto de símbolos e não gosto de sombras. Restitui-me o passado e guarda a verdade. Dá-me outra vez a infância e leva Deus contigo.

— Os teus símbolos! Se eu chorar na noite, como uma criança com medo, nenhum dos teus símbolos me vem afagar no ombro e embalar por ali até que eu durma. Se eu me perder na estrada, tu não tens Virgem Maria melhor que me venha buscar pela mão. Tenho frio das tuas transcendências. Quero

um lar no Além. Julgas que alguém tem sede na alma de metafísicas ou de mistérios ou de altas verdades?

— De que é que se tem sede nessa alma?

— De qualquer coisa como tudo que foi a nossa infância. Dos brinquedos mortos, das tias velhas idas. Essas coisas é que são a realidade, embora morressem. Que tem o Inefável comigo?

— Uma coisa... Tiveste algumas tias velhas, e alguma quinta antiga e algum chá e algum relógio?

— Não tive. Gostaria de ter tido. E tu viveste à beiramar?

— Nunca. Não o sabias?

— Sabia, mas acreditava. Para que descrever do que só se supõe?

Não sabes que este é um diálogo no jardim do Palácio, um interlúdio lunar, uma função em que nos entretemos enquanto as horas passam para os outros?

— Pois sim, mas eu estou a raciocinar...

— Está bem: eu não estou. O raciocínio é a pior espécie do sonho, porque é aquele que nos transporta para o sonho a regularidade da vida que não há, isto é, é duplamente nada.

— Mas o que quer isso dizer?

(Pondo-lhe a mão no outro ombro, e envolvendo-o num abraço) — O filho, o que quer qualquer coisa dizer? (*ibidem*, p. 236-237)

Por trás das cortinas desse espetáculo desértico, há uma voz que nunca se decide, muito embora um leitor menos atento creia que se trate de um diálogo, portanto, duas vozes. Antes, ousou dizer que se trata de um monólogo de dois no plano estrutural, e somente um monólogo, em sua totalidade reverberativa. Uma voz interpelando a si mesma por ocasião de seu profundo desassossego em aceitar a regularidade da vida suposta na forma ou código de um diálogo, o qual é concebido ironicamente para o nascimento e a morte inerentes ao curto prazo das palavras, dos instantes, símbolos e sombras. Elas, as palavras, assombram-na por não oferecerem a segurança do lar, ou do passado, mas a total instabilidade dos discursos e das abstrações da metafísica, da verdade, já interpostas histórica e culturalmente pela via do raciocínio, que tem começo, meio e fim, assim como o diálogo.

O passado reaparece como esse lugar infante que precisa ser resgatado para ofuscar a realidade presente e exterior, que não passa de símbolos e sombras pela sua consciência destes, longe de qualquer consolo com relação a tais abstrações e discursos sobre a realidade das coisas. A realidade verdadeira, ou a única que vale a pena ser vivida, é a do sonho de uma criança cujo mundo era habitado somente pela pureza das sensações, sem a consciência de senti-las. Agora, a grande dor é saber que elas morrem: “§10. [...] Essas coisas é que são a realidade, embora morressem” (p. 37).

O monólogo entre raciocinar e sentir são duas bifurcações da consciência que buscam autonomia nela própria, mas que dependem da linguagem para se

estabelecerem. O grande incômodo dessa passagem é, portanto, concluir que, ao racionalizar as coisas, vê-se que o sonho e a vida não existem, e, ao sentir, entende-se o que se supõe que possa haver, mas nunca o que há. Ao final, as coisas, racionalizadas ou sentidas, não dizem nada, apenas que são coisas. E aquele que vive esse drama, entre símbolos e sombras, busca abrigar-se no por vir da leitura já escrita.

**

A passagem §7 (p 34) anteriormente exposta vai na contramão de qualquer formulação de verdade ao pincelar palavras e expressões que acedem muito mais a incertezas e percepções que a revelações. Aliás, trata-se de uma *visão*. Visão esta que logo se desconecta da própria consciência ou definição do que poderia ter sido visto. O homem que vira a esquina é ou pode vir a ser tudo, menos um homem. Comparado diretamente com o símbolo, o que isso nos sugere? Quanto mais se avança na leitura, em direção ao fim da passagem, mais enigmático vai se tornando o caminho, o homem a caminho de seu próprio fim, o ponto final. Com isso fica claro que essa forma de visão não se confunde com a realidade da matéria, e sim com a recepção da linguagem do símbolo:

Todos os symbolos (...) dirigem-se, não à intelligencia discursiva e racional, mas à intelligencia analogica. Porisso não ha absurdo em se dizer que, ainda que se quizesse revelar claramente o occulto, se não poderia revelar, por não haver para elle palavras com que se diga. O symbolo é naturalmente a linguagem das verdades superiores à nossa intelligencia, sendo a palavra naturalmente a linguagem d'aquellas que a nossa intelligencia abrange, pois existe para as abranger (Pessoa *apud* Centeno, 1984, p. 70-71 [Esp. 54-75]).

Ora, ainda que aqui se fale em verdade, não se trata de uma revelação. O símbolo provém de uma instância superior e inalcançável à nossa inteligência, portanto, para nós, *inexistente*. O único contato que ele nos oferece é a palavra, o *médium* que se relaciona com nossa inteligência e com ela faz possível a criação de analogias para que se possa aproximar superficialmente de tudo o que existe na realidade exterior. Não há, portanto, conhecimento das coisas, contato direto. O vidro

que separa o prosador da realidade é o que assegura a criação literária e a intimidade da obra pela reafirmação da sua aura enigmática — ou seria o enigma da vida?

Quando se faz a leitura de alguns espólios pessoais e se depara com a informação de que Fernando Pessoa foi iniciado ao Ocultismo, como ele próprio afirma,

Posição religiosa: ... Fiel, por motivos que mais adiante estão implícitos, à Tradição secreta do Cristianismo, que tem íntimas relações com a Tradição Secreta em Israel (a Santa Kabbalah) e com a essência oculta da Maçonaria. Posição Iniciática: Iniciado, por comunicação directa de Mestre a Discípulo, nos três graus menores da (aparentemente extinta) Ordem Templária de Portugal (*ibidem*, p. 69-70).

torna-se, desse modo, quase forçoso inferir que sua produção artística e entendimento de mundo foram definidos por isso que comumente é chamado de ciência, estudo ou prática. Yvette Kace Centeno, em seu livro *Fernando Pessoa: o Amor, a Morte, a Iniciação* (1984), já citado, propõe, conforme sua nota prévia, que toda a arca literária pessoana, mais precisamente a poesia, “foi uma prática mística e não apenas literária, ao contrário do que se tem julgado”, apresentando seus artigos catalogados na Biblioteca Nacional de Lisboa como fundamentação para a ideia de que, para o artista, “a vida não existe, o que existe é a via e a transformação” (p. 10).

Mais à frente, comenta, ainda sobre essa ideia de símbolo, que o “oculto nunca poderá, pois, ser completamente desvendado. E a iniciação — iniciação ao mistério — embora tenha por fim, em última instância, ‘o conhecimento das coisas divinas, ou do lado divino das coisas’, nunca chega na verdade a permiti-lo” (*ibidem*, p. 71). Pode-se dizer, portanto, que essa visão tão singular das coisas e essa capacidade criativa do artista, embora sugiram uma aproximação às coisas, continuam a manter-se distantes da vida. Certamente, não é de bom tom ser tão simplista em tentar explicar o mundo pessoano sob um único argumento, como se fosse uma questão de decisão. Por isso, é mais adequado aludir ao termo *influência* para comentar o tópico simbólico e suas implicações.

O homem de gênio, para ele, é um iniciado, pois sua intuição e sua sensibilidade lhe permitem conversar com os Anjos (*ibidem*). Esse seria, no entanto, não uma espécie de médium entre o mundo e o divino, porquanto não se trata aqui prontamente de uma revelação divina, mas um médium entre ele e ele mesmo, ou o

seu espírito genial. Acerca disso, Fernando Pessoa, em rascunho de uma carta a Adolfo Casais Monteiro, de 1935, comenta que

[...] deve compreender-se que toda a actividade superior do espírito, porque é anormal, é igualmente susceptível de interpretação psiquiátrica. Não me custa admitir que eu seja louco, mas exijo que se compreenda que não sou louco diferentemente de Shakespeare, qualquer que seja o valor relativo dos produtos do lado são da nossa loucura. “Médium”, assim, de mim mesmo, todavia subsisto (Pessoa, 1966a, p. 1).

Além de delimitar o sentido dessa mediunidade artística, ele também rebate as conjecturas feitas à época (e até hoje) sobre sua fenomenalidade heteronímica, que versam sobre a redutora explicação de que o motivo de haver criado heterônimos para assinar diversas obras foi devido a problemas de ordem psiquiátrica, como transtorno de personalidade múltipla ou bipolar. Como se arte e vida fossem o mesmo. Mas, nessa mesma citação, ele nos dá a ver o que se torna óbvio ante a leitura de qualquer obra sua: toda arte é uma forma de loucura.

Porém, a loucura não é arte. E essa inferência é facilmente atingida pelas primeiras orações: se a arte é uma atividade superior do espírito, porque é manejada pelo gênio, sendo incomum, pois rara, e se a condição da loucura é a mesma, a saber, a anormalidade, logo, a arte é uma forma de loucura, sem com isso ser definida por ela, e vice-versa, até porque nem todo louco é um homem de gênio. Assim, embora suscetível de interpretação psiquiátrica, é no mínimo desonesto reduzi-la a categorizações que remetem não ao artístico, e sim a uma suposta personalidade do autor, o que rebaixaria ao nível zero a potência criativa da sua poética.

Abordagens da obra pessoana dos tipos psicológica, sociológica e filosófica também serviram como tentativa de explicar a questão dos heterônimos e sua obra poética em geral. José Augusto Seabra (1974) faz pontuações pertinentes sobre isso, argumentando que tais leituras contribuíram parcialmente para o entendimento da obra, mas não saíram do lugar de abordagem, “ficando quase sempre nas fronteiras do fenômeno poético” (p. 14). No intuito de asseverar esse ponto, Seabra traz um comentário de Fernando Pessoa “ele próprio”, retirado de *Obra Poética* (1960, p. 131), sobre já haver percebido o risco de “refrações interpretativas”, que se tratariam de ler qualquer obra com o olhar carregado de leituras outras, em vez de lê-la com um primeiro olhar, puro e virgem, evitando ligá-las a tipos de abordagens. Ao se referir à leitura dos heterônimos, recomenda: “Não há que buscar em quaisquer deles idéias

ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem idéias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler”. Há, portanto, que desaprender para reaprender, com a obra.

O artista criador intui sem conhecimento e cria sem compreensão. A reação a isso não poderia deixar de ser outra: *desassossego*. E retornamos ao início: “Entre mim e a vida há um vidro tênue. Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar”. Esse vidro é a condição humana da compreensão de que não se pode compreender a vida, porque a vive, é parte dela, sendo o homem o sujeito e o objeto de toda a transmutação — nascer, morrer, criar. E deve, portanto, o artista sentir os símbolos, sentir que têm vida ou alma, que são gente (*ibidem*, p. 72). E, assim, escreve.

Mas toda a simbologia da escrita, na escrita, não escapa do mais embaraçado desassossego perante o real, cuja proveniência ficou a cargo da racionalidade. A passagem §10 (p. 37) encarna toda a angústia de *ver* as imagens, os símbolos e entender que aquilo não representa propriamente nada, consolo, unidade ou Deus algum. De que adiantaria a alma ter sede “de metafísicas ou de mistérios ou de altas verdades”, se nada disso traz o lar, sua infância, onde criar e errar era natural e alegre? Acaba que este *Livro do Desassossego* cava esse lugar de limbo, entre a vontade e a indiferença de ser, que desemboca no único lugar em que é possível, finalmente, viver: o sonho. E talvez haja mesmo de se falar em um misticismo na sua literatura, pois sonhar é criar e criar é transformar.

3 DE REPENTE ESTOU SÓ

Numa das passagens do *Livro*, entrevê-se a condição de distanciamento ante a realidade e ante a escrita, percebendo a dimensão de solidão da obra e do escritor:

§11. (...) De repente estou só no mundo. Vejo tudo isto do alto de um telhado espiritual. Estou só no mundo. Ver é estar distante. (...) Analisar é ser estrangeiro. Toda a gente passa sem roçar por mim. Tenho só ar à minha volta. Sinto-me tão isolado que sinto a distância entre mim e o meu fato. Sou uma criança, com uma palmatória mal acesa, que atravessa, de camisa de noite, uma grande casa deserta. Vivem sombras que me cercam — só sombras, filhas dos móveis hirtos e da luz que me acompanha. Elas me rondam aqui ao sol, mas são gente (Soares/Pessoa, 2003, p. 149).

A percepção, como um lampejo, da solitude no mundo, é colocada por meio da *sensação* de distância (“§11. Ver é estar distante. (...) Analisar é ser estrangeiro. (...) Sinto-me tão isolado que sinto a distância entre mim e o meu fato”); a sensação é aqui entendida como a con-fusão entre ideia e sensação, pois que ambas representam “pontos de partida possíveis para a formação dessa ‘sensação abstrata’ que é o culminar da arte”, num movimento de abstração entre a sensação pura e a ideia, intelectualizando a primeira e formando uma imagem com a segunda (Gil, 2020, p. 30).

Palavras pintadas pelas sensações de ser estrangeiro, de estar distante e de fazer o que resta ao homem moderno perante o mundo, *ver* e *analisar* são as condições às quais está submetida a voz escrita e aquilo que determina a sua distância ante a realidade, já que não há mais Deus, tampouco Natureza, para reunir os seres, além de remeter, por outro lado, à distância como condição mesma da visão/análise (tendo aqui dois sentidos: o primeiro, empírico, que se dobra sobre o segundo, metáfora para o sentido intelectual precípua do moderno, que constitui o seu *telhado espiritual*), porquanto é pela distância, isto é, pela objetividade, que se pode ver e analisar as sensações e inscrevê-las no papel. Trata-se, portanto, do processo e condição da escrita.

Tal telhado espiritual, onde se situa a voz, na posição mesma dele, dada a sua altura característica, é uma metáfora que indica que o seu limite, enquanto ser pensante, é dado pelo seu espírito, o entendimento do mundo, que gera a sensação de distância entre si e seu *fato*, remetendo, no português europeu, a: “conjunto de duas peças de roupa exterior, geralmente calça (ou saia) e casaco: um fato de linho;

aquilo que uma pessoa veste habitualmente (ou em ocasiões especiais); roupa; vestuário; traje: um fato de cerimónia”³. Tem-se, portanto, que tal sensação de distanciamento se dá entre seu corpo e sua vestimenta, fa(c)to que intensifica na escrita uma sensação de isolamento perante o mundo, pois a vestimenta é o que nos identifica, primeiramente, como seres sociais.

Há, portanto, a sensação de escrever dentro das suas condições de escrita e o distanciamento do seu fato como analogias a estar só no mundo, arrematadas pela figura da criança, que se associa à do artista devido à capacidade de ambos de descreverem e recriarem o mundo sem os pressupostos socioculturais e históricos, ou sem um cumprimento do que a arte moderna deve ou não ser e seguir.

A criança que atravessa a grande casa deserta, de camisa de noite. Aqui, adianta-se uma das palavras que povoam esse arremedo literário chamado de *Livro do Desassossego*: noite. Nada pode ocorrer à luz do dia, na cidade irremediavelmente iluminada, trabalhadora, quando as massas giram a roda do capital — o protagonismo das mãos, quando não há sombras, ou percepção de pensamento. O pensamento é noturno e acende como a única luz para pensar toda a noite e seu deserto. Então, percebe as sombras que o cercam porque é a hora em que se intelectualizam as sensações de um tempo vivido, o que não corresponde à realidade, mas sim à criação infante que visiona quando olha para os seus móveis interiores e as vê nascendo sob a luz do pensar. Mas, ao final, sabe que, ainda assim, são gente, talvez não porque o sejam realmente, mas porque assim se afiguram em seu ser, como ideia, ou vida.

Cada passagem (veremos muito mais adiante), é rica em camadas de sentido. “Toda a gente passa sem roçar por mim. Tenho só ar à minha volta” apresenta, ainda, de modo talvez menos profundo, outros caminhos, como o esvaziamento da magia do mundo e também do próprio homem, já que o “eu” não é notado pela passagem das pessoas, que não o tocam, e igualmente essas pessoas, sombras que são, incorporam todo esse ambiente funéreo, o que se contrapõe à ideia de vida, vivificação, presença, presente; entretanto, isso não necessariamente se assemelha a uma conotação negativa, como seria possível considerar ao primeiro olhar. É, antes, efeito do lugar de distância em posição crítica ao lugar de extrema proximidade da mera expressão dos elementos emotivos, como a tradição romântico-cristã enraizou, sendo, assim, um estrangeiro.

³ Léxico – Dicionário de Português Online. Disponível em: <<https://www.lexico.pt/fato/>>. Acesso em: 07 mar. 2024.

Mas não seria o efeito de ver e analisar, em alguma medida, pontos subjetivos? Sim, mas a medida subjetiva se dá pela semelhança com a emoção de todos os homens, e não a individual, e, ademais, o fim artístico (não pode fugir à vista que se está a falar de arte) não é exprimir as emoções, e sim a arte. Eis a diferença. “O artista não exprime as suas emoções. O seu mister não é esse. Exprime, das suas emoções, aquelas que são comuns aos outros homens. (...) Com as emoções que lhe são próprias, a humanidade não tem nada” (Pessoa, 1966b, p. 18).

Embora se possa afirmar que exista um senso de comunidade emocional fruído pelo artista, não cabe aqui a aproximação a um escritor clássico, que, como Blanchot (1987) considera, “sacrifica em si a fala que lhe é própria, mas para dar voz ao universal” (p. 18). O escritor não pensa atravessar um caminho regular, belo, cuja forma visaria alcançar todos, assegurando verdade e união de uma sociedade. Não; há, muito antes, o lugar inseguro que permeia todo esse ambiente visualizado pela linguagem, que retém apenas o ar, ou a respiração das palavras, e o encaminha para um lugar bem diferente do universal: a solidão essencial da obra que encontra o escritor e o aparta de si, apartando-se dela. A obra ignora o escritor porquanto se fecha sobre o seu eterno inacabamento, pois produz a si mesma e não cessa de se repetir.

Desde que a noção de produção, diz Nancy (*op. cit.*, p. 93-94), provinda do *ergon* grego, transformado em *opus* latino, daí obra — que guarda a técnica, a artesanaria, em que o trabalho produtivo e o produto do trabalho produzem no real uma ação efetuada, portanto, ato, participio passado —, propôs, durante o curso da nossa cultura até a contemporaneidade, “uma tripla implicação: a da ação produtiva, a do agente produtor e a do ato produzido”, que hodiernamente nos chega, passando pelas suas formas — a técnica, a democracia e o capitalismo industrial — como o motivo da produção que caracteriza a existência humana e “tendencialmente a do próprio mundo, como o fato da produção pelo homem dessa existência”, tem-se a autoprodução de um real, legitimada pelo valor absoluto que lhe foi conferido por meio do reconhecimento da energia produtiva do homem, que pode ser entendida como a autoprodução da obra como seu próprio fim.

Após o surgimento da expressão “obra de arte”, por volta do século XIX, como produto do trabalho de um artista, o sentido da obra tomou todo o sentido dessa produção e foi além das artes mecânicas ou liberais, “excedendo toda espécie de artesanato e de técnica a que pretendeu acessar uma ‘arte’ desligada de todo ofício

de transmissão, de representação ou de celebração de um conteúdo de pensamento histórico, religioso, político ou moral”, de modo que excedeu, portanto, o real da produção ou da natureza, inscrevendo-se num outro real de autoprodução e acrescentando ao mundo uma “efetividade ou uma *energia* excedente” (Nancy, *op. cit.*, p. 94-96).

Ora, o lugar da obra aqui não pertence a uma boa ação de reunir todos os homens por meio do que todos podem ter em comum; longe de qualquer boa intenção, o lugar da obra na era moderna é estar entregue ao eco da linguagem que não almeja e não pode almejar uma estabilização, porque o escritor se viu desestabilizado enquanto gênio, produtor ou agente de qualquer obra na era da reprodutibilidade técnica, renunciando o lugar de monumento da verdade e incorporando modos de impressão, de visão, de imagens que sempre correm o risco de não dizerem nada. A obra não pode mais, portanto, substituir Deus, pois não é o Verbo, embora sua referência seja justamente a energia produtiva. Mas a morte da produção trouxe consigo o redimensionamento de um destino, se assim ainda se pode chamar, voltado não mais para o acabamento de um artesanato ou arquitetura, mas para o próprio procedimento do sempre *por fazer* de uma obra cuja leitura pode sempre retornar do fim ao começo, se autoproduzindo constantemente e infinitamente, numa dinâmica que não é absorvida em um produto, algo feito e estéril em sua potencialidade ontológica, mas sim gerando tensão sobre seu próprio conteúdo e o que vem a ressoar a cada reinício.

A “distância entre mim e meu fato” é sentida pois há na obra o que Blanchot chama de *segredo escrito*, que, enquanto tal, separa o escritor da obra, tornando-o sobrevivente dela e por ela abandonado, por evocar em si um ser que não é ele e dele não mais necessita. Perde-se o domínio sobre a palavra, pois que escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, mas que não se dirige a ninguém e nada revela (*op. cit.*, p. 16-17). Estar só no mundo se realiza, portanto, nesse apartamento entre o eu que se erige no livro e não remete a ninguém e o escritor que observa esse fenômeno e se dá conta de que, quando acaba de escrever, está só, e cultiva como sua única companhia, durante a escrita, o ar da pronúncia palavral e as sombras de cada palavra que não cessa de ser e que precisa de silêncio para se tornar imagem, garantindo o seu nascimento, sua morte e o apagamento do escritor em detrimento do ser que ali se levanta, estrangeiro.

3.1. O deserto da existência e a ausência do livro

Perecem a vida e as coisas tais quais os livros. E quanto a isso o Sujeito nada pode agir, não no âmbito da escrita literária, mas tão somente no âmbito do pensamento positivo, ou da consciência, da *vida real*, que lá não vive. Assim, há de se afirmar o lugar da arte como uma “antítese social da sociedade”, pois as obras contêm em si o empírico por lhe darem o que a esse foi recusado no mundo exterior, libertando, assim, a experiência externa coisificante que as orientam. É dessa forma que se tornam vivas e sancionam a sua superioridade (Adorno, *op. cit.*, p. 12; 15; 19).

Frente a todo esse estrangeirismo, a voz desse eu se dissipa e mimetiza as vozes cujas palavras ocultas escuta. Tal fenômeno, inscrito num livro, se dirige a todos e, portanto, a ninguém: seria um grito no e para o vazio? Se se entende a voz como anterior ao sujeito, sim. Antes: anterior à própria linguagem; um clamor no deserto:

§12. Escrevo, triste, no 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 no destino quotidiano ao sonho inútil, à esperança sem vestígios. Nestes momentos meu coração pulsa mais alto por minha consciência dele. Vivo mais porque vivo maior. Sinto na minha pessoa uma força religiosa, uma espécie de oração, uma semelhança de clamor. Mas a reação contra mim desce-me da inteligência... Vejo-me no quarto andar alto da Rua dos Douradores, sinto-me com sono; olho, sobre o papel meio escrito, a vida vã sem beleza e o cigarro barato [...] sobre o mata-borrão velho. Aqui eu, neste quarto andar, a interpelar a vida! A dizer o que as almas sentem! A fazer prosa [...] (Soares/Pessoa, 2003, p. 63-64).

A voz da passagem do *Livro* proclama a solidão natural das vozes, ela própria expositora do deserto do corpo, aí vinda pela mão, que realiza o sonho inútil da escrita. Vive, portanto, maior, amplificada, no chamamento pelo outro: “Sinto na minha pessoa uma força religiosa, uma espécie de oração, uma semelhança de clamor”. O deserto do ser singular, cuja existência se constitui pelo seu entrincheiramento, se dá pela voz, que, refazendo seus laços com o mundo ao ser proclamada, dará sentido a seu próprio entrincheiramento, mas antes clamando no “deserto da existência desamparada”, como a do profeta, narra Jean-Luc Nancy, no capítulo “*Vox clamans in deserto*” (*op. cit.*, p. 56).

O vazio correspondente a uma falta de presença ou unidade é a constituição própria da existência, que não é um sujeito, e sim “uma existência aberta e

atravessada por esse jato [voz], uma existência, em si, lançada no mundo” (*ibidem*, p. 57). Tudo isso sucede, na passagem, anteriormente à consciência; quando a tem, logo ironiza pelo despontamento da inteligência no gesto sensível. E começa a se ver de fora, pensar sobre si, e diz fazer prosa: “Mas a reação contra mim desce-me da inteligência... Vejo-me no quarto andar alto da Rua dos Douradores (...) A fazer prosa”.

A voz, nas palavras de Nancy, “não se ouve (...) mas ela se faz ouvir” (*ibidem*, p. 62). Daí a necessidade de passar à inteligência para falar sobre a escrita mesma, metalinguagem. Mas se dirigiu, da mesma maneira, ao outro: “Ela chama o outro lá aonde somente, enquanto é outro, ele pode vir. Isto é, no deserto” (*ibidem*). É pelo chamamento da alma no outro que a voz se instaura, fazendo-o tremer, comovendo-o: “Aqui eu, neste quarto andar, a interpelar a vida! A dizer o que as almas sentem! A fazer prosa (...)”. Dizer o que as almas sentem é interrogar a vida, isto é, o mundo exterior e o que nele ficou conhecido sobre os homens, ou fazer prosa. Seu artifício é a intensificação da sensação pela consciência (“§12. [...] Nestes momentos meu coração pulsa mais alto por minha consciência dele” [p. 46]), que garante a vida de seu sonho inútil — inutilidade essa por não deter poder de ação na realidade ao modo científico —, mas enseja, por outro lado, a ressonância da essência da escrita que, na morte da passagem, retorna ao início e diz: ser sozinho é ser prosa.

A reação contra ele desceu da inteligência, olhando-se de fora, para o próprio ato, com vistas a racionalizá-lo, concluindo que tal gesto se dá no âmbito do sono, ou cansaço de ser, ou fazer prosa. Não obstante, essa reação, contada, é ainda a voz que “não é uma coisa, é a maneira pela qual alguma coisa — alguém — afasta-se de si mesma e deixa ressoar esse afastamento” (*ibidem*, p. 59). Não é, portanto, coisa, e sim um ecoamento do espírito, perscrutador de si, girando em volta de si mesmo, como uma espiral; a voz se direciona para fora, expondo o vazio de um ser abandonado, espelhando a ausência ontológica do externo, do quarto, do cigarro barato, do mata-borrão velho, da vida vã sem beleza, e tudo isso para quê? Para constatar a tarefa que lhe foi dada ou à qual foi submetido por ocasião de ser artista: a encarnação de todas as vozes, de todas as dores que cantam no deserto ([...] há polifonia no seio de toda voz [*ibidem*, p. 59]). E por isso vive maior, alça-se, como numa oração, evocando o mundo e atraindo-o para o papel, de modo a revelar o vazio infinito de ser sozinho, condição inerente ao ser, por meio de um espelhamento à ausência do ser no mundo, ao fazer prosa.

**

Na voz, haveria isto: que esse existente não é um sujeito, mas que ele é uma existência aberta e atravessada por esse jato, uma existência, em si, lançada no mundo. Minha voz, é antes de tudo, o que me lança no mundo (*ibidem*, p. 57-58).

Esse jato nada mais é que o vazio infinito aberto no âmago do ser, cada vez mais pujante à medida que as referências humanas e sobre-humanas (Deus, moral, metafísica, estética, ciência, política e natureza) que sustentavam o imaginário humano tornaram-se meras ficções ou “vestígios suspeitos da antiga morada dos homens” (Lourenço, 2004, p. 16), o que significa um outro conceito para o Mundo Moderno, a Nova Era etc. Não se trata de falta; a modernidade é, antes, uma excessividade de todas as esferas cultuadas, só que separadas, demasiadamente cheias de si, não replicando, no entanto, o Todo, e sim reafirmando-se enquanto cacos de qualquer sombra de antiga unidade.

A fantasmagoria desse mundo, que já não é e jamais será, sempre há de povoar a escrita dessa voz, ou a voz da leitura. De modo que mimetiza sempre uma ausência daquilo que um dia foi sentido como Um, mas que cuja essência aponta para o interior daquilo que se descobre na vastidão de puro nada, que se replica, atrai as coisas, di-la em palavras que só dizem a si e não as coisas, na tentativa de travar um contato com o mundo exterior limitado pelas projeções daquilo que lá não há — o ser. Como uma “ferida ontológica incurável” (*ibidem*, p. 19), as palavras são colocadas para provar tal ausência do ser em tudo aquilo que existe, arrastando-nos para o plano do sonho, em que adquirem uma espécie de realidade solitária, inscrevendo uma “Presença capaz de fazer esquecer o abismo donde tudo vem e a que tudo regressa” (*ibidem*). Eis o terreno propriamente artístico da obra.

E assim se vai remendando a sensação que martela a todo momento: a ausência do ser é também a ausência do *Livro*. Uma ausência de sentido permanente, produzindo sentidos que detêm em si, por profecia, a sua própria morte, seja pela voz decadente, seja pela pontuação que demarca as passagens do *Desassossego*. Na recusa de oferecer ao texto o que já não mais se oferece ao mundo, um sentido último, a literatura caminha para a libertação de uma atividade revolucionária. Nas palavras de Roland Barthes (2004), uma atividade contrateológica, “pois a recusa de deter o

sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei” (p. 63). E não é essa a marca moderna por excelência?

Mas a produção de novos ídolos se arriscou no mundo como uma espécie de redenção repaginada dos nossos naufrágios, indo buscar no fundo de suas águas a simulação de um sentido qualquer para preencher aquele inexistente da vida. Quase como um jogo, a literatura cunhou esse papel, encenando de maneira vária o *como se*, criando modos de compreender o incompreensível, o que talvez deva permanecer nesse lugar. Também se poderia chamar de sonho, ou criação de realidades, sonhando e sonhando-se, à guisa da realidade do mundo.

4 AS SOMBRAS AGITADAS DA MORTE

§13. Sim, passaremos todos, passaremos tudo. Nada ficará do que usou sentimentos e luvas, do que falou da morte e da política local. Como é a mesma luz que ilumina as faces dos santos e as polainas dos transeuntes, assim será a mesma falta de luz que deixará no escuro o nada que ficar de uns terem sido santos e outros usadores de polainas. No vasto redemoinho, como o das folhas secas, em que jaz indolentemente o mundo inteiro, tanto faz os reinos como os vestidos das costureiras, e as tranças das crianças louras vão no mesmo giro mortal que os cetros que figuraram impérios. Tudo é nada, e no átrio do Invisível, cuja porta aberta mostra apenas, defronte, uma porta fechada, bailam, servas desse vento que as remexe sem mãos, todas as coisas, pequenas e grandes, que formaram, para nós e em nós, o sistema sentido do universo. Tudo é sombra e pó mexido, nem há voz senão a do som que faz o que vento ergue e arrasta, nem silêncio senão do que o vento deixa. Uns, folhas leves, menos presas de terra por mais leves, vão altas do redopio do Átrio e caem mais longe que o círculo dos pesados. Outros, invisíveis quase, pó igual, diferente só se o víssemos de perto, faz cama a si mesmo no redemoinho. Outros ainda, miniaturas de troncos, são arrastados à roda e cessam aqui e ali. Um dia, no fim do conhecimento das coisas, abrir-se-á a porta do fundo, e tudo o que fomos — lixo de estrelas e de almas — será varrido para fora da casa, para que o que há recomece (Soares/Pessoa, 2003, p. 108).

O inconsolável destino de todas as coisas não nos deixa de aparecer como uma grande intuição, antes ainda que uma dedução. Ou uma sensação de mundo, cuja ordem nos embala como um manto da eternidade giratória. Sendo pó, a existência traz consigo o rumor do vento, que passa e que nessa passagem mimetiza toda a vida e a sensação dela. Não há moral; passam tudo e todos, reis e crianças, ideias e práticas. Tudo é sombra da morte e existência abalada, sem nunca ter se estabilizado. “Tudo é sombra e pó mexido”, e a voz, ou o sentido, mora unicamente no som do vento que em seu fazer-próprio ergue, estremece, arrasta e silencia, ou tudo inicia na vida e finda na morte. Antônio Vieira (1998, p. 1) já havia enunciado há quatro séculos: “*Memento homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*” (Lembra-te homem, que és pó, e em pó te hás de converter).

Esse diálogo, arrisco dizer, de quase a mesma serenidade, une essas duas vozes, uma antiga e outra moderna, pelo mesmo desassossego que assombra todos os homens de sensibilidade: a humanidade da vida, o que significa dizer a humanidade da morte. Ou melhor: a humanidade mundana. Da mesma maneira que Vieira não está preocupado com as virtudes de quem foi ou o que foi pó, a voz sem nome escrita pelas mãos do prosador e poeta (etc.) lusitano Fernando Pessoa empossa o esvaziamento de sentido já próprio da vida para trazer para perto o poder

fatal da luz e da falta de luz sobre todos os seres, sendo eles santos, usadores de polainas, reis. Da luz acesa se descem os olhos à luz apagada, indo ao encontro da terra, onde jazem as folhas secas, já exauridas pelas suas vidas, assim estarão todas pequenas e grandes coisas, até chegarem ao estágio final, que é, ciclicamente, ou em forma de redemoinho, o início: pó.

Eis, portanto, tudo o que é, o que foi e o que há de ser:

Sois pó, é a presente; em pó vos haveis de converter, é a futura. O pó futuro, o pó em que nos havemos de converter, veem-no os olhos; o pó presente, o pó que somos, nem os olhos o veem, nem o entendimento o alcança. Que me diga a Igreja que hei de ser pó: *in pulverem reverteris*, não é necessário fé nem entendimento para o crer.

[...]

Se perguntardes de quem são pó aquelas cinzas, responder-vos-ão os epitáfios, que só as distinguem: aquele pó foi Urbano, aquele pó foi Inocêncio, aquele pó foi Alexandre, e este que ainda não está de todo desfeito, foi Clemente. De sorte que para eu crer que hei de ser pó, não é necessário fé, nem entendimento, basta a vista.

[...]

O homem foi pó e há de ser pó, logo é pó, pois tudo o que vive não é o que é, é o que foi e o que há de ser.

[...]

E a razão desta consequência está no *reverteris*, porque a reversão com que tomamos a ser o pó que fomos começa circularmente, não do último senão do primeiro ponto da vida.

[...]

Os vivos são pó levantado, os mortos são pó caído: os vivos são pó que anda, os mortos são pó que jaz: *hic jacet*. Estão essas praças no verão cobertas de pó; dá um pé-de-vento, levanta-se o pó no ar, e que faz? O que fazem os vivos, e muitos vivos. Não aquietam o pó, nem pode estar quedo: anda, corre, voa, entra por esta rua, sai por aquela; já vai adiante, já toma atrás; tudo enche, tudo cobre, tudo envolve, tudo perturba, tudo cega, tudo penetra, em tudo e por tudo se mete, sem aquietar, nem sossegar um momento, enquanto o vento dura.

Move o vento todas as coisas, todos os vivos, sem nada escapar. E a sua destinação já está escrita há muito nas lápides, para a qual não é preciso conhecimento, nem fé, apenas a visão: está dado. Tal fato não só comprova que a morte é um acontecimento natural, mas também que sua presença é ubíqua. É o início e o fim de tudo. Se somos pó, porque fomos e havemos de sê-lo, conclui-se com total coerência a frase da passagem supracitada do *Livro* “Tudo é nada”, dando equivalência de sentido à frase “Tudo é sombra e pó mexido”: tudo é morte e vida.

Apenas ler a passagem, deduz-se que Pessoa foi leitor de Vieira (o que se comprova na sua obra intitulada *Mensagem*, na qual homenageia o jesuíta português como “imperador da Língua Portuguesa”), pois a passagem apresenta em sua finalização, ou morte, o conhecimento das coisas colocado em questão, como

condição para a reinicialização do ciclo da vida. Porém, a seguinte crítica já se dissocia do pensamento antigo e traz consigo uma questão que só poderia surgir num mundo pós-iluminismo: como ele sabe que o homem está fadado a conhecer, ou a julgar, isso só pode findar com a sua morte, que varrerá tudo aquilo que foi — “lixo de estrelas e de almas” —, isto é, parte do universo e construto do pensamento de mundo, para que o nascimento possa tornar a ocorrer.

“Tudo é nada” sugeriria um niilismo perante a vida, o mundo. Mas esse “nada” aponta para o resultado, que também se torna o início quando se reinicia o ciclo. O nada é o princípio e o fim. O nada é o que é (o) sentido do universo. Novamente, a ilusão do conhecimento está aqui implícita como impossibilidade humana, na qual o *para além* não se realiza jamais. Repitamos:

O homem foi pó e há de ser pó, logo é pó, pois tudo o que vive não é o que é, é o que foi e o que há de ser. [...] E a razão desta consequência está no *reverteris*, porque a reversão com que tomamos a ser o pó que fomos começa circularmente, não do último senão do primeiro ponto da vida.

Tudo o que vive é o que foi e o que há de ser, o que nos conduz à dedução de que a morte é o princípio humano por excelência, cuja re-versão intrínseca e inexorável é o grande fenômeno da transformação, vertendo-se novamente ao que já era, pó. O que difere o pó caído do pó levantado é a sua aparência, dada pelo sopro da vida. Enquanto o vento dura, tudo percorre, tudo envolve, sim; nesse sentido, a arte é metáfora da vida — ou a vida metáfora da arte?

A passagem §13 (p. 49-50), ao final, sugere uma cena apocalíptica do grande fim, o dia “do fim do conhecimento das coisas”, que será a libertação da consciência humana para um novo mundo, e que tudo se repetirá, sem vestígios de progresso. Era que devora era, a inclemente profecia aqui retorna. Devaneio? A grande transformação para um novo mundo prometido é o que a história repete. E a modernidade, enquanto uma tradição da ruptura, talvez prometa essa transformação, pres-sentindo o por vir. O problema é que nem todos se lembram de sonhar. “Enquanto mostram o devir, o passar, a mudança, os sentidos não mentem... Mas Heráclito terá eternamente razão por afirmar que o ser é uma ficção vazia. O mundo ‘aparente’ é o único; o ‘mundo verdadeiro’ é somente acrescentado pela mentira...” (Nietzsche, 1988, p. 30). Enquanto o vento durar, o mundo verdadeiro precisa de

existência. A sua criação é o procedimento ansioso de um presente aparente, ou sempre simbólico. Viver mentirosamente pela sinfonia de outros.

**

A cada passagem, ouve-se mais gravemente a marcha fúnebre das vozes literárias. Reina a prosa de um cansaço do mundo, a insuficiência do ser perante todas as possibilidades de vida, ainda que se queira ou se saiba, em contrassenso, que se conquistou o poder de criar, rivalizando com a natureza e com Deus. Como “uma espécie de apoteose da vida como sonho”, a escrita se deliberaria a si própria talvez como “único refúgio contra a essência da vida, que para ele é a Morte” (Lourenço, *op. cit.*, p. 99). No entanto, o sonho acolhe as mortes pelo desejo de viver para além delas, não como pó levantado, pois resultaria impossível, mas como pó numa caixa, que, ao abrirem-na, não encontrarão senão pó, é certo, mas, ao lerem-na, rapidamente toda a vida ali haverá, os símbolos, as sombras, a ressurreição, a via. É a ida ao encontro do nosso destino.

Esse fenômeno procede pela sensação de natureza do eu, a própria e aquela estranha lá fora, na habitação dessa alma que, atravessada por essas sombras, produz uma perspectiva de sentido que, em si mesmo nada significa, mas passa a se declarar como verdade, não a verdade, diria Jean-Luc Nancy, “enquanto correspondência correta com um objeto dado, mas a verdade como o que se manifesta em si” (*op. cit.*, p. 86). Estamos diante da destinação mostrada, o lugar da verdade, e não do sentido, aquilo que vai em direção a, indicando um horizonte. Trata-se da pura manifestação da coisa, e com ela, vem o sentido; então, sua linguagem se funda em si mesma, a partir de si mesma. De modo que a escrita se tornou o nome que precede ou sucede o sentido, em vez daquilo que o corrobora. É, portanto, o *nome da verdade*. O que vai para, longinquamente, de uma representação da realidade, e se inverte para a produção de uma ficção da qual o real vem tomar um sentido: o dado empírico não é mero correspondente daquilo escrito, mas passa a fruí-lo *como se* assim o fosse, sob um olhar sensível. Em tempo, “[...] representamo-nos hoje o real como abismo da nossa criação” (*ibidem*).

Se a verdade é em si mesma o destino, como nos colocar ao seu encalço? A literatura é a nossa via. Sua passagem abre um rastro numa trilha aberta, e, para tal, há de se supor a escolha de uma direção antecipadamente. Contudo, o rastro tem por característica o risco de seu apagamento que, por sua vez, também antecipa um destino: “o destino de um esvanecimento aí inscrito com a tensão de uma aparição e de um passo à frente” (*ibidem*, p. 87). Essa tensão se nos força sua presença a todo o tempo na passagem das passagens, dos pedaços remendados por palavras. Quase um ritual.

E a passagem de todo presente produz o eco do que já passou e, portanto, passará, plasmando a vida por meio da escrita. E, por isso, foi possível dizer que “§13. Sim, passaremos todos, passaremos tudo. (...) Tudo é nada. (...) Tudo é sombra e pó mexido” (p. 49-50) e será, portanto, possível dizer que:

§14. Somos morte. Isto, que consideramos vida, é o sono da vida real, a morte do que verdadeiramente somos. Os mortos nascem, não morrem. Estão trocados, para nós, os mundos. Quando julgamos que vivemos, estamos mortos; vamos viver quando estamos moribundos.

Aquela relação que há entre o sono e a vida é a mesma que há entre o que chamamos vida e o que chamamos morte. Estamos dormindo, e esta vida é um sonho, não num sentido metafórico ou poético, mas num sentido verdadeiro.

Tudo aquilo que em nossas atividades consideramos superior, tudo isso participa da morte, tudo isso é morte. Que é o ideal senão a confissão de que a vida não serve? Que é a arte senão a negação da vida? Uma estátua é um corpo tuorto, talhado para fixar a morte, em matéria de incorrupção. O mesmo prazer, que tanto parece uma imersão na vida, é antes uma imersão em nós mesmos, uma destruição das relações entre nós e a vida, uma sombra agitada da morte.

O próprio viver é morrer, porque não temos um dia a mais na nossa vida que não tenhamos, nisso, um dia a menos nela.

Povoamos sonhos, somos sombras errando através de florestas impossíveis, em que as árvores são casas, costumes, ideias, ideais e filosofias.

Nunca encontrar Deus, nunca saber, sequer, se Deus existe! Passar de mundo para mundo, de encarnação para encarnação, sempre na ilusão que acarinha, sempre no erro que afaga.

A verdade nunca, a paragem [?] nunca! A união com Deus nunca! Nunca inteiramente em paz mas sempre um pouco dela, sempre o desejo dela! (Soares/Pessoa, 2003, p. 239-240)

Um grito de angústia ou uma ode, essa peça é a força centrípeta do *Livro*, que atrai seus irmãos para o seu interior e os devora. Nas palavras que abrem *O espaço literário*, de Blanchot (1987, p. 7),

Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua

composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido.

A morte de cada passagem no instante em que se erige, produzindo o eco do que já passou e ainda passará, faz com que a passagem §14 (p. 54) mimetize toda a obra em seu constructo da vida, tanto nossa, quanto da obra, e, portanto, o seu caráter mortuário, deslocando-se de modo que arregimenta as suas questões internas, as do mundo e aquelas que as permitiram estar em livro, conforme já dito, reunião de fragmentos editados e reeditados, muitos sem assinatura, autobiografia sem vida, sem autor, sem comunhão. E a ignorância do centro se reafirma com veemência devido a tais condições de elaboração, mas manifesta seu próprio desejo pela modulação dessas máximas irredutíveis e que ilustram tão perfeitamente o nosso tempo.

O que a passagem citada põe em questão não é prontamente se estamos vivos ou mortos como um dado empírico, mas a relação entre a morte, a arte e a vida (§14. Que é a arte senão a negação da vida? Uma estátua é um corpo tuorto, talhado para fixar a morte, em matéria de incorrupção” [p. 54, linhas 11-12]), e, sobretudo, o estado em que nos encontramos nessa relação: dormindo. Nem completamente vivos, tampouco mortos. Um e outro. “O próprio viver é morrer, porque não temos um dia a mais na nossa vida que não tenhamos, nisso, um dia a menos nela”. Vivemos, portanto, morrendo, rumo a nossa origem, num entrelugar nomeado sono.

À escuta, atravessa novamente a garganta sonífera de Álvaro de Campos, habitualmente percebido por alguns críticos como um alter ego ou uma hiperconsciência de Pessoa, e, por ele mesmo, considerado parecido com Bernardo Soares. Campos surge “quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê”. Sua voz mutilada, Soares, aparece sempre quando ele está “cansado ou sonolento”, assim como Campos. E a prosa de Soares, “salvo o que o raciocínio dá de tênue à minha, é igual a esta”. A ortografia: “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. (...)” (Pessoa, 1999, p. 481).

Por conseguinte, essa voz de Álvaro de Campos, muito semelhante à do Soares-Pessoa, um dos eus nomeados da obra em questão, comparece à escrita pelo mais intenso impulso íntimo do cansaço de viver. O “eu próprio” marca essa

particularidade, oferecendo pistas sobre o saber da obra. Buscando sentir tudo, de todas as maneiras, fala, com a lucidez da noite:

Viver é pertencer a outrem. Morrer é pertencer a outrem. Viver e morrer são a mesma coisa. Mas viver é pertencer a outrem de fora, e morrer é pertencer a outrem *de dentro*. As duas coisas assemelham-se, mas a vida é o lado de fora da morte. Por isso a vida é a vida e a morte a morte, pois o lado de fora é sempre mais verdadeiro que o lado de dentro, tanto que é o lado de fora que se vê.

Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela. Toda a emoção verdadeira tem portanto uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que se não sente.

Os cavalos da cavalaria é que formam a cavalaria. Sem as montadas, os cavaleiros seriam peões. O logar é que faz a localidade. Estar é ser.

Fingir é conhecer-se.

Álvaro de Campos

(Campos/Pessoa, 2012, p. 233-234)

Demasiadamente próximas, essas palavras concorrem para uma sensação da vida e da realidade totalmente presente e infinita, que espelha a escrita em livro, assim como o obrar literário. A linha traçada entre o dentro e o fora, com mais nitidez que na passagem §14 (p. 54), assinala um momento mais íntimo com a escrita, como se fosse a voz da escrita ela-própria, não a de um autor, ou criador. A escrita, que envolve um contínuo processo de viver e morrer, confessa a sua codependência para com quem a produz, o seu suporte, o seu leitor e a realidade em que é produzida. A sua vida pertence a outrem que a faça viver, escrevendo, lendo, vivendo; e a sua morte depende do acabamento inacabado ao fim da linha. Viver é morrer, portanto (“Viver é pertencer a outrem de fora, morrer é pertencer a outrem de *dentro*”). A vida é o lado de fora da morte. O lado de fora, por ser visto, é sempre mais verdadeiro que o de dentro, claro, é o mundo aparente, o que é aderido em palavras, e o de dentro não passa de sua ficção, mito, origem. Retorno ao princípio de tudo, uma vez mais.

E a emoção, o que se intelectualiza na inteligência do artista, cumpre a sua função de falsidade de toda literatura, porquanto se dá primeiramente na apreensão do mundo pelos sentidos, não pela intelectualização desses. A expressão é o não sentir, e os cavalos da escrita são montados pela sua comunhão sem unidade, a obra da modernidade. Sua presença, projeção da voz pelo corpo escrito, é o fingimento

absoluto do ser, que, por essa vereda, conhece-se enquanto ser sonhado. Fingir é conhecer-se.

Novamente:

Finjo? Não finjo. Se quisesse fingir, para que escreveria isto? Estas coisas passaram-se, garanto; [...] Nunca lá estive — mas acaso sou em quem escreve? A realidade, sendo verdadeira, é assim como ma escreveram estes, e como estes, que a escreveram, foram.

O livro sem autor diante de nós se levanta. O paradoxo do “quem é esse que escreve”, entre ser ou não ser, fingir ou não fingir, desvanece. Não sou eu quem escreve: a obra escreve-se na autobiografia sem vida. A realidade, assim como ma escreveram estes, os mil eus, vozes, dramas, peças rompidas, tecem o nome da verdade em sua mais profunda mistificação pelo cansaço de ter sido, de ter visto. A vida e a morte, sob estreito enredamento, entretanto, soçobra ainda sobre outra cama, o entrelugar do sono da vida real, comum a todos nós, dado pelo relacionamento entre a vida e a morte. Essa relação não se dissocia da condição humana inerente à arte (“§14. O mesmo prazer, que tanto parece uma imersão na vida, é antes uma imersão em nós mesmos, uma destruição das relações entre nós e a vida, uma sombra agitada da morte” [p. 54, linhas 12-15]), haja vista a sua correlação, formando a tríade vida, morte e arte como mote de seu desassossego.

O prazer da experiência artística tanto mais regozija quanto assusta: estamos no ambiente da arte ou no nosso interior? Esse gesto, que, destruindo qualquer expectativa, rompe com o que pensávamos que nos ligaria à vida, aproxima-nos muito mais à morte do que àquela. É como se todo o pensamento que foi construído historicamente sobre arte e vida, arte e história, fosse por água abaixo por essa espécie de virada de chave que é tão óbvia que precisou ser escrita. Usando a primeira pessoa do plural, a voz se coloca em posição de igualdade a todos os outros, outra-ela e outros outros, atraindo o universal e elidindo a diferença. A sombra agitada da morte sombreia a todos, sem distinção, fato que demarca severamente a proximidade da humanidade com a arte e da arte com o leitor. E essa sombra é sombra, isto é, um sinal de presença, que não chega a se consumir, mas não cessa de ali estar. Sem a morte, não há vida, e sua sombra dá o tom exato desse entrelugar do sono, não sendo nem um, nem outro, mas sim um *no* outro.

Dessa feita, o eterno movimento entre vida e morte alegoriza-se pelo encontro com Deus ou ciência de sua existência, como união e verdade, desejo e paz, respectivamente:

§14. [...] Nunca encontrar Deus, nunca saber, sequer, se Deus existe! Passar de mundo para mundo, de encarnação para encarnação, sempre na ilusão que acarinha, sempre no erro que afaga.
A verdade nunca, a paragem [?] nunca! A união com Deus nunca! Nunca inteiramente em paz mas sempre um pouco dela, sempre o desejo dela! (p. 54, linhas 21-25)

Esses pares são, sem dúvida, as maiores questões do mundo pós-Iluminismo. Nada melhor do que usar conceitos inacabados para lidar com conceitos impossíveis. O entrelugar não permite encontrar Deus e nem saber se ele existe, pois, para isso, é preciso morrer. É preciso morrer para encontrar a verdade e a paz. O que é *impossível*, pois esse encontro está para além do conhecimento em vida, inalcançável à mente. Então, a única alternativa é fruir o lugar que lhe resta, o do sonho, o do movimento: o desejo de querer viver, sempre por fazer, nunca feito, nunca a paragem, nunca inteiramente a paz, sempre um lá e cá, sempre um vida-morte.

**

A pergunta retórica “Que é a arte senão a negação da vida?” teoriza a obra e nos conduz ao lugar da arte moderna. Se a vida é o lado de fora da obra, logo, o lado de dentro é a morte, sua negação? Mas, se vivemos em um *entreacto com orquestra*, *no sono da vida real*, significa que somos morte? Não completamente. Havemos de ser cautelosos com tal destreza. Tanto a passagem **§14** (p. 54) quanto a de Álvaro de Campos concatenam as ideias de vida e morte numa mescla entre a vida exterior e ordinária e a vida em livro, assim como a morte. Não se fala em vida sem falar de arte, e a morte disso participa. A vida mata o que verdadeiramente somos: “sombras errando através de florestas impossíveis em que as casas são costumes, ideias, ideais e filosofias”. Não somos vida, tampouco morte. Somos sombras, da vida-morte, vida sonífera, sonâmbula, que perambula a cada dia, tendo, por isso, menos dias para errar. Se os mortos nascem, não morrem, quem os dará à luz? “Quem lê deixa de

viver”. A leitura pare o mundo; o leitor só acorda na revivescência da leitura escrita para abrir a caixa e observar um sobremundo em matéria de incorrupção. Enquanto isso, do lado de fora, dorme a vida no imenso sono da vida real.

E, enquanto dormimos, essa leitura escrita lida com a morte ainda de outra forma. Nós, como sombras, somos escritos pela recuperação do *morto*, isto é, do Passado. Esse particípio *passado* só se torna presente quando a linguagem literária vem apresentá-lo pela primeira vez, pois ele nunca se apresentou. Mas ele ensina o verdadeiro e o primeiro vir: “vir ao mundo, vir à luz, a vinda do dia em si” (Nancy, *op. cit.*, p. 90). Abrindo o rastro, a escrita vem dar ao nada um sentido, ao ninguém um nome, a apresentação, em palavras, ou vozes, ao não ainda apresentado. “A literatura vem nomear isto, este saber da manifestação como algo que sai do não-manifesto, do cerrado, do nada” (*ibidem*). Tudo é nada. Então, a literatura faz surgir do *nada* possibilidades de sentidos não dados, que são erigidos pela sua escrita, como forma de um ter lugar contínuo, estando aí e estando por vir, portanto.

Isso significa dizer que qualquer acontecimento é já-passado. Nunca apresentado, esse passado terá precedido enquanto um *futuro anterior* (*ibidem*, p. 88), que aguarda um ter lugar que já talvez houvera tido, e, por isso, virá a ter, se apresentado na e pela escrita. O vir a ser futuro do passado compõe a substancialidade obscura e sem corpo da arte literária. Sua correlação com a morte, enquanto a pura noite anterior e futura, fundamenta as bases do não-livro, pois o *eu* no tempo sem escrita não existe, e o *eu* no tempo com escrita se erige, mas morre logo após, no por vir de *outro*, o que impõe um problema à autobiografia tradicional. A impressão do tempo, inscrita nos instantes de cada passagem, são também o símbolo de toda a vida, pura sensação. Apenas lá podemos entrar *em busca do tempo perdido*.

Outra sombra: a arte, substancialmente, contendo a vida, é a própria morte por negação a ela. A morte na obra é a libertação da vida exterior do que nessa foi morto: a obra de arte, segundo Adorno (*op. cit.*, p. 282), “defende-se contra a morte, o *telos* de toda a dominação, em simpatia com o que existe”, como o tempo, os corpos, “§14. (...) casas, costumes, ideias, ideais e filosofias”, em suma, tudo aquilo que foi controlado e mercantilizado, inclusive a própria arte. Por isso, como afirma o autor, o modernismo desde Baudelaire já aparentava tom de infelicidade (p. 33). E, por excelência, “A arte é moderna através da mimese do que está petrificado e alienado. É assim, e não pela negação do seu mutismo, que ela se torna eloquente; eis porque não tolera já nenhuma inocência” (*ibidem*). E o que está petrificado e alienado forma

esse ambiente do sono da vida real em que se inserem todos nós, como dormentes vivos (ou mortos), “sempre na ilusão que acarinha, sempre no erro que afaga”.

Tal mimese abala o que socio-historicamente já foi definido. Afirmar que somos morte, igualar o sono à vida, a vida à morte e declarar que só se pode viver no erro, ou seja, na arte, deixa entrever que não mais há espaço para inocência. A potência do §14 (p. 54) aumenta à medida que a leitura da obra se fragmenta parágrafo por parágrafo, passível de ser lida fora de ordem, combinando cada parágrafo com outro. Cada um replica o todo, e nos coloca de frente a fatos que prescindem qualquer individualidade. A fixação da morte na estátua, que garante um eterno morrer, retira a condição humana de putrefação e imortaliza o que restou, de modo que, ao imergir em nós mesmos, mostra-nos o que há de morte em nós, e retira-nos a vida, porque passa. E essa fixação da morte se estende à arte literária e se consagra como uma das sombras da morte.

Os sonhos povoados, isto é, o desejo de viver, são manifestados na escrita que é testemunha do erro, do tropeço entre os princípios humanos já tão antigos e sempre atuais, e passam de mundo para mundo, de encarnação para encarnação, na ilusão desse erro escrito, a matéria que fixa a morte, ou nós. Assim, aprende-se que as obras se querem eternas para viverem no tempo como uma eterna sombra de tudo e todos, ainda que a contemporaneidade do Novo imponha limites, ou duração.

A integração desse terreno fúnebre se dá pela morte das passagens na totalidade. A eternização de uma obra de arte necessita matar o vivo para não haver perecimento, o que assegura a sua expressão. Isso é

a expressão da decadência da totalidade, do mesmo modo que a totalidade fala do declínio da expressão. No impulso de todo o elemento singular das obras de arte para a sua integração anuncia-se secretamente o impulso desintegrador da natureza. Quanto mais integradas as obras de arte, tanto mais nelas se desintegra [n]o que as constitui. O seu próprio êxito é, nessa medida, decomposição e esta confere-lhes o carácter abissal e liberta ao mesmo tempo a força antagonista imanente à arte, a força centrífuga (Adorno, *op. cit.*, p. 67).

Assim, para integrar, ou se constituir como obra, é preciso a desintegração natural — a morte —, cujo êxito liberta a força centrífuga, qual seja, aquela que se relaciona com o fora (aqui lembrando a arte como “a antítese social da sociedade”), atraída de alguma maneira pela força centrípeta. Resulta que a morte está por todos os lados, tanto como assunto, quanto como movimento inerente e inevitável ao *Livro*, como se ele soubesse (e sabe) dessa circunstância imperativa.

A contradição imanente à ideia de decadência da totalidade como expressão singular das obras, que, por sua vez, apontam para o seu próprio declínio, está intrincada ao curso natural vida-morte, ideias que, em tese, seriam antagônicas, mas confluentes para a sua própria constituição enquanto tal. Êxito e decomposição aparecem como os mesmos na medida em que plasmam o real, que nada mais é do que o conteúdo e a forma da obra, que a replicam *para fora e para dentro*.

Além de incorporar a morte, a obra protesta contra ela pela duração. A sua “eternidade de curto prazo”, para Adorno (*op. cit.*, p. 40), alegoriza uma eternidade não-aparente, sendo a arte “a aparência daquilo de que a morte se não aproxima”. Ora, aqui é preciso uma leitura com mais minúcia. O curto prazo, já entrevisto pela duração das passagens, não admite a mensuração, bem assim a eternidade. As questões com que lidam afastam a morte, aqui como a ausência e fim do sentido, ao contê-la enquanto forma, ideia, assunto e sombra, por ser tanto universal quanto particular, o que garante a eternidade de seu conteúdo a cada leitura.

Assim, a obra protesta modernamente contra a modernidade, pelo descortinamento da cidade lisboeta em toda sua regularidade diária, sob os olhos de um eu “transeunte incógnito”, cujo dia a dia é feito pelo 4º andar da Rua dos Douradores, onde se situa o seu escritório, o 2º andar, da mesma rua, onde mora, “as refeições no restaurante, as estadas no café, a deambulação pela cidade, a meditação, a escrita, o sonho diário” (Loureiro, 1996, p. 195). Passa por todo esse cenário, inscrevendo-se como parte do mundo:

§15. Ah, compreendo! O patrão Vasques é a Vida. A Vida, monótona e necessária, mandante e desconhecida. Este homem banal representa a banalidade da Vida. Ele é tudo para mim, por fora, porque a Vida é tudo para mim por fora.

E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução (Soares/Pessoa, 2003, p. 91).

O lado de fora, já relacionado anteriormente, é, portanto, a vida, o patrão Vasques, a Rua dos Douradores, o banal de toda a vida, comum a toda a massa chefiada por algum patrão, em alguma rua. O que corresponde também à arte, cujo atributo é aí bem delimitado, o alívio da vida sem aliviar de viver. A semelhança pela

monotonia é tão bem entendida pelo caráter de vida da arte, que a contém, tanto em sua regularidade, quanto em sua constituição de arcano. Essa Rua dos Douradores é, para esse ele, todo o sentido das coisas, pois é lá que se passa toda a sua vida, a solução de todos os enigmas — viver lá fora é passar pelo habitual. Mas é esse habitual que constitui o Grande Enigma, cuja existência não se soluciona. E a decadência da totalidade mora numa única rua, a dos Douradores, que é, em seu particular, a totalidade. “§10. Talvez tudo seja símbolo e sombra” (p. 37); “§8. Caras que via habitualmente nas minhas ruas habituais — se deixo de vê-las entristeço; e não me foram nada, a não ser o símbolo de toda a vida” (p. 35).

O lado de dentro, traz, portanto, esse desconhecido tão usual e tão próximo, fazendo-o ressoar em toda a sua potência de vida sem aliviar de viver por ali, fechado em relação ao fora, mas contrapondo-se a ele. A morte enquanto retirada da essência não se aproxima dessa esfera, que garante seu lugar pela aspiração de viver pela morte do vivo, que, retirado de sua natureza, o fora, vem ser revivido no dentro. Uma nova natureza, uma nova forma de vida, eterna em suas curtas passagens, em matéria de incorrupção. E a totalidade, na tentativa de ser recuperada, logra apenas cacos, peças, pós. Sombras. E o enigma de toda a vida.

4.1 A sombra do alheamento

§16. ESTÉTICA DO ARTIFÍCIO

A vida prejudica a expressão da vida. Se eu vivesse um grande amor nunca o poderia contar.

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. Às 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.

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 de Morte do Sol. (Soares/Pessoa, 1999, p. 120-121).

Essa Estética mostra o artifício da obra, bem como sobre o que teoriza, e as questões em torno de sua realização. O grande problema de autoria parece ser resolvido com a ideia do artista enquanto homem sem qualidades próprias. A ansiedade por assinatura quer que o homem brilhe mais que sua própria obra. Graças ao positivismo, destino da ideologia capitalista, o gênio moderno, equivalente à “pessoa” do autor, ganhou uma importância tal que sua história de vida, gostos e paixões são matérias de biografias e explicações de obras. Isso afirma a obra enquanto mera cópia do autor, além de afirmar a existência dele. Entretanto, quando se lê “Devo ser alguém”, “não sei”, “não sou”, “às vezes”, dúvida e negação traçam uma forma de ensinamento do que é ou vem a ser o *eu* que escreve, distanciando-se dessa cópia e elidindo a pessoa do autor enquanto autoria de um livro, cuja perda de identidade começa “pela do corpo que escreve” (Barthes, *op. cit.*, p. 57). Autobiografia sem vida — a performance da própria linguagem-vida, que não é *eu*.

Esse *eu*, entre muitos outros da obra, repete-se perdido, confessando, abertamente, nessa passagem, a sua incapacidade de se reconhecer e se constituir enquanto um mesmo ou próprio. A exterioridade das páginas coleantes, sinuosas, mimetiza o afastamento entre autor e obra, sem ser possível identificar o “quem” dela. Afinal, esse *eu* só existe dentro do discurso, no momento de sua enunciação, quando diz “eu”. Ligado à fala, Barthes diz que essa enunciação se trata de um ato sempre novo; ainda que repetido, carrega um sentido sempre novo, além de que “o *eu* de quem escreve *eu* não é o mesmo *eu* que é lido por *tu*” (*ibidem*, p. 21), sua diferença fundamental. O leitor que recebe essa fala do *eu* não a recebe da maneira que foi enviada, e sim de outra forma qualquer. Daí já se tem uma distância do lido, que passa a ser mais do leitor que a do suposto autor, uma leitura da leitura.

“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”. Como ele se não reconhece, nós leitores, o *tu*, não podemos também reconhecê-lo. Pessoa, Soares, Guedes? Aqui não há qualquer menção a esses nomes, contendo,

pois, todos, e, portanto, nenhum. Talvez apenas conceitos estéticos, portanto, *falsos*, pois não constituem esse suposto corpo que escreve, nem sobretudo à realidade, mas moram nos eus das passagens. Seríamos capazes de distingui-los quando não há nenhuma assinatura? Se ele próprio supõe a própria personalidade, não sabendo-se, quem saberemos? Ao *eu* enunciar um outro *eu*, o *eu* que esse *eu* expõe em livro, percebe-se facilmente a consciência de uma perda geral de controle da realidade, implícita como a falha da existência: existir não garante e não descreve a realidade; tudo é nada, e do nada se pode nascer alguma coisa, por dentro: “Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que do corpo não posso ser”.

A vida esculpida “como a uma estátua de matéria alheia ao meu ser” contrai núpcias com ocorrências da passagem §14: “Que é a arte senão a negação da vida? Uma estátua é um corpo tuorto, talhado para fixar a morte, em matéria de incorrupção” (p. 54, linhas 11-12). Cria perguntas para as quais vai des-cobrimo respostas, criando mais perguntas, ainda que não seja capaz de resolver o Grande Enigma (e quem é?). Se a estátua é criada para fixar a morte sem corromper a vida, a vida é esculpida com a matéria da arte — a linguagem, a língua, as palavras — alheia a esse ser, pois, além de não poder possuí-la, ela assume vida própria pela morte do autor.

O cultivo de sua criação tornou-se tão exterior a ele assim como o é a consciência de si, que constitui o seu limite enquanto humana. Dos corpos, nada conhecemos; têm vida própria. Se ele vivesse um grande amor, nunca o poderia contar, é certo. Pois, como tornou manifesto Álvaro de Campos, “Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela. Toda a emoção verdadeira tem portanto uma expressão falsa. exprimir-se é dizer o que não se sente”. A expressão da vida é já outra coisa, pois a vida vivida não tem evidência empírica, apenas o que intelectualizamos dela. E o exprimir-se é contar o que nunca aconteceu, assim, acontecendo.

O esvaziamento do eu por detrás dessa irreabilidade mostra a direção de atenção para o leitor. Diante de tanta metalinguagem, o procedimento de criação da obra, ou a *Estética do Artificio*, tem como mote a recusa por viver, agir e sentir do lado de fora (se é que é possível), em detrimento do que se supõe ou se encena que sinta, pense e aja. Subitamente, mais uma vez, passam as vozes de outros, nomeados: “O universo não é ideia minha. / A minha ideia do universo é que é ideia minha” — Alberto Caeiro; “Exprimir-se é dizer o que não se sente” — Álvaro de Campos; e, sem esquecer: “Tão cedo passa tudo quanto passa! / [...] Nada se sabe, tudo se imagina.

/ [...] O mais é nada” (Pessoa, 2016, p. 126) — Ricardo Reis. As quatro vozes, que replicam as tantas outras da obra, evocam os quatro cantos do mundo na insuficiência do ser, na busca frustrada pela unidade antiga, cada qual à sua personalidade, ou à sua irreabilidade.

A ausência do ser em tudo o que existe provocou o seu entrincheiramento. Viver-se esteticamente em outro renova a relação que então pode haver com o mundo, buscando um outro, uma outra voz, além daquelas duas suas, uma que se ouve ao enunciar-se, e outra ao ouvir-se pensar. Sem mais e-vocação divina que trazia o sentido, o chamamento agora é pelos homens. “Perceber que na nossa presença não estamos sós, que somos testemunhas de nós mesmos, e que por isso importa agir perante nós mesmos como perante um estranho” (Soares/Pessoa, 1999, p. 361). Sempre acompanhados de nós mesmos, testemunhamo-nos, vivendo-nos num outro que ouve a outra voz, a da consciência, que não é a mesma que sopra pela boca.

Contra a comunicação, a linguagem da obra acontece pela mimese (outrora da natureza), nesse novelo que expressa objetivamente pelas suas irremediáveis interioridades o sensório que se percebia no mundo, “e que em nenhum lado subsiste senão nas obras” (Adorno, *op. cit.*, p. 132). É o comportamento mimético da obra, que, a cada enunciação, testemunha seu próprio saber em protesto contra qualquer expressão da vida meramente psicológica e positiva, o que se procura evitar na recusa de viver, agir e sentir. É difícil reconhecer-se nessa recusa, que constrói a nossa relação fundamental com o mundo. Mas o motivo dessa recusa é escrever-se, tornar-se uma obra de arte que, enquanto tal, recusa a linguagem pela linguagem, a linguagem discursiva e comunicativa pela linguagem literária. Não é recomendável perturbar as linhas feitas dessa personalidade suposta.

Para a amplificação da escrita, o cultivo em alheamento é fundamental, para que uma nova lógica, irreal tanto quanto o é a realidade, traga consigo a possibilidade de uma sobrevida em que se possa gozar grandes alegrias e desgraças, desenrolando-se infinitamente para dentro, o único lugar em que as flores artificiais podem respirar, na noite em que o sono e o sonho florescem, “na estética de Morte do Sol”. Essa vida contínua em sonho eterno, com gente criada, finalmente poderia ser bela, porque livre, e, paradoxalmente, morta, algo “nítido, inevitável, como na vida exterior”, porque a morte é a única eternidade possível, como origem e destino. Nada, portanto. E a luz solar da verdade, que é saber que nada se compreende, estará

suspensa nesse lugar onde, por isso, não haverá sombras. Talvez o desejo pelo retorno ao primordial esteja próximo. Mas tudo isso é só artifício.

Essa passagem é a Teoria Estética do *Livro do Desassossego*, que diz o que é, o que não é, o que não sabe se é, o que fez e o que quer ser. A recusa do viver, agir e sentir lança o leitor para um dentro da escrita, espelhando o dentro de si. E, em seguida, mais uma vez, como na passagem §14 (p. 54), o leitor e todos os homens são incluídos (e chamados) à roda, para se reeducarem a respeito dos seus conceitos pré-concebidos do mundo e de si:

§17. [...] Tudo que sabemos é uma impressão nossa, e tudo que somos é uma impressão alheia, melodrama de nós, que, sentindo-nos, nos constituímos nossos próprios espectadores activos, nossos deuses por licença da Câmara (Soares/Pessoa, 1999, p. 38).

A cada passagem, tem-se cada vez mais indícios de que, no fundo, é tudo uma questão de(a) arte. Muito foi dito sobre a impossibilidade do indivíduo de conhecer o mundo e as coisas, e a objetividade dessa passagem torna ostensiva a impressão do fora enquanto limite do conhecimento. Contudo, o que somos é uma impressão alheia... recordando a passagem §14 (p. 54) novamente, como ela se inicia? “Somos morte”. Quem teve essa impressão? A exteriorização de um ser que se constitui no interior da escrita, que foi constituído por um alheio, por outras leituras, e que agora nos constitui, no entrelugar entre a vida e a morte. É o que se chama de melodrama, um drama exagerado em sentimentos e ações, que nos põe de frente a nós mesmos pela imoderação de nossos predicados, face a face, cuja leitura é peça-chave para assistirmos a nossa construção e dela participar, sem nos dissociarmos do nosso próprio referente que se tornou, em vez de Deus, as nossas criações: ciência, arte e mundo.

“Sou uma personagem de dramas meus” (Soares/Pessoa, 1999, p. 421). O novo criador de mundos entra em cena. Seu entusiasmo pelo mistério do mundo ensinou criar o próprio mistério, ou melhor, fazê-lo vir à tona. À primeira vista, parece que o drama tem um personagem que é ele mesmo, o *eu*. Com mais atenção, nota-se que há, portanto, dois seres: o eu e o personagem. Quem *vem* primeiro? O drama, para ser drama, precisa de um personagem, assim como uma obra literária, que torna ficção qualquer enunciado. Estamos no campo da encenação. O personagem dá origem ao drama, mas o dramaturgo precisa pensá-lo. Nesse caso, personagem e

dramaturgo aparecem na peça, duas vozes, uma como criação e outra como criatura. A maneira de que se utiliza, principalmente nessa obra, é a dramatização de si, no encaixe de novas formas de ser e de compreender o mundo. Os heterônimos são exemplos disso, enformadores de visões diferentes do universo, pela nostalgia do ser uno.

Em carta a Adolfo Casais Monteiro (1980), de 20 de janeiro de 1935, Fernando Pessoa comenta sobre esse fenômeno, autointitulando-se dramaturgo, não prosador:

O que sou essencialmente — por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja — é dramaturgo. O fenómeno da minha despersonalização instintiva a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterónimos, conduz naturalmente 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).

A sua essência, por trás das máscaras de seus personagens, é a dramaturgia, isto é, a compulsão pela criação de outros eus. O dramaturgo é também outra máscara, outra personalidade, essa que se apresenta no *Livro do Desassossego*. Essa viagem, para ele, traz enriquecimento para seu ser — o que acontece instintivamente, assim como o ato de escrever. O desassossego pela incompreensão do mundo é o combustível para tentar compreendê-lo, ou fingir que o compreende. A cada tentativa, nasce um novo eu, sintoma da pluralidade existente no cosmos. Homem e mundo são indissociáveis.

Esse movimento não necessariamente se resume ao artista. Antes, a própria existência, como alude Nancy, quer se encenar, intensificar sua presença. O corpo, enquanto apresentação, uma existência aberta, com todas as suas impressões, endereça ao outro corpo palavras, que constituem a própria encenação, ou seja, o drama. Nesse momento, algo acontece. A diferença entre os corpos, enquanto criações, para conclamar a ideia de pluralidade dos corpos, implica a separação deles, pois “não há criação que não seja antes de mais nada distinção, separação, espaçamento” (*op. cit.*, p. 228). Então, em sua essência, os corpos são separados; isso reflete o conflito metafísico ou cósmico, que admite esses espaçamentos como abertura real do mundo para a distinção dos lugares, do tempo (espaçamento do

sentido, o significante em direção ao significado). O conflito da apresentação de cada corpo se dá na ação do drama, cujo texto, ou envio do sentido, constitui a diferença de cada corpo e contribui para a constituição de seu próprio conflito, ou tensão, pois o espaçamento dos corpos causa tensão entre eles. A passagem do sentido, aparecendo e desaparecendo, acontece durante a apresentação dos corpos, entre eles. Isso é encenação.

O que decorre disso é que o corpo aqui em questão é o texto. Essa criação de outros eus cumpre a exigência do corpo de se apresentar ao mundo na busca de um sentido enviado por um outro, enviando, instintivamente, o seu próprio. As passagens aqui encenadas, cada uma, é um corpo. A tensão — ou intensidade — gerada pelos seus espaçamentos impõe o conflito entre elas na geração de sentidos, provindos de impressões alheias, cuja presença sempre replica um outro: “O Teatro apresenta o Discurso do Outro” (Regnault *apud* Nancy, *ibidem*, p. 233). Teatralizado, o *eu* de cada passagem, sempre diferente, torna-se personagem de si mesmo, numa infindável repetição a cada leitura. A tentativa de fingir que se compreende o mundo gera esse endereçamento de novos sentidos, num tempo de passagem, “breve dilatação de um instante retirado no curso do tempo” (*ibidem*, p. 232). Assim, apresentando-se, declara a sua existência pela escrita, nascendo na primeira palavra e morrendo no ponto final. Esse gesto parece uma batalha contra o abismo do sentido.

A encenação artística toma tamanha proporção que Fernando Pessoa ele-próprio, um dos personagens de alguém que, logo, ninguém conhece, em outra carta, endereçada a João Gaspar Simões, de 11 de dezembro de 1931, nega a realidade de tudo o que os eus manifestaram nas obras assinadas por ele ou por outros heterônimos:

Nunca senti saudades da infância; nunca senti, em verdade, saudades de nada. Sou, por índole, e no sentido directo da palavra, futurista. Não sei ter pessimismo, nem olhar para trás. Que eu saiba ou repare, só a falta de dinheiro (no próprio momento) ou um tempo de trovada (enquanto dura) são capazes de me deprimir. Tenho, do passado, somente saudades de pessoas idas, a quem amei; mas não é a saudade do tempo em que as amei, mas a saudade delas: queria-as vivas hoje, e com a idade que hoje tivessem, se até hoje tivessem vivido. O mais são atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático, quer as assine Álvaro de Campos quer as assine Fernando Pessoa.

Saudades da infância, pessimismo, nostalgia do passado são assuntos de seus textos (vide as passagens §2 [p. 19], §8 [p. 35], §10 [p. 37]). Negando sentir isso

realmente, Fernando Pessoa se posiciona como um homem extremamente comum e quase insensível ao tempo. *Como* se pudesse sentir separadamente, no exterior de si, conservando na estufa de alheamento alguéns que sintam por ele; ou, então, o seu instinto dramático o transforma, na escrita, em todos aqueles, que só existem no ato ou *entreacto com orquestra*, independentemente de assinatura. Todavia, Álvaro de Campos diz que Fernando Pessoa é um “novelo embrulhado para o lado de dentro” (Pessoa, 2016, p. 21). Então, quem está dizendo a verdade? Embrenhar-se por esse caminho é esquivar-se, voltando ao início: “quem é o autor do *Livro*?” Importa mesmo sabê-lo?

Enquanto isso, ecoa:

“§2. *Sumir-me-ei entre a névoa, como um estrangeiro a tudo, ilha humana desprendida do sonho do mar e navio com ser supérfluo à tona de tudo*” (p. 18).

E, agora, acordamos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, ao perceber as questões várias do *Livro do Desassossego* enquanto sombras da morte e do desejo de viver, identificou que essas seriam a mimetização de grandes questões do homem moderno e da arte, como a morte do autor e da unidade do livro, que guardariam a ausência do ser e da unidade que o amparava. A escrita, portanto, compareceria enquanto uma consolação da vida em contraposição a ela, abrindo um espaço de criação do sonho, de uma sobrevivência, em que outros seres pudessem se manifestar nessas angústias e lançá-las ao mundo, pois, leituras que são, seriam endereçadas ao leitor, para uma amplificação da [in]consciência de seu estar no mundo.

A percepção de leitura, conforme as passagens iam passando, foi atravessada por diversas vozes, dentre elas, aquelas dos chamados heterônimos principais, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. A ereção dessas vozes, ainda que, em tese, de mundos distintos, formou uma con-sonância com as questões despontadas pelas passagens, como a incapacidade da humanidade de compreender o mundo e a si própria em sua plenitude, a efemeridade da vida e a morte como fundamento de tudo o que existe.

Vivendo no entrelugar, o sono, esse identificou-se como a própria prosa, ou drama, de que, por fim, somos constituídos. Ao lê-la, finalmente podemos acordá-la e ver que a tensão das passagens escritas vem ao nosso encontro para que possamos também nos apresentar, ou reapresentar, como coautores do livro que não é um livro, tanto pela ausência de unidade interna, devido à sua indefinição em relação à edição, organização e publicação, quanto pela ausência de autor. Sob 3 assinaturas diferentes, os arranjos nomeados e publicados como *Livro do Desassossego* contêm em suas passagens um alguém que diz *eu*.

Entre inquietações, nostalgias e monólogos, saltam aos olhos algumas passagens metalinguísticas. Destaque-se a passagem §16, “**Estética do Artifício**” (p. 62-63), que, trazendo a sua própria estética, esteia a obra: pôr o *eu* em dúvida e despersonalizar o eu-autor, em prol do cultivo de um outro que, em seu próprio apagamento, faz eclodir a potência da escrita enquanto criadora de mundos, de si e do leitor, cujas sombras verificam as hipóteses centrais deste trabalho: o *Livro do*

Desassossego não é um livro e não tem autor. E sua “autobiografia sem vida” é a performance da própria linguagem-vida, que não pertence a nenhum *eu*.

Outra passagem, §14 (p. 54), observada como a força centrípeta da obra, quando afirma “Somos morte”, lança à frente uma vida inteira, plena de ruas, mas que afluem em um único destino: a superação da morte pela arte — o desejo de viver para além dela, e ainda assim próximo. E quem não deseja a imortalidade? Vida e morte são inseparáveis e moram tanto na vida real quanto na vida em obra. A palavra vive enquanto é lida, e morre quando finda a passagem. Nada mais metafórico para a vida humana do que isso, sua passagem em terra. Para crer nisso, basta a vista.

Entre nascimento e morte, vivemos num *entreacto com orquestra, no sono da vida real*, tanto na vida real, quanto na vida em obra, sendo, portanto, sombras perambulando entre ideias, sistemas, filosofias, e precisamos ser escritos para que saibamos disso. Enquanto leitores, enquanto a vida passa conosco, temos a oportunidade de revivê-la *ad aeternum* no espaço literário, pois ele é aquele que nos dá à luz, e suas vozes nos acompanham pelo caminho.

A obra não o faz de maneira sutil e inocente. Para gerar atrito, percebe-se que toma a vida como assunto, o cotidiano urbano, para retirar do automatismo os olhos do leitor e acordá-lo para a pura realidade de símbolo e sombra de tudo, mais uma vez contrapondo-se às ideologias de dominação dos corpos e da natureza que imperaram no ocidente desde as grandes navegações. Não se trata de evidências; trata-se de ensinamentos.

O *nome da verdade* chega aos nossos olhos pelos refugos de cada silêncio entre as passagens. Sua perturbação nos desassossega. Mas, então, descobre-se que tudo não passa de uma encenação. Ocorrendo de forma instintiva, aliás, é a sua forma de apresentação ao mundo e aos outros corpos, palavra por palavra, palavra para palavra, em busca do sentido perdido. Como um homem sem qualidades próprias, o artista lançou mão de vários personagens, um dramaturgo, outros poetas e prosadores, críticos, raciocinadores para fingir que compreende o mundo compreendendo-os. Cada um fazendo do outro seu personagem, ocorreu que cada *eu* manifesto pelo nome de Fernando Pessoa, sendo enunciador ou enunciado, perdeu-se em sua possibilidade de identificação. “Novelo embrulhado para o lado de dentro”? Ou apenas e tão somente atitudes literárias?

§18. *Passeei pelas margens dos rios cujo nome me encontrei ignorando. Às mesas dos cafés de cidades visitadas descobri-me a perceber que tudo me sabia a sonho, a vago. Cheguei a ter às vezes a dúvida se não continuava sentado à mesa da nossa casa antiga, imóvel e deslumbrado por sonhos! Não lhe posso afirmar que isso não aconteça, que eu não esteja lá agora ainda, que tudo isto, incluindo esta conversa consigo, não seja falso e suposto. O senhor quem é? Dá-se o facto ainda absurdo de não o poder explicar...* (Soares/Pessoa, 1999, p. 463)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

ARAÚJO, Nabil. *Teoria da literatura e história da crítica: momentos decisivos*. 1. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

ARISTÓTELES. Frases de Aristóteles. 2023. Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/MTIzNzg/>. Acesso em: 1 ago. 2023.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. Coleção Elogio da Filosofia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLUMENBERG, Hans. "Imitação da natureza": contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: COSTA LIMA, Luiz. (org.) *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 87-135.

CASA Fernando Pessoa. Disponível em: <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/cfp>. Acesso em: 9 out. 2023.

CENTENO, Yvette Kace. *Fernando Pessoa: o amor, a morte, a iniciação*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1984.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das sensações*. 1ª ed. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J. L. A exigência fragmentária. Tradução e apresentação João Camillo Penna. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 8 n. 10, p. 67-94, 2004. Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37821/20666>. Acesso em: 7 jun. 2024.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos*: ensaios sobre arte e filosofia. Virginia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna (Org.). Trad. João Camillo Penna *et al.* São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. O horror ocidental. Trad. João Camillo Penna. *ALEA – Estudos Neolatinos - UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, jul./dez. 2012.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

LÉXICO – Dicionário de Português Online. Disponível em: <https://www.lexico.pt/fato/>. Acesso em: 7 mar. 2024.

LOUREIRO, Salette La. *A cidade em autores do primeiro modernismo*: Pessoa, Almada e Sá-Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

LOURENÇO, Eduardo. *O lugar do anjo*: ensaios Pessoaanos. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 2004.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 1. ed. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda*: literatura e filosofia. Chapecó: Argos; Ed. UFSC, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Lisboa: Edições 70, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad., notas e posfácio: J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PESSOA, Fernando. Carta a Adolfo Casais Monteiro — 13 Jan. 1935. *In*: PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966, p. 101. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4264>. Acesso em: 22 jan. 2024.

PESSOA, Fernando. Carta a Adolfo Casais Monteiro — 20 Jan. 1935. *In*: PESSOA, Fernando. *Textos de crítica e de intervenção*. Lisboa: Ática, 1980. p. 211. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3014>. Acesso em: 6 jun. 2024.

PESSOA, Fernando. Carta a João Gaspar Simões — 11 dez 1931. *In*: PESSOA, Fernando. *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Lisboa: Europa-América, 1957. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1982. p. 71. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1072>. Acesso em: 6 jun. 2024.

PESSOA, Fernando. *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*. Introdução de Joel Serrão. Lisboa: Confluência, 1944. 3. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. (Org.) Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China, 2014.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. (Org.) Richard Zenith. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. (Org.) Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização e notas: Maria Aliete Dores Galhoz. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 2.

PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. *Pessoa por conhecer*: textos para um novo mapa. (Org.) Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1990.

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944. (imp. 1993).

PESSOA, Fernando. *Prosa de Álvaro de Campos*. (Org.) Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Babel, 2012.

PESSOA, Fernando. *Sobre a arte literária*. (Org.) Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Assírio & Alvim, 2022.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In*: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

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

SOURIAU, Étienne. *Os diferentes modos de existência*. Trad. Walter Romero Menon Júnior. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

VIEIRA, Padre Antônio. “Sermão de Quarta-Feira de Cinza em Roma”. *Literatura Brasileira – Textos literários em meio eletrônico*. *In*: BIBLIOTECA DIGITAL DE LITERATURA DE PAÍSES LUSÓFONOS. Edição de referência: *Sermões*. Erechim: Edelbra, 1998. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=143364>. Acesso em: 2 jan. 2024.

VIEIRA, Padre Antônio. *Sermões*. Erechim: Edelbra, 1998. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=134839>. Acesso em: 1 ago. 2023.