Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Gabriella Campos Mendes

A encenação do Desassossego
A vida da palavra no Livro do Desassossego de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, Vicente Guedes e outros.

Rio de Janeiro
2013

Gabriella Campos Mendes

A encenação do Desassossego

A vida da palavra no Livro do Desassossego de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, Vicente Guedes e outros.

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: Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P475 Mendes, Gabriella Campos.
A encenação do Desassossego: a vida da palavra no Livro do Desassossego de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, Vicente Guedes e outros / Gabriella Campos Mendes. – 2013.
77 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. Análise do discurso literário - Teses. 4. Pessoa, Fernando, 1888-1935 – Anônimos e pseudônimos - Teses. 5. Autobiografia – Teses. 6. Escrita na literatura – Teses. I. Motta, Marcus Alexandre. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

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

_____ _____
Assinatura Data

Gabriella Campos Mendes

A encenação do Desassossego

A vida da palavra no Livro do Desassossego de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, Vicente Guedes e outros.

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

Aprovada em 27 de março de 2013.

Banca Examinadora:

_____

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

_____

Prof. Dr. Mario Bruno
Instituto de Letras da UERJ

_____

Prof. Dr. Auterives Maciel Junior
Departamento de Psicologia da PUC-Rio

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória de minha tia Maria Areta Cerdeira Mendes, que foi a grande responsável por me despertar o prazer da leitura e por fazer com que eu me apaixonasse pela literatura. A falta que seu carinho e amor fazem só podem ser expressos pela palavra que só aqueles que têm sangue português podem entender: saudade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, àqueles responsáveis pelo que sou, pelo que faço e pelo que sei: minha família. À minha mãe, Ana Maria da Silva Campos, por ser meu porto seguro, minha fonte de amor e força, minha melhor amiga; a meu pai, Luiz Carlos Alberto Cerdeira Mendes, por formar meu caráter e por sempre crer no melhor de mim; à minha irmã, Isabella Campos Mendes, pelo cuidado, carinho e amor que sempre foram as marcas da nossa amizade; a todas as pessoas que fazem parte da minha família e, em especial, à metade portuguesa dela, minha avó, meu avô e minhas tias e tios, também responsáveis pela minha criação e por fazerem com que eu conhecesse e amasse minhas origens.

A Leonardo Minervini por estar presente sempre, sendo meu grande amigo e companheiro, nunca deixando que me faltasse o ânimo, a positividade e, principalmente, o amor.

Aos amigos que me apoiaram e tornaram a caminhada – ainda que difícil – um pouco mais leve e alegre. Meu carinho especial à Vera Pian e à Glória Regina Amaral que acompanharam minha jornada de perto e viveram isso comigo, não esquecendo dos colegas de pós-graduação Thiago Ponce de Moraes, Tatiana Massuno, Lucas Matos e tantos outros que se maravilhavam e angustiavam com a beleza e a responsabilidade da nossa área de saber.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UERJ que tanto me ensinaram, meu muito obrigada.

Finalmente, meu agradecimento especial ao meu orientador, Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta, pela atenção, dedicação, sabedoria, confiança e amizade. Esses cinco elementos foram fundamentais para que esse trabalho fosse feito e para que eu contruísse uma nova forma de ver a literatura, a arte e a vida.

Cada um tem a sua vaidade, e a vaidade de cada um é o seu esquecimento de que há outros com alma igual. A minha vaidade são algumas páginas, uns trechos, certas dúvidas...

Fernando Pessoa

RESUMO

MENDES, Gabriella Campos. *A encenação do Desassossego:* a vida da palavra no Livro do Desassossego de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, Vicente Guedes e outros. 2013. 77 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013

A presente dissertação parte da leitura do Livro do Desassossego de Fernando Pessoa (composto por Bernardo Soares ou Vicente Guedes, dependendo da fase de escrita do Livro), estabelecendo – com ele – uma relação dialógica, buscando gerar um pensamento sobre o livro a partir dele próprio. A pesquisa realizada procurou, sobretudo, tratar da encenação da palavra Desassossego na obra e a sua importância como elemento de coesão no ambiente partido que é o Livro. Para isso, efetivou-se uma análise da palavra desassossego e as suas diversas formas de escrita durante a interminável feitura da obra. Este trabalho, no entanto, não pretende expor uma definição para o que seria desassossego. Laborando exatamente no viés oposto, visa-se à encenação do desassossego através da aproximação, ou seja, da experiência do desassossego na própria escrita sobre ele. O estudo aqui apresentado constrói-se como uma forma de narrativa de pensamento, realizando-se como registro da reflexão sobre a palavra desassossego, sobre o livro e sobre questões a ele pertinentes e por ele levantadas, como a problematização da heteronímia, do gênero autobiográfico, da editoração e das ideias de vida e literatura.

Palavras-chave: Livro do Desassossego. Fernando Pessoa. Literatura Portuguesa.

ABSTRACT

The present dissertation departs from the reading of the Book of Disquietude by Fernando Pessoa (composed by Bernardo Soares or Vicente Guedes, depending on the moment of writing of the Book), establishing – with it – a dialogic relation, aiming to create a thought about the book from the book itself. The accomplished research mainly sought to deal with the staging of the word Disquietude in the book and its importance as a cohesive element in the ruptured environment that the book is. In order to carry out in this way, an analysis of the word disquietude and its different ways of writing during the making of the endless piece was performed. This work, however, do not intend to present a definition of the term disquietude. On the opposite way, it aims to stage the disquietude through the approximation, i.e., through the experience of the disquietude on the writing about it. The study here presented constitutes itself as a narrative of thought, being realized as a register of the reflection on the word disquietude, on the book and on related issues which pertains to it and are raised by it, such as the problematization of the heteronomy, the autobiographical genre, the publishing and the ideas of life and literature.

Keywords: Book of Disquietude. Fernando Pessoa. Portuguese Literature.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO (OU UMA EXPLICAÇÃO NECESSÁRIA)	11
1	**SOBRE O IMPERATIVO FILOSÓFICO DA HETERONÍMIA E A FORMA DE ESCRITA**	14
2	**A ENCENAÇÃO/PERSONIFICAÇÃO DE UMA IDEIA**	21
3	**SOARES, O DRAMA INCOMPLETO E A QUESTÃO AUTOBIOGRÁFICA**	25
4	**A IRONIA AUTOBIOGRÁFICA**	29
5	**O LIVRO QUE SE LEVANTA E É GENTE: O LIVRO QUE NUNCA EXISTIU E A AUTOBIOGRAFIA OUTREM**	37
6	**O DESASSOSSEGO, DESASOCEGO, DESASSOSEGO. A REFLEXÃO DESASSOSSEGADA SOBRE A PALAVRA**	53
7	**CONCLUSÃO (OU SOSSEGO ENFIM)**	71
	REFERÊNCIAS	74

INTRODUÇÃO (OU UMA EXPLICAÇÃO NECESSÁRIA)

São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias[1]. Gostaria de abrir meu diálogo com esta citação simples e brilhante, embora ainda não referenciada. A frase, que está no *Livro do Desassossego*, é um norte para a escrita desta dissertação e parece conter, na sua simplicidade, um universo de questionamentos que precisam ser discutidos e comentados, seja no âmbito da Literatura Portuguesa, ou da Teoria da Literatura, ou da Arte enfim. É a partir dessa frase que pretendo apresentar meu estudo e justificar algumas opções de escrita que faço no decorrer do texto.

Primeiramente, é preciso esclarecer o fundamental: o *Livro do Desassossego* é meu objeto de estudo, ou ainda, o *Livro do Desassossego* é meu motivador de reflexão, de pensamento, de agitação intelectual. Não apenas, entretanto. O *Livro do Desassossego*, além de ser o *corpus* essencial da minha pesquisa é também minha própria orientação metodológica. Em outras palavras, não pretendo tão somente demonstrar, na obra, a presença de determinados conceitos de outrem. O passo dado em direção ao texto literário demarca a escolha de um método que tem por pilar o seguinte pensamento: a obra literária é uma forma de saber. Apesar de renegada enquanto fonte de conhecimento, em detrimento das ciências, filosofias e afins, a Literatura está muito longe de ser um espaço ingênuo, do mero entretenimento, devendo ser respeitada enquanto forma de arte, logo, forma de saber: *A arte é uma ciência... Sofre ritmicamente*.[2]

Ao mesmo tempo, admitir que a única maneira de transmitir uma impressão é literalizando-a – tornando-a letras – é uma postura que me parece muito apropriada no trato da literatura. Inicialmente porque a obviedade de dizer que qualquer estudo literário é, em algum grau, um registro de impressões é autoevidente. Deixada para trás a época das certezas, não há pesquisa e escrita sobre a literatura que não seja a perseguição de uma questão levantada pela leitura e a tentativa incansável de buscar aquela questão fundamental – e não a resposta, é claro, vez que

---

[1] PESSOA, Fernando. *Livro do Desasocego*. Ed. Crítica. Ed.: Jerónimo Pizarro. Coord.: Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010. p. 263

[2] PESSOA, Fernando *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Richard Zenith (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 249.

entendemos que buscar uma resposta pressupõe haver um fim para o exercício do pensamento que não o próprio ato de pensar e não se pretende fazer uma teleologia – através de diversos métodos.

Se é necessário literalizar para aproximar, que assim seja. Nietzsche fala em *Sobre a verdade e mentira no sentido extramoral*, que a verdade é uma metáfora desgastada (NIETZSCHE, 2008, p. 82). Buscar conceitos, então, e aplicar teorias restritivas é querer coroar um simples pensamento com a honra impossível de ser uma Verdade. No *Livro do Desassossego*, Fernando Pessoa (ou Bernardo Soares ou Vicente Guedes) para definir – não havendo, infelizmente, melhor palavra do que essa – um estado de alma, por exemplo, narra uma paisagem, evitando dizer "o que isto é" e preferindo contar literariamente como um sentimento lhe acontece. Ou seja, entre a paisagem e o sentimento, indistinção não há, pois narrar como se vê uma paisagem é narrar o sentimento que se tem na relação com a paisagem, não no sentido das sensações que a paisagem provoca, mas no estado de alma que é refletido na paisagem que vejo por ser, ela mesma, um estado de alma. *Disse Amiel que uma paisagem é um estado de alma [...] Mais certa era dizer que um estado de alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão-somente a verdade de uma metáfora.* (2010, p.393, cota [Revolução, n.74]).

Dialogando com a ideia nietzcheana, Soares – que é também um apreciador das metáforas – define a indefinição daquilo que sente através da criação de imagens, ou seja, da criação literária. Essas metáforas, entretanto, não se propõem a ser mais do que aquilo que elas realmente são (metáforas) e evitam a tragédia daquilo que ele não gostaria que elas fossem (desgastadas).

Isso posto, é possível, então, dizer a que me proponho. O presente trabalho é a narração de um percurso intelectual motivado pela leitura do *Livro do Desassossego*, construindo-se desassossegadamente por querer cumprir com o princípio de sabedoria ditado pela própria obra.

Inicialmente, descreverei uma movimentação teórica discutindo questões que me foram surgindo com a leitura do *L. do D.* e de textos outros que vieram a agitar meu pensamento sobre o *Livro*, sobre a escrita sobre literatura, sobre a minha escrita e sobre o próprio pensamento. Esse caminho é meu engatinhar na busca de ver a obra com outros (muitos) olhos, tentando me aproximar dela a cada passo. Para tentar lidar com ela, para aprender a escutá-la, li-a em diversas roupagens, que

são suas diferentes edições; busquei certas reflexões a partir do embate difícil, necessário, impactante e transformador com textos da filosofia; procurei me por a par de um conhecimento histórico e circunstancial sobre a obra; enveredei na leitura de teóricos da literatura e de estudiosos de Fernando Pessoa; mergulhei em outros textos de Pessoa, independentemente da assinatura que o subscrevia. Enfim, transitei por variados textos, de distintos saberes, ainda que uma pequena parcela dentro do pequeno infinito que é nossa lista de tudo que deveríamos (e gostaríamos de) ler e saber.

Por fim, cheguei à conclusão de que meu referencial teórico mais relevante era, de fato, o próprio texto que eu quis entender. Nesse momento, parei de tentar compreendê-lo e resolvi experimentá-lo na minha própria escrita. Acredito que esse momento – afinal – foi o mais próximo que consegui chegar do *Livro do Desassossego.*

Ao tentar ler o *Livro* como o lugar onde o desassossego se encena e a autobiografia de ninguém e qualquer um, percebi que a minha pesquisa não era nada além do que a autobiografia da minha leitura sobre o livro. Assim como a própria obra, deixei que o desassossego, por vezes, se encenasse na minha escrita. Essa dissertação é a autobiografia do meu pensamento sobre o *Livro*. É meu percurso de pensamento em direção a/ rumo a/ o *Livro do Desassossego*.

1 SOBRE O IMPERATIVO FILOSÓFICO DA HETERONÍMIA E FORMA DE ESCRITA

Fernando Pessoa, Bernardo Soares, Vicente Guedes. Três nomes, um livro e nenhuma explicação. Ei-la, já que falar da heteronímia é imprescindível para dar conta do *Livro do Desassossego* e de certas situações de escrita.

Há uma questão que costuma imperar no trato com a obra pessoana. O golpe heteronímico que se impõe como obstáculo e ponte para a leitura da sua vasta obra, muito evidentemente problematiza os conceitos ultrapassados do lugar da autoria, colocando-se frente ao estudioso como uma pergunta insistente sobre o seu próprio objeto de pesquisa.

É inegável que, até para uma citação, surge uma dúvida metodológica por parte do pesquisador se é mais apropriado referir-se a Fernando Pessoa ou a Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Barão de Teive. A angústia que se constrói para aquele que analisa a obra dos heterônimos e do ele-mesmo é tão latente que se expande, para além da referência, a uma preocupação formal com o tipo de suporte que deve ser utilizado para dissertar no apoio da literatura.

A didática que permeia os argumentos dos heterônimos, de fato, levanta-se sempre como critério sobre o estudo pessoano. Em que medida é possível analisar impavidamente uma obra de Pessoa sem correr o risco de ser incoerente com aquilo que ela propõe e não operar um estudo taxonômico, científico de seus poemas, dramas e semiprosas? Em outras palavras, sabendo que a criação heteronímica é uma das formas que Pessoa utiliza para ser muitos, para ter diversos estilos, diversas escritas, sem precisar se a ater a classificações e determinismo literários, como não incorrer no erro da categorização? A dilatação da pessoa em seus outros eus busca justamente o contrário, a impossibilidade de categorização formal. Pergunta-se: em quê e por quê?

Há, ou parece haver, certa intuição crítica, em relação a obra de Pessoa que toma o panteão heteronímico como um aporte para justificar um princípio classificatório de sua escrita que é quase insustentável. A implosão de Pessoa em suas diversas personalidades literárias poderia ser lida como uma subdivisão de sua alma e escrita em várias pequenas fôrmas que seriam cada heterônimo: falar do natural é tarefa para Caeiro, falar do vapor das máquinas é tarefa para Campos e falar de mausoléus em mármore é tarefa para Reis. Embora reconheçamos que

cada heterônimo encarna um princípio estético fundamental, parece absurdo que se tente pôr cada uma dessas personalidades em esquifes imóveis, sem possibilidade de interpenetração e sem chance para deixarem de ser aquilo que constituiria sua essência impossível: natureza, vapor, mármore. Absurdo. Justificar criteriosa classificação científica na(s) literatura(s) de cada Pessoa é um ato quase criminoso no tribunal da pluralidade esfacelada do *Dono da Tabacaria*.

A heteronímia de Pessoa problematiza a categorização formal em mais de um nível. O dado mais evidente seria justamente a própria ironia sobre a autoria que este golpe de inteligência promove: criar uma entidade que responda pela autoria de uma obra sem ser, evidentemente, o responsável por aquela obra. O próprio criador da entidade criadora da obra é uma construção tão circular e perturbadora quanto as palavras usadas para descrever esse processo. Menos caoticamente, seria como dizer que Pessoa cria uma articulação autoral em dois níveis, sendo que ambos se sobrepõem e se confundem em vários pontos, levando à evidência fatal de que – a despeito de toda e qualquer herança romântica – uma obra não é fruto do gênio de um autor único e inequívoco. Assim como propõem Paul de Man e Cavell e outros, a autoria não é mais do que uma imagem construída no presente da obra, uma simples figura de linguagem que surge como uma das margens de um processo de leitura, no qual nem autor nem leitor são seres materializáveis, mas tão somente papéis assumidos muito efemeramente durante o percurso dos olhos sobre as palavras. Em uma analogia reles, o erro de princípio seria o mesmo de dizer que uma mãe pare um filho. Antes do filho, a mulher não é mãe, então, necessariamente, ao nascer, o filho pare uma mãe. Uma obra pare um autor e esse não é, via de regra, a pessoa física que teve o trabalho de escrever aquele texto. No caso pessoano, cada obra elege, cria, adota o seu autor, uma vez que um texto não é, por exemplo, natural porque é de Caeiro, mas – no sentido contrário – o texto que se porte como natural e que encarne todos os princípios estéticos que Caeiro venha a personificar e incorporar são atribuídos a ele, ou mesmo elegem-no como autor já que ele é a manifestação performática daquela estética que o poema cria.

Simultaneamente, há outro dado problematizador ainda mais complexo que envolve, especificamente, o *Livro do Desassossego* e, para explaná-lo, vou valer do auxílio de Eduardo Lourenço:

> [O Livro do Desassossego] É um texto agónico, um texto-agonia por conta de nada e

> de ninguém, texto suicidário, cuja função foi, porventura, a de evitar o suicídio real a quem nele se inscrevia. [...] O suicídio que se cumpre nele é essencialmente o da *mitologia heteronímica.* Quer dizer, da sua versão pessoana que todos, querendo-o ou não, acabámos por interinar. Antecipando nossa conclusão, o que *O Livro do Desassossego* mostra não é o artifício intrínseco da Heteronímia, mas o labirinto sem saída de um heteronimismo original de que todos os heterónimos e a heteronímia clássica que para nós incarnam são ainda, e apenas, superficial e inconsistente manifestação. (LOURENÇO, 1986, p. 91).

A proposição de Lourenço é a de que o *Livro do Desassossego* contempla, em si, um ideário heteronímico muito mais complexo do que mera divisão da extensa literatura pessoana em autores criados. Sua ideia fundamental é a seguinte: por ser possível ler, no *L. do D.*, formas de escrita que poderiam se enquadrar dentro de princípios estéticos de diferentes heterônimos, o texto poderia sentenciar a própria morte da mitologia heteronímica como uma criação de personalidades estanques e fundaria um labirinto no qual os limites de um heterônimo não existiriam, podendo conjugar todas as filosofias, todas as estéticas, todas as escritas, todas as almas heteronímicas em um texto sem fronteiras e, por isso, seria possível ler, no mesmo texto, trechos como *Posso imaginar-me tudo porque não sou nada* (2010, p. 353, cota [1-74r e 75r]) que é tão Álvaro de Campos quanto o *não sou nada, não posso querer ser nada / a parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo*[3] da Tabacaria e outros trechos como *a maioria pensa com a sensibilidade, eu sinto com o pensamento* (2006, p. 101, cota [3-58, ms.,]), que se revela tão ortónimo quanto os famosos versos de Isto: *Eu simplesmente sinto / Com a imaginação./ Não uso o coração.* Não deixando de considerar o ortónimo como um dos heterônimos de Pessoa cujo nome coincide com o próprio.

Essa possibilidade de conjugação de escritas é dada, a meu ver, pelo princípio estético chamado Bernardo Soares e suas implicações de semi-heterônimo, mas disso tratarei em um momento apropriado. Por enquanto, quero me ater a uma pergunta que motivou esse grande parêntese que propus: *A didática que permeia os argumentos dos heterônimos, de fato, levanta-se sempre como critério sobre o estudo pessoano. A dilatação da pessoa em seus outros eus busca justamente o contrário, a impossibilidade de categorização formal.*

Se assim é, não parece incorreto que o pesquisador, portanto, sinta-se tentado a colorir seu trabalho com as matizes sugeridas por cada uma das personalidades literárias, integrando a proposta de que é possível ser muitos e

[3] PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Álvaro de Campos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 287.

qualquer um dependendo da paisagem que se quer imprimir no exercício da escrita. E, se é no domínio da escrita que a literatura se conjuga, não haveria forma de escrita sobre a literatura que não fosse, de algum modo, uma *quasi*-literatura, pensando aprioristicamente na anomalia científica que é a ciência literária. Tentarei explicar essa proposição e, para isso, recorrerei a certa explanação histórica.

Pensando a oposição formal que se buscou estabelecer com a confirmação da ciência como ponto de partida para o estudo dos fenômenos empíricos e da literatura como a conjugação de tudo que está para o ficcional e cientificamente não comprovável – salvo o caso da Religião que, apesar de não poder ser matéria da ciência, também não seria matéria da literatura por seus próprios dogmas ditarem sua metodologia, logo, bastarem-se como instrumental da sua própria lógica e ciência – uma aplicação de estudos empiristas da literatura tende a ser sempre problemática.

Os motivos são muitos. Pode-se dizer que a observação do fato literário não pode ser dada a partir do instrumental científico que se dispõe por, a exemplo, não possuir características únicas e distintivas suficientes que permitam categorizar uma obra dentro de um grupo específico – exceto a classificação por um contexto histórico ou preocupação política, filosófica, psicanalítica, mas isto é uma análise da obra não exatamente pelo que ela é, mas por aquilo que a circunscreve –. Em outras palavras, querer analisar a literatura a partir de um método científico é querer forçar à obra uma análise impossível. Se aceitarmos o óbvio de que a literatura é uma forma de arte – e para Bernardo Soares, era a arte mãe de todas as outras: *Na prosa se engloba toda a arte – [...] porque na palavra se contém todo o mundo [...], na palavra livre se contem toda a possibilidade de dizer e pensar. [...] Creio bem que, em um mundo civilizado perfeito, não haveria outra arte que não a prosa* (2006, p. 232, cota [4/3, dact.] – e se também aceitarmos que a arte, pelo menos a partir da modernidade, não pode ser compreendida com os conhecimentos tidos até então (ou seja, a arte funda sempre sua própria teorização, que nunca poderá ser anterior à própria obra), seria impossível tentar impor à literatura certas categorizações e teorizações que não lhe competem enquanto forma de arte, logo, enquanto forma outra, radicalmente outra.

Não se propõe que toda a metodologia científica seja abandonada e que uma escrita sobre literatura torne-se, de fato, outra forma de ficção. Não é essa a proposta. A crítica literária deve partir de uma obra de literatura como matéria-prima

para sua construção enquanto texto, o que é totalmente distinto de uma escrita literária que não se apóia necessariamente sobre algum material literário anterior – salvo como influência e não como pré-requisito – e descreve por si a sua construção de sua verdade e de sua realidade enquanto matéria de linguagem.

Disse Lukács, em carta a seu amigo Leo Popper, ao tentar definir o que seria o gênero do discurso chamado Ensaio que *há uma ciência da arte e é preciso que haja. E são justamente os maiores representantes do ensaio os que menos podem renunciar a ela: o que eles criam tem de ser também ciência, mesmo quando sua visão da vida ultrapassar o âmbito da ciência* (LUKÁCS, 1971, p. 10), o que não é ignorado, mas continua brilhantemente o húngaro da seguinte forma *A forma do ensaio ainda não deixou totalmente atrás de si o caminho da autonomia que sua irmã, a literatura, já há muito tempo percorreu: o caminho da evolução a partir de uma unidade primitiva, indiferenciada, entre ciência, moral e arte.* (Ibidem, p. 10)

Pensando em uma forma que vise ao cumprimento das prerrogativas impostas ao estudioso de literatura, parece bastante acertado que uma espécie de ensaio seja a opção mais coerente e que promova, mesmo que timidamente, uma tentativa de correlacionar a tríade que Lukács apontou para a descrição de uma trajetória que se baseie nessa *unidade primitiva*. Com o sintoma – talvez mais para a cura do que para a doença – de ser menos pretensioso e assumir que nem toda escrita sobre a literatura busca uma resposta – deixemos este caráter para as ciências de outros campos de saber –, mas, antes de tudo, potencializa o problema.

Prefere-se declaradamente – como também preferiram muitos – um tratamento das ideias da arte e literatura a partir de certa concepção benjaminana que questiona a validade de tratar da filosofia (e expandimos esta ideia para a teoria literária) a partir de um caráter estritamente objetivo. Em *Origem do Drama barroco Alemão*, Walter Benjamin assume que a filosofia, enquanto ocupada de pensar ideias ou, mais inteligivelmente, os conceitos não poderia tentar agir como uma ciência, que lida exclusivamente com fenômenos porque as ideias esquivam-se da necessidade de posse que é o saber (BENJAMIN, 1984, p. 51). Assim sendo, falar das ideias de uma forma científica significaria querer aplicar-lhes um domínio dogmático, que não daria conta da sua própria tarefa. Uma solução talvez possível fosse justamente escrever sobre as ideias e conceitos sempre de uma maneira mais humilde, despretensiosa, circular, ensaística, que não buscasse efetivamente explicar algum aspecto do texto ou tentar provar que determinadas concepções são

comprovadamente aplicadas ou aplicáveis a um trabalho de arte qualquer, mas sim tentar travar um diálogo com o texto, estabelecendo diferentes movimentos de leitura e levantando hipóteses de entendimento que não precisam, necessariamente, serem negadas ou confirmadas. Acredito que a escrita sobre a arte deva garantir o seu direito de ser errante, de caminhar e de tropeçar nos seus próprios passos.

Nesse caso, a descrição pura e simples de conceitos é, portanto, quase antiética. Ao tratar do *Livro do Desassossego* especificamente, (mas também poderíamos falar da obra pessoana genericamente) há uma sábia posição que prefere narrar, ao invés de definir ou, ao definir, fazê-lo de uma maneira narrativa, poética e nunca óbvia: *senti-me de repente um d'aquelles trapos humidos de limpar coisas sujas que se levam para a janella para seccar, mas se esquecem, enrodilhados, no parapeito que mancham lentamente* (2010, p. 218, cota [3-18r]). Dizer-se abandonado, inferior ou algum adjetivo dessa natureza é uma resposta esperada, é o que se pretende ouvir, mas não o que se pretende dizer. É o inteligível, mas não diz tudo. Sentir-se inferior é banal, sentir-se trapo de limpar, não. Lidar com as palavras já conhecidas para expressar o que elas mesmas carregam não tem a mesma força expressiva de uma aproximação poética, pois haveria na frase *a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão-somente a verdade de uma metáfora* (2010, p.393, cota [Revolução, n.74]).

Definir conceitos seria torná-los qualquer coisa de material, palatável, evidente e manipulável como um trapo. Mais vale narrar os conceitos, literalizá-los para lhes garantir a integridade, porque é no mistério que ainda há verdade. É fazer, da definição, uma espiral: *Uma creança, que uma vez ouvi, disse, querendo dizer que estava á beira de chorar, não "Tenho vontade de chorar", que é como diria um adulto, isto é, um estupido, senão isto: "Tenho vontade de lagrimas*" (2010, p. 363, cota [2-82r]). Toda a literatura que há em uma definição dessa natureza, ou seja, que guarda o mistério, que garante a dignidade e sobrevivência pelo dizer literário, mas nos vale do que a botânica. Mais vale representar os conceitos, figurá-los, do que simplesmente tentar – em vão – defini-los.

Essa proposta de escrita não é, obviamente, aleatória. A escrita sobre arte apresenta uma série levantamentos. O primeiro é o problema evidente de se construir, a partir da linguagem, alguma conceituação sobre algo que é, também, linguagem, independente da sua forma artística. Em outras palavras, não se utiliza da linguagem como ferramenta para falar de algo que não seja propriamente

linguagem – se isso for possível –, mas o trabalho em/sobre a linguagem. Além disso, o distanciamento científico não permite um diálogo mais brando, que lide no interior da obra, laborando uma escrita **à** obra, como uma forma de conhecimento que se dirige a ela, que se propõe construir a partir de e com determinado trabalho artístico, ao invés de uma escrita **sobre**, como uma forma de tampa – ou lápide – que encerraria uma ciência que não lhe é pertinente. Em, *O ensaio como forma*, Theodor Adorno faz uma afirmação muito contundente ao comentar o fato de que o ensaio seria o melhor meio para se escrever sobre a arte, justamente por seu caráter menos presunçoso e mais estético: *A ideia de que todo conhecimento pode ser convertido em ciência é errada. Ciência não capta todos os saberes* (ADORNO, 2003, p. 23).

Essa escrita a qual insisto chamar ensaística não tem outro objetivo, portanto, senão promover a simples reflexão sobre meu texto de eleição, o *Livro do Desassossego.* Não pretendo defini-lo, criar uma teorização sobre ele, achar que posso falar sobre ele sem necessariamente ouvi-lo. Não pretendo chegar a uma conclusão última sobre o livro, encadeando raciocínios lógicos indutivos e dedutivos naquilo que não é espaço da teleologia. Quero refletir sobre ele, pensá-lo e fazer, do próprio exercício do pensamento, a minha escrita. Sem um fim determinado. Sem a obrigação de chegar a um fim determinado. Pelo direito de andar em círculos, buscando, no escuro, a minha própria busca pelo *Livro do Desassossego*. *Não é senão quando nos perdemos [ou damos voltas sobre nossos passos], em outras palavras, não é senão quando perdemos o mundo que começamos a nos encontrar, e a perceber onde estamos e a extensão infinita de nossas relações.* (THOREAU apud CAVELL, 1997, p. 41)

Essa ideia tem influência e coincidência elaborada. Ora, eis outra tarefa que se impõe como dificuldade para o estudo de Fernando Pessoa: ser-lhe, filosoficamente, fiel. Querer ser aprendiz de Pessoa pressupõe o labor no espaço da heteronímia, do caos organizado, no qual ler o que um heterônimo representa (e não o que um heterônimo é, porque impossível) significa aceitar uma proposição sobre uma estética que Pessoa formula e obedece e que torna cada heterônimo – e o ortónimo e o autor – uma criatura ético-estética completa, possível apenas por existir literariamente, sendo ponto de partida e produto da sua literatura. Pensar um heterônimo é pensar a dramatização, a encenação – ou a personificação – de uma ideia.

2 A ENCENAÇÃO/PERSONIFICAÇÃO DE UMA IDEIA

Só há uma forma de realidade completa: a da literatura. Qualquer outra é pobre, circunscrita no espaço-tempo, perspectivada. *Toda literatura consiste num esforço para tornar a vida real. [...] São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias* (2010, p. 263, cota [2-82r]). Ou seja, é no campo da arte que a vida tem a possibilidade de existir como vida plena, não como realidade. É neste ambiente da justa vida – a literatura – que atuam os heterônimos. Não como autores de segmentos da obra pessoana, mas pelo contrário, como resultados da própria escrita que assinam com seus Campos, Reis, Soares.

A pluralidade e a possibilidade de pensar cada obra de Pessoa como fruto de mais de um autor, ou de um autor construído por outro autor, ou de um fragmento da personalidade de um autor, pode levar a crer que a construção da autoria – e essa concepção enveredaria por um caminho questionável, no qual a autoria seria considerada um pressuposto da literatura – seria uma das marcas pessoanas: a autoria construída. Arrisco dizer o contrário: a questão pessoana não é sobre a invenção da autoria, mas sim da ironia da autoria.

O primeiro gesto fundamental para ler o projeto heteronímico de outra forma que não o pensamento de que cada heterônimo tem uma criação literária específica é inverter o processo criativo, já que parece muito pobre pensar que Pessoa cria um heterônimo para que este tenha determinadas opções estéticas e filosóficas que permitam escrever uma obra dentro daquela perspectiva. Pelo contrário. É a própria estética que cria o heterônimo, que faz com que a sua história de vida seja compatível com a sua escrita. Um heterônimo pessoano é uma entidade literária, logo, só pode ser conhecido no ambiente da literatura, o que significa que as únicas evidências da existência criada deste ser são a sua escrita e o que se escreveu sobre eles, como as cartas do ele-mesmo que davam informações sobre os dados biográficos de cada heterônimo.

Paul de Man, sobre a escrita autobiográfica, disse que a escrita de si era uma prosopopéia (DE MAN apud. DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 51). Uma definição bastante esclarecedora: dizer-se autor de uma história de si é personificar uma narrativa em uma pessoa, o eu. Essa figura de leitura inverte o movimento habitual que pensa que um eu gera a escrita, quando na verdade aquela escrita seria apenas

personificada em um autor, o que não ignora o fato de que a leitura é trato da linguagem e, portanto, o eu narrado seria, igualmente, uma figura de linguagem.

Uma orientação de pensamento parecida norteia minha visão sobre a heteronímia. Cada heterônimo possui orientações filosóficas e estéticas que dão liga aos textos, criando entre eles certa conformidade plástica e moral. Por exemplo, a naturalidade de Alberto Caeiro cria a coincidência absurda entre poema e natureza permitindo, inclusive, que os poemas fiquem doentes se Caeiro adoece. Ora, se a poesia de Caeiro é natural, é quase por obrigação ética que seus poemas estejam doentes tanto quanto ele. Em cada heterônimo, portanto, há uma humanidade específica concedida pelas suas estéticas, e não o contrário, pois se fosse considerado que é a biografia de cada heterônimo que resulta em determinado tipo de escrita, cairíamos no absurdo de justificar a literatura a partir da história de uma vida que simplesmente não existe – como se não fosse suficientemente absurdo justificá-la a partir de uma vida que existe de fato – quando o que se tem de cada heterônimo é, unicamente, a produção literária de cada um. Assim sendo, é possível adaptar a terminologia de Paul de Man à heteronímia: cada heterônimo pode ser considerado a prosopopéia de sua estética.

Lê-se no *L. do D.*: *Criei à minha vida uma orientação estética. E orientei essa estética para puramente individual. Fi-la minha apenas.* (2006, p. 251, cota [7/4, 8/5, 8/7, ms.]). Um leitor mais inocente poderia pensar que esse trecho diz que Bernardo Soares criou uma estética para viver, no entanto, sabendo da existência de Bernardo Soares apenas como *personalidade literária* do livro , sua estética não é meramente uma opção de sua existência: a estética de Bernardo Soares é a sua existência, não o havendo fora dela e não havendo uma estética alheia a ele que sirva para ele e para outros. Sua estética é *puramente individual*, o que significa que sua estética é o indivíduo estético ao qual chamamos Bernardo Soares.

Em síntese, é possível esclarecer certos pontos: 1 – Um heterônimo seria a personificação de certa estética; 2 – Por ser uma personificação é uma figura de linguagem; 3 – Por ser figura de linguagem só pode existir na escrita e não fora dela.

A construção de uma mínima biografia (como a criação de nome, data de nascimento, data de morte) sobre cada personalidade não anula esse pressuposto, uma vez que – como toda biografia – é a escrita de uma ficção sobre determinada personalidade que, nesse caso específico, é uma personalidade literária, logo, não deixa de ser ficção. Ainda que as informações individuais de cada heterônimo sejam

dadas, por exemplo, na carta a Adolfo Casais Monteiro de 1935, a qual se costuma chamar de *Gênese Heteronímica*, tais dados se relacionam com as obras dos respectivos heterônimos apenas por uma situação de intertextualidade, visto que são textos escritos sobre heterônimos que, por sua vez, são figuras literárias que se manifestam enquanto tal unicamente naquilo que é seu ambiente: a literatura de cada um.

No objeto obra literária, verifica-se que cada filosofia acaba por desenvolver, em cada heterônimo, linguagem e estilo específicos, como o classicismo de Ricardo Reis que é uma opção estilística (sem confundir estilística com estética) nítida na sua própria linguagem e nos recursos formais que utiliza nos poemas, além do óbvio material da sua poética que reforça suas escolhas de estilo. Valendo-me dos termos da filosofia, poderia dizer que cada tipo de escrita é manifestação de uma ideia anterior, sendo essa escrita uma forma de exercício fenomenológico organizado por uma ideia.

Sobre o que se entende por ideia, é preciso dizer que falo da teoria de Walter Benjamin. O filósofo diz que as ideias se relacionam com os fenômenos de forma a dar sentido, organizar tais fenômenos. Ele diz que *As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas.* (BENJAMIN, 1984, p. 56), e é nesse sentido que leio a obra pessoana: cada ideia estética orienta os poemas ou fragmentos de prosa de forma a criar uma unidade entre elas, mas as ideias nunca podem ser alcançadas em si, pois lidamos no fenômeno que é a obra, logo, pode-se dizer que as ideias estéticas organizam as obras de forma que elas gerem um conceito sobre elas mesmas que apontem para essa ideia inatingível.

> As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. O que quer dizer, antes de mais nada, que as ideias não são nem os conceitos dessas coisas, nem suas leis. Elas não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes não podem, de nenhum modo, servir como critérios para a existência das idéias. (Ibidem, p. 56)

Um heterônimo, portanto, seria uma encenação de uma ideia que atrairia os textos para sua órbita. *Sou a cena nua onde passam vários actores representando várias peças* (2006, p. 290, cota [5/74, ms.]). Encenação da ideia, obviamente, porque não se pode ter a ideia em si. Cabe, no entanto, a pergunta de qual a seria a ideia que motivaria a criação de cada heterônimo, se entendemos que as obras se manifestam como dimensões que apontam para uma ideia, que é o heterônimo. É

preciso pensar de que forma essas ideias são sopradas no texto, ou ainda, de que forma os textos encenam tais ideias? A resposta, talvez, seja a própria encenação.

3 SOARES, O DRAMA INCOMPLETO E A QUESTÃO AUTOBIOGRÁFICA

Antes de entrar na especificidade da encenação, do que (se) encena e o que é encenado no *L. do D.*, gostaria de colocar algumas possibilidades sobre as condições que poderiam ter favorecido o florescimento dessa leitura da encenação. O dado fundamental para minha ideia está, justamente, na construção do *L. do D.* e, principalmente, na figura estética chamada Bernardo Soares.

Uma situação muito peculiar se coloca frente a sua possível autoria heteronímica, que é o fato de o *Livro* existir antes do seu autor e ter tido mais de um heterônimo autor possível. A observação de a obra existir antes do autor não é tão problemática, pois os heterônimos nascem com obra, uma vez que se entendeu que eles são uma figura de leitura. Quando cada uma dessas personalidades literárias se consolida após sua primeira manifestação em literatura é que passam a existir de fato e podem orientar outros escritos vindouros que vão se afinar à determinada personalidade. No entanto, a indecisão quanto ao autor do livro, merece atenção. Fernando Pessoa dedica boa parte de sua vida à escrita de uma obra que nunca organizou definitivamente e que gerou dúvidas sobre quem deveria ser seu autor. No início, era Vicente Guedes. No fim, Bernardo Soares, embora algumas leituras vinculem certos textos ao Barão de Teive. Entretanto, a escrita do *L. do D.* nunca precisou cessar por falta de autor. Independentemente dos hiatos nesse processo, decidir quem era o autor era uma necessidade paralela à escrita da obra e não uma condição *sine qua non*. Bastante curioso para um livro que se apresenta como autobiográfico.

É evidente que a *autobiografia sem factos* que se lê no texto de cota [3/17 dact.] é uma nomenclatura irônica, pensando que, se o tropo da ironia gera o paradoxo de negar os próprios pressupostos da linguagem dentro da linguagem, a ironia provoca um desvio que faz com que se negue uma afirmação dentro de si. Ou seja, o *Livro do Desassossego* é uma resposta irônica à própria tentativa de organização genérica. Uma *autobiografia sem factos* é uma negação do gênero autobiográfico no sentido mais ordinário do termo que se referiria a uma narração de vida de algum sujeito da realidade a partir da enumeração de fatos vividos por ele e sua respectiva organização textual.

Todavia, ainda sem entrar especificamente no mérito da ironia autobiográfica, parece que a construção chamada Bernardo Soares e sua característica de *semi-heterónimo* são o que permite, por exemplo, a confusão entre vozes, o *labirinto* heteronímico, como Eduardo Lourenço levantou. *E penso se a minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não encarna a substância de milhares de vozes...*(2006, p. 45-46, cota [1/79, ms.]). O que está colocado é: de quem é essa voz? De Bernardo Soares? Mas ao encarnar milhares de vozes, como poderia ela ser específica de uma entidade?

O que esse trecho traz não é a noção de que a voz de Soares é formada a partir de muitas outras, o período não é tão ingênuo. Encarnar outras vozes não é apenas ter, na origem de uma voz, outras que a construíram, mas dar existência a milhares de vozes, que existem independentes da boca, e todas essas vozes existem simultaneamente, todas falam a cada palavra do livro.

O ser *semi* de Soares é o que garante a multiplicidade, não por querer dizer que ele é quase um heterônimo, mas sim por assinalar que sua construção lacunar pode ser preenchida por qualquer um. Tudo pode haver nele porque ele não é completo, porque ele não é um a priori, porque ele é semi. Tudo pode viver nele, ou ainda melhor, ele pode *ser vivido*[4] por tudo, justamente por ser uma forma de intervalo: *Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervallo que há entre mim e mim?* (2010, p. 372, cota [2-74r]).

A fala de Bernardo Soares aponta o problema. Alguém que pergunte “Quem sou eu?”, apesar da angústia de não se saber, crê em si como agente do ato de ser, mas ao perguntar *Quem é eu?*, o eu passa a ser apenas um predicativo para o ato de ser que será exercido por uma terceira pessoa que é dada pela conjugação do verbo (é), que não é o eu. O eu de Bernardo Soares não precisa ser. Ele pode simplesmente *ser sido* por terceiros.

Em uma de suas explicações mais autoevidentes sobre o que o Livro é, ou melhor, sobre o que o Livro encena, diz: *Este Livro é a biografia de quem nunca teve vida* (2006, p.508). Esse alguém, no entanto, esse sujeito, ou ainda esse conceito, que é biografado, entendendo o ato de biografar a partir da prática pessoana – que é necessariamente sinônimo de narrar, encenar, representar e reconhecer – constitui um dos maiores enigmas do próprio livro.

---

[4] *Narrar é crear, pois viver é apenas ser vivido*. (2010, p. 356, cota [2-38r]).

O que se insiste em dizer é: a autobiografia de quem nunca teve vida, evidentemente não pode pressupor que haja um sujeito que viva a vida que não tem. Sua vida, portanto, é apenas narrada/criada, pois viver é apenas ser vivido, ou seja, viver é apenas ser narrado, entendendo que narração de sua vida não é narração que ele faz de si (já que ele não é narrador, mas sim o objeto narrado). O livro, que se dignifica a mostrar-se, exibir-se, deixar-se criar na medida em que narra e é narrado só pode ocorrer, de fato, na leitura.

Há outras implicações em ser semi. *É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade.* (PESSOA, 2006, p. 528), mas não apenas. Em carta a João Gaspar Simões, pensando a publicação do *Livro* e sua respectiva autoria, Pessoa conclui quanto ao *L. do D.* e, mais objetivamente, quanto a Soares o seguinte:

> Primitivamente, era minha intenção começar as minhas publicações por três livros, na ordem seguinte: (1) Portugal, que é um livro pequeno de poemas (tem 41 ao todo), de que o Mar Português (Contemporânea 4) é a segunda parte; (2) Livro do Desassossego (Bernardo Soares, mas subsidiariamente, pois que o B.S. não é um heterônimo mas uma personalidade literária); (3) Poemas Completos de Alberto Caeiro (com o prefácio de Ricardo Reis e, em posfácio, as Notas para a Recordação do Álvaro de Campos). [...] Sucede, porém, que o Livro do Desassossego tem muita coisa que equilibrar e rever, não podendo eu calcular, decentemente, que me leve menos de um ano a fazê-lo. (Ibidem, p. 517-518)

Pensar em B.S. como uma personalidade literária significa ampliar a discussão heteronímica. Uma autobiografia seria um gênero textual que se adequaria mais logicamente a uma entidade como um heterônimo, com uma personalidade mais elaborada. Do ajudante de guarda-livros sabemos sua profissão e morada e, com o livro, saberemos das suas sensações. Sua trajetória distinta da sua potencial realidade nem sequer o caracteriza como heterônimo, mas apenas personalidade. Soares só se pode caracterizar em associação a um conceito reelaborado de personagem – ou, se podemos dizer, Persona –, que só se constrói dentro da obra. É impossível haver um Bernardo fora do *Livro do Desassossego*.

Sobre a possibilidade de uma biografia de um heterônimo, já se evidencia um primeiro apontamento: sendo o heterônimo uma personalidade construída que pretende ser pessoa, sua biografia é uma ficção que se impõe como realidade (vide o exemplo dos heterônimos como Álvaro e Caeiro sobre os quais uma pequena

biografia foi escrita, mas essa é, necessariamente ficção, posto que os heterônimos são personalidades literárias).

No caso do semi-heterônimo, considerando que ele não possui uma vida anterior à obra, ele é criado para o livro e se constrói dentro dele. Entendendo que o autor é aquela figura que se distingue da obra, uma vez que, ao ter o livro como produção sua, afirma que ele cria a obra literária e não o contrário, Bernardo não é autor. *B. S*. é uma personalidade que, por ser literária, só pode ser formada dentro da literatura: ele é uma figura interna ao livro e não externa a ele, o que nos leva a mais uma conclusão típica da didática pessoana: a autoria é, apenas, um artifício.

Ter a autoria como um simples recurso, possivelmente, argumentativo, para que se utilize um instrumento que valide o gênero autobiográfico, é uma estratégia para promover um repensar sobre o fazer-biográfico tomando como princípio os elementos constitutivos socialmente reconhecidos desse tipo de obra. Para ele, a ficcionalização alcança níveis pretensiosos: há ficcionalização dos fatos narrados, do narrador que observa tais fatos ficcionais, de quem constrói o narrador – figura distinta deste que é, por vez, um heterônimo – e, por conseqüência óbvia, de quem cria os heterônimos, pensando que ao declarar-se, em suas correspondências, por exemplo, como um produtor de personalidades, com determinadas características, ao falar de si, faz uma inevitável metaficção.

> Deve-se tomar como certo o fato de que a vida produz a autobiografia, da mesma maneira que um ato produz suas consequências? Ou, ao contrário, não seria legítimo inverter esta equação e afirmar que é antes o projeto autobiográfico que produz e determina a vida, já que o trabalho do escritor é governado pelos recursos da própria linguagem? (DE MAN, P. apud DUQUE ESTRADA, E., 2009., p. 52.)

Em outras palavras, a narrativa do livro não é pré-determinada pelo sujeito biografado, mas sim este sujeito que será construído e determinado pela narrativa, o que é feito com Bernardo Soares de uma maneira extremada. Escrever a história de vida que alguém que nunca teve vida, nem mesmo vida anterior elaborada, como um heterônimo, é uma refinada ironia, não apenas à ideia de autobiografia, mas, principalmente, à ideia de vida.

4 A IRONIA AUTOBIOGRÁFICA

Uma biografia é uma tentativa de criar uma narrativa coesa em um espaço de caos, no qual qualquer esforço de elaborar uma história de vida é ficcionalizar o sujeito biografado, transformando-o em personagem que só pode ser entendida, de fato, no âmbito da literatura. Neste sentido, a biografia só poderia ser aproximada ao romance historiográfico, uma vez que cria uma ficção que dialoga com dados de realidade que seriam evidências de uma realidade, isso é, se pudermos lidar com evidências de um possível Real.

Dizer que qualquer trabalho biográfico (seja ele autógrafo ou não) baseia-se em fatos, em evidências é acreditar em um conceito demasiado positivista de realidade, já refutado por diversos filósofos e ainda mais claramente exposto nas palavras de Nietzsche: *Abolimos o mundo verdadeiro: que mundo restou? o aparente, talvez?... Não! Com o mundo verdadeiro abolimos também o mundo aparente!* (NIETZSCHE, 2006, p. 32)

Fernando Pessoa, em suas assertivas sobre o Sensacionismo define muito claramente o que entende como dados de realidade: *Todo objeto é uma sensação nossa*. (PESSOA, 1966, p. 137). O que Pessoa irá propor, seja no entendimento do que é uma realidade ou mesmo sobre o que é escrever sobre uma potencial realidade, é uma desconstrução baseada na impossibilidade e na negação.

O absurdo da existência daquilo que existiria na realidade é justamente o fato de só haver realidade pela mediação dos sentidos. Pessoa assume que só é possível que exista um mundo dentro de um plano mediador que cede inteligibilidade ao que poderia existir fora dele, mas que não se garante que exista de fato, uma vez que não é possível apreendê-lo de outra forma. Assim sendo, a relativização da ideia de realidade, que será divisora de águas para o conhecimento científico e para a especulação filosófica, também se tornará um impasse para a historiografia e a biografia.

Mais do que um subgênero da biografia, a escrita autobiográfica tem suas próprias implicações, métodos e problemas. A escrita em primeira pessoa põe em cheque a organização e entendimento das três instâncias básicas de qualquer produção literária: o autor, o narrador e a personagem.

Na biografia, o objeto de estudo é um outro. Por mais que a construção deste

outro seja possível apenas no textual e seja, na verdade, apenas a transcrição de uma imagem intermédia que um eu produz de terceiros, a escrita biográfica não problematizaria, a priori, os espaços entre seus três elementos essenciais, uma vez que o autor é distinto da personagem, mesmo que essa personagem seja uma criação parcial de sua própria razão e, por vez, o narrador teria a salvaguarda de ser um observador daquilo que está fora dele e livre da responsabilidade de se confundir com a imagem mental que é fruto de sua observação. Ao se tratar da autobiografia, a problemática que se levanta é de natureza mais complexa.

Já na escrita em primeira pessoa, confusões entre os seres da autoria, na narração e da encenação são inevitáveis. O narrador que fala de si constrói-se personagem e, se for aceitável que essa história se refira a outro elemento que está fora do texto, o autor seria o vínculo desses elementos com a realidade. Esta terceira relação, no entanto, pode ser bastante questionada, pois, ao entender a escrita autobiográfica como literatura, parece forçoso buscar, constantemente, referências extratextuais naquilo que não é nada mais que texto. A compreensão sobre o autor não deveria ser feita buscando, na obra, elementos que confirmem a existência do homem como pessoa física, mas sim o compreendendo como uma dimensão da própria linguagem.

A ideia de que a linguagem representaria alguma entidade que estaria fora dela é outro conceito demasiado antiquado para perpetuar a noção de autobiografia como gênero que traria, para a literatura, a vida factual que um eu intenderia contar. Em *As palavras e as coisas*, Foucault contesta um dos princípios elementares da ciência positiva, o de que a linguagem seria uma forma de mediação, que descreveria o conhecimento científico e seria signo daquilo que está disposto no mundo e é eleito para se fazer presente através dela. A consideração fatal de que a linguagem só pode representar a si mesma conduz qualquer pensamento filosófico à consequente impossibilidade de representar o homem, uma vez que este seria, igualmente, produto da linguagem.

Um exemplo desta imposição do conhecimento como linguagem pode ser feita no próprio questionamento de si. Perguntar “Quem sou eu?” implica uma descrição inexorável de um passado, uma vez que o presente se mostra apenas como estado e não como espaço da essência. Dizer quem se é implica em descrever quem se foi e buscar informações que não foram, de fato, conhecidas na experiência, mas dados transmitidos que validem uma existência, como por exemplo

uma data de nascimento, da qual ninguém se lembra, mas que em dado momento nos foi contado que nascemos em determinado dia, apesar de não podermos – nós mesmos – comprová-lo. Assim sendo, é preciso descrever um passado, contar uma história para tentar responder à cruel pergunta da busca ontológica. Descrever um passado, por sua vez, é nada menos que romancear, pois significa transformar em narrativa aquilo que já era, em si, uma narrativa, que é a matéria da memória, ou seja, tornar linguagem aquilo que já era, igualmente, linguagem.

Sobre a própria memória que, além de ser, evidentemente, seletiva, pressupor relações de afetividade e, também, possuir uma organização cronológica ambígua, surgem ainda outras noções que devem ser consideradas, como, por exemplo, a formação da memória individual a partir de uma memória coletiva pensada, sobretudo, por Halbwachs, na qual uma determinada memória necessita estar de acordo com memórias de outras pessoas para que sejam efetivamente validadas. O que também significa que a narrativa de si, para ser efetivada, exige a confirmação de outras narrativas. Em linhas gerais, a pouca fiabilidade da nossa consciência e memória – sempre presas a critérios que desconhecemos – não permite a estruturação de uma história própria como descrição objetiva.

A impossibilidade da representação que a linguagem enfrenta significa a incorrência da impossibilidade de um sujeito, cuja consciência passa a ser questionada quanto à sua capacidade de entender o mundo e de dar conta de si mesma. Isso mostra à autobiografia um obstáculo para efetuar aquilo a que esta se propõe aprioristicamente. A narrativa de um “eu” exige certos pressupostos, como o conceito de sujeito que é irreparavelmente desconstruído, principalmente por Nietzsche. Apenas no positivismo e na crença exagerada na consciência que há a possibilidade de entendimento de um sujeito possuidor de uma essência que o caracterizasse como aquilo que ele é.

A crítica nietzscheana, que prevê o homem como um resultado de um embate de forças desiguais, escreve a sentença que marca o fim de qualquer entendimento do sujeito inteiro, consciente e possuidor de uma essência. Não é possível compreender um conceito de sujeito, uma vez que este é, tão somente, um fenômeno empírico circunscrito em um espaço-tempo, permanentemente em mutação, resultante de um conflito de forças, incapaz de ter uma consciência de si. A busca do entendimento de um eu”pressupõe uma homogeneidade e unidade que seriam próprias aos conceitos, e impossíveis à categoria dos fenômenos.

> Todos os filósofos têm em comum o defeito de partir do homem atual e acreditar que, analisando-o, alcançam seu objetivo. Involuntariamente imaginam "o homem" como uma *aeternas veritas* [verdade eterna], como uma constante em todo o redemoinho, uma medida segura das coisas. Mas tudo o que o filósofo declara sobre o homem, no fundo, não passa de testemunho sobre o homem de um espaço de tempo bem limitado. [...] Não querem aprender que o homem **veio a ser**, e que mesmo a faculdade de cognição **veio a ser**; enquanto alguns deles querem inclusive que o mundo inteiro seja tecido e derivado dessa faculdade de cognição [...] Mas tudo veio a ser; não existem fatos eternos: assim como não existem verdades absolutas. (NIETZSCHE apud DUQUE-ESTRADA, ver ano, p. 37).

Assim sendo, a escrita biográfica e – mais especificamente – a escrita autobiográfica é, de forma genérica, a tentativa de criar uma unidade narrativa que não existe na vida, de fato, tentando impor a ela uma organização sistemática unicamente possível à literatura. Evidente: não há memória de vida que pressuponha uma descrição organizada, inequívoca, linear e cronológica de uma história. Qualquer pensamento de qualquer pessoa sobre a sua própria vida implica em uma confluência desorganizada de trechos de vida, visto que nenhuma pessoa lembra de todos os momentos de sua vida em sequência, guardando na memória apenas o que é relevante ou afetivamente impactante e descartando todo o resto. Esse movimento implica em uma construção lacunar, um mosaico, de uma provável história de vida construída sobre momentos iluminados e apagados pela lembrança que são os cacos de azulejo colados com cimento sobre uma tábula de madeira. Apenas na escrita literária é possível organizar, sequenciar e encadear fatos com uma perfeição e correção coesiva que não há em uma história de vida ou naquilo que uma pessoa lembra e reconhece como história de vida e, simultaneamente, tentando construir uma figura bem elaborada de um sujeito, o que é absolutamente impossível e amplamente criticado por uma consistente tradição filosófica.

Partindo de alguns exemplos de escritas autobiográficas que foram realizadas ao longo da história, ainda há outra constatação problemática. Se levadas em conta as diferentes abordagens de uma história de vida feita por diferentes autores, cada uma delas parte de distintos princípios do que é a vida que vale a pena. Rousseau, por exemplo, em *As Confissões*, usa da biografia para compor a afirmação da subjetividade, através da narração de sua vida ‘interior’, a vida emocional. Coleridge, por sua vez, vê tal gênero como método artístico para narrar sua vida intelectual, ou seja, sua autobiografia, a *Biographia Literaria,* preocupa-se mais em versar sobre filosofia do que contar fatos da vida do autor, o que se apresenta até mesmo no

título da obra *Biographia Literaria or Biographical sketches of my literary life and opinions.*

No caso *do Livro do Desassossego*, a autobiografia sem fatos, por vez, só pode ser entendida como a história da vida de ninguém. Isso se consagra de duas formas. A primeira, pela mentira da autoria – já que Soares não se enquadra na definição geral de autor, tampouco de biográfo – a segunda pela inexistência de uma vida individual do próprio Bernardo Soares enquanto narrador-personagem. A alma de Soares desenha-se como uma paisagem: acolhe tudo o que sente e não se distingue disso. O que ele vê, o que ele sente e o que ele sonha são ele. Quando diz *Tudo é o que somos*[5], Soares suporta a noção de que sua autobiografia é a autobiografia de qualquer coisa ou qualquer pessoa, uma vez que ele é apenas a reunião das sensações que tem sobre tudo.

Assim sendo, não há uma forma de narrar uma história de uma vida, mas apenas a biografia indistinta da vida, ou seja, uma vida criada na própria construção narrativa, o que leva a uma questão deveras mais filosófica sobre o que é a vida em si mesma.

Perguntar "o que é a vida?" parece sempre insolúvel ao recorrer-se a critérios científicos, filosóficos e até políticos, mas indubitavelmente propositivo no trato da Arte. Assim como toda obra de arte propõe suas próprias formas de mundo – e não de ver o mundo, como se costuma dizer em crítica – propõe também suas próprias formas de vida e aparenta sempre questionar se haveria alguma vida fora dela. Esta imposição faz com que a arte passe a ditar a vida, impondo-se sempre como problema que afirma que só há a certeza de que a obra de arte existe, nada mais. *Sou enfim feliz porque regressei, pela recordação, à única verdade, que é a literatura* (2006, p. 269, cota [7/41, ms.]).

Nos fragmentos desassossegados, a vida é apenas a descrição de vidas possíveis resultantes de experiências sensacionistas, em outras palavras, é apenas o campo de possibilidades frente à vivência de tudo que haveria fora de si (se isso puder haver) como uma experiência do próprio ser, que coincide sua alma com a paisagem. *Nunca desembarcamos de nós. [..]. As verdadeiras paisagens são as que nós mesmos criamos, porque assim, sendo deuses delas, as vemos como elas*

---

[5] *Tudo é o que somos, e tudo será, para os que nos seguirem na diversidade do tempo, conforme nós intensamente o houvermos imaginado, isto é, o houvermos, com a imaginação metida no corpo, verdadeiramente sido.* (2006, p. 60, cota [2/70, dact.]).

verdadeiramente são, que é como foram criadas. (2006, p. 156, cota [7/15, ms.]). Assim sendo, só há uma forma de vida que merece ser grafada: aquela que mora na mesma rua da Arte.

A autobiografia de Bernardo Soares, que não se distingue do seu livro, só pode ser lida como uma biografia da própria literatura. Se a vida que vale a pena ser vivida é aquela que é arte, uma vez que a arte impõe à vida ordinária a presença da justa-vida (vida apenas possível na arte porque apenas ela é plena em si mesma) logo, só se pode escrever uma biografia da vida que é arte, especificamente, literatura porque é do reino da escrita. A única biografia ainda possível é aquela feita dentro do livro, sobre um personagem que se narra no livro e se transforma em livro ele próprio. *Um dia, lá para o fim do futuro, alguém escreverá sobre mim um poema, e talvez só então eu comece a reinar no meu Reyno. Deus é o existirmos e isto não ser tudo.* (2010, p. 504, cota [94-75r]). Eis o óbvio: se ele passará a reinar no seu reino quando escreverem sobre ele um poema, a primeira evidência a ser aprendida é de que o seu reino é, necessariamente, o reino da escrita, uma vez que um poema – para ele – acontece efetivamente na escrita: *Um poema é a expressão de idéas ou de sentimentos em linguagem que ninguém emprega, pois que ninguém falla em verso* (2010, p. 411, cota [7-30r]) e o segundo dado é que ele só pode ter um *Reino* quando for transformado em poema porque só o trabalho de arte pode ser completo em si, logo, apenas nele é possível reinar, porque o existir não é o suficiente. A vida que é existência, não é o suficiente frente à arte que apresenta a justa-vida. O existir não é o suficiente: *Deus é o existirmos e isto não ser tudo.*

Em um dos fragmentos mais esclarecedores sobre o gênero autobiográfico dentro do *L. do D.* diversas lições podem ser aprendidas e, admitindo o texto literário com uma das mais genuínas formas de saber, vale uma análise mais extensiva do texto arquivado sob a cota [3-17r]:

> Invejo – mas não sei se invejo – aquelles de quem se póde escrever uma biographia, ou que podem escrever a propria. Nestas impressões sem nexo, nem desejo de nexo, narro indifferentemente a minha autobiographia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nellas nada digo, é que nada tenho que dizer. (2010, p. 219, cota [3-17r]).

Explicitamente, Soares assinala que não pode ser sujeito de uma biografia, tampouco de uma autobiografia. Sua escrita não contempla, igualmente, um dos princípios gerais da escrita de si: tentar organizar textualmente uma história de vida

que não possui uma coesão textual a priori. Entretanto, o golpe mais cruel da ironia autobiográfica é a expressão *história sem vida*. Simples e autoevidente, é uma história de vida sem vida, logo, apenas uma história, apenas uma narrativa, apenas literatura. E segue:

> Que há (de alguém) confessar que valha ou sirva? [...] O que confesso não tem importância, pois nada tem importância. Faço paisagens com o que sinto. Faço férias das sensações. Comprehendo bem as bordadoras por magua e as que fazem meia porque há vida. [...] Desenrolo-me como uma meada multicolor, ou faço comigo figuras de cordel, como as que se tecem nas mãos espetadas e se passam de umas creanças para as outras [...]. Viver é fazer meia com a intenção dos outros. Mas, ao fazel-a, o pensamento é livre e todos os príncipes encantados podem passear nos seus parques entre mergulho e mergulho da agulha de marfim com bico reverso. Crochet das coisas... Intervallo... Nada. (Ibidem, p. 219).

O desfazer-se e refazer-se, que é uma forma de se construir, é dado pela metáfora do crochê. Além de assinalar que aquela vida não existe de fato, apenas tem sobrevida no processo de re-construção, a maneira como ela se cria é através da elaboração de um crochê, de uma trama, o que leva, mais uma vez, à imperativa afirmação de que essa atividade é uma tessitura, é inexoravelmente textual.

Desta forma, a redefinição do gênero autobiográfico em Fernando Pessoa ou, restritivamente, em Bernardo Soares é uma evidência irônica, por negar seus próprios princípios de autobiografia. Sendo a ironia, em última análise, entendida de forma semelhante ao conceito desenvolvido por Hayden White em seu livro *Meta-História*, como *paradoxal e contraditória* (1995, p. 122). Em outras palavras, a ironia lida sempre com a negação, pois é o tropo que permite com que qualquer afirmativa tenha o sentido oposto daquilo que ela pretendia, antes da ironia, significar. Por exmplo: dizer, em tom irônico, que *gosto muito de A*, significa, na verdade, que *eu não gosto de A.*

O tropo da ironia gera, assim, o paradoxo de negar os próprios pressupostos da linguagem dentro da linguagem, pois, se a linguagem tem como finalidade imediata comunicar uma sentença cujo conteúdo pode ser inteligido por outrem a partir da relação linguística que insistiria em se basear na relação entre os significantes e os significados, a ironia provoca um desvio que faz com que essa relação não seja mais aplicável, negando a própria afirmação dentro de si.

> Na ironia o sujeito está negativamente livre; pois a realidade que lhe deve dar o conteúdo não está aí, ele é livre da vinculação na qual a realidade dada mantém o sujeito, mas ele é negativamente livre e como tal flutuante e suspenso, pois não há nada que o segure. (KIERKEGAARD, 2005, p. 227)

Se assim é, pode-se observar que o *Livro do Desassossego* é uma resposta irônica à própria tentativa de marcação de um gênero. Uma *autobiografia sem factos* é uma negação de um conceito comum do gênero que se entende como autobiografia sem negar sua circunscrição nela em algum grau. O livro questiona os próprios princípios da escrita autobiográfica através de uma reelaboração irônica dos seus constituintes básicos, como o autor e o narrador. Além disso, o desapego a qualquer vínculo com um dado de realidade aponta para uma possibilidade de escrita de si mais voltada para a experienciação literária e menos para um conhecimento de vida. A *história sem vida* de Soares assinala o óbvio: no texto, a escrita de si pode ser de um 'si' que não existe, independentemente da existência de um sujeito, fora do texto, cujo nome coincida com aquele dentro dele. O 'si' fora da literatura pouco importa e dele não se pode – nem se deve desejar – tomar nenhum conhecimento. O 'si' dentro da literatura que é o único possível. Nas palavras de Fernando Pessoa, Vicente Guedes, Barão de Teive, Bernardo Soares ou qualquer outro que deseje se aventurar como autor do *Livro*, a literatura está no campo da realização, não da realidade[6].

Se é válido assim pensar, talvez seja apenas possível, dentro da vastidão de personas e de 'sis' para essa escrita, identificar um autor para o *Livro do Desassossego*: o próprio desassossego. Sendo então, pertinente refletir – no desassossego – o que seria um conceito de desassossego, ou melhor, como o desassossego se encenaria como tal.

---

[6] *A literatura, que é a arte casada com o pensamento e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano* (2006, p. 59, cota [2/70, dact.]).

5 O LIVRO QUE SE LEVANTA E É GENTE: O LIVRO QUE NUNCA EXISTIU E A AUTOBIOGRAFIA OUTREM.

É preciso dizer que a literatura e seu fim pragmático e imediato – ser lida –, muitas vezes, esbarram em algumas necessidades do público leitor, ou mesmo da crítica literária, que parecem intransponíveis, estando de tal forma arraigadas ao ato da leitura que nos levam a pensar que as necessidades do público são as necessidades da obra.

Um exemplo bastante evidente é o fato de a literatura costumar vir amarrada ao suporte livro. O texto – que pode resistir sem o contraste mais claro do fundo de papel – poderia muito bem viver voando nas palavras soltas, gravadas de memória. Ou escrito no metal, na madeira. Um texto escrito no metal, no entanto, muito provavelmente seria considerado arte plástica, pois há uma maior preocupação com o material para a feitura da obra. Os evidentes benefícios econômicos e práticos de imprimir no papel levaram-nos a crer que o papel é um ambiente neutro para o texto, que não interfere no seu sentido e que, por isso, o texto que está no livro é uma arte livre do seu suporte, cujas palavras são a única importância. É o suporte que difere a literatura e um texto em um quadro, com ou sem uma imagem que o acompanhe – figura no quadro é figura, figura no livro é gravura (mesmo que a figura no quadro tenha sido gravada) – : o texto em uma tela, ou em qualquer outro suporte, torna-se plástico, enquanto o texto no papel não teria apelo estético para além do efeito provocado pelas palavras.

Mesmo a poesia é lida a partir deste sintoma. Por mais que sua disposição no papel tenha um evidente apelo visual, notadamente explorado e potencializado na poesia visual e concreta, a poesia tem a benevolência da musicalidade, que faz com que a sua leitura, independentemente de qualquer recurso sonoro ou métrico, atinja a audição e faça as palavras soarem mesmo na leitura silenciosa.

O pensamento de que a literatura é indissociável do livro cria a impressão de que o livro é indistinto do que é escrito nele e, ao mesmo tempo, que a arte é apenas o que está escrito. Há um problema primário de lógica nesse entendimento: se o livro é o que está escrito, aquelas palavras poderiam ser simplesmente decoradas e repetidas, então a literatura não seria necessariamente atrelada à leitura, logo, poderia ser dispensada das letras e poderia se firmar apenas como

exercício estético da linguagem, com ou sem registro escrito. Se a escrita, por outro lado, é uma condição da arte literária, o livro não poderia ser apenas um instrumento, mas um fim, uma vez que o fundo que contrasta com as letras é fundamental para a existência dessa arte escrita. Apesar de seu menor valor dado a sua reprodução em massa, o livro seria, em si, um objeto de arte. O caso do livro é uma demonstração de uma dinâmica curiosa que faz com que elementos, a priori, paratextuais, entranhem-se na literatura de modo que já não se possa dissociar dela e gerem o pensamento de que são elementos constituintes daquela arte.

Obviamente, tratando de arte, se há algum elemento considerado fundamental, indispensável para ela, há um artista que faz questão de matar as certezas. Nesse caminho, por exemplo, que a poesia concreta colocou em questão se o que era produzido era poema, era tela, era para ser lido, era para ser contemplado, era tudo isso, era nada disso. Na literatura, e nas artes todas – pelo menos fora da arte figurativa, independentemente da linguagem usada para a figuração – o pressuposto é um inimigo em potencial. O artista sabe, o poeta também. O pressuposto é o que impede o novo, radicalmente novo, aquilo que para Hegel não podia ser entendido a partir do que já se sabia, ou seja, do conhecimento velho, caduco. O pressuposto é um inimigo em potencial, tanto é assim que houve a arte moderna.

Algumas obras fazem questão de pôr em xeque diversos pressupostos de uma vez, levando à pergunta que motivou o exemplo do livro enquanto suporte: será que o que se entende como elemento constitutivo da obra literária não é, na verdade, um recurso tão usado que parece parte constituinte, mas que só está ali por acomodação? Novamente, em analogia a Nietzsche e sua ideia de Verdade, aqueles elementos só parecem fundamentais pela insistência no seu uso, de forma que até se esqueça que ele não passa se um recurso muito comum, como uma metáfora que atinge status de verdade justamente pela sua repetição? (NIETZSCHE, 2008, p. 36).

É preciso pensar que o *Livro do Desassossego* nunca existiu como livro efetivamente pela razão óbvia de sempre ter sido apenas folhas soltas guardadas em uma arca antiga. Folhas soltas, fragmentos, pequenos cacos de um mosaico improvável.

É preciso se valer um pouco da história para esclarecer certas questões. À exceção de *Mensagem* e de seus textos publicados em revistas diversas como a *A*

Águia, Presença, Orfeu, Athena e Portugal Futurista, Fernando Pessoa muito pouco publicou em vida, sendo sua publicação, sobretudo, póstuma, organizada por diversos editores. Os textos publicados por esses autores, por vez, possuiam uma morada, já que Fernando Pessoa possuia uma antiga arca de madeira, na qual guardou impressionantes 27.543 folhas com escritos diversos e, dentre eles, envelopes com a indicação de que seu conteúdo correspondia ao *Livro do Desassossego* (PERRONE-MOISÉS, 1995, p. 10).

Algumas obras, no entanto, possuíam um plano, ou uma coerência evidente entre os textos que permitia organizá-los de determinada forma, ou já haviam sido organizados pelo próprio autor, como é o caso de *O Guardador de Rebanhos*.

Apesar de um possível plano para o *L. do D*. ter sido descrito pelo próprio Pessoa, a obra nunca foi organizada, sendo constantemente referida em cartas como uma obra que ele não conseguia terminar. Além disso, o dito plano era muito simples, distinguindo os textos do *Livro do Desassossego*, os *Grandes Trechos* e os poemas *lixo* como Chuva Oblíqua, sendo sucessivamente revisto e criticado, mas sem nunca haver uma versão do plano que se pudesse considerar definitiva e que fosse esclarecedora quanto à organização da obra. Além disso, Pessoa também deixou algumas listas com títulos que poderiam pertencer ao livro, como *Na Floresta do Alheamento, Intervalo Doloroso e Paisagem de Chuva* que, de acordo com Richard Zenith no prefácio à edição de 2006 do livro, *acabaram por servir repetidas vezes para textos que, embora independentes, compartilhavam a mesma temática geral anunciada* (p. 13), mas que nunca foram levados a cabo como subseções do *Livro do Desassossego* e que vieram a compor unicamente mais uma série de textos que, juntamente com outros – marcados ou não com a rubrica do *L.do D.* –, tornaram-se uma possibilidade de livro.

Dessa forma, o *Livro do Desassossego* nunca existiu de fato. A reunião de diversos textos dentro de alguns envelopes não configura um livro no sentido geralmente aceito do termo. Se pensarmos o livro como suporte para publicação de ideias que um determinado autor pretende transmitir, com uma organização em páginas, com um desenvolvimento progressivo de uma narrativa (no caso de um livro de prosa, evidentemente não se tratando de um livro de poemas, cuja organização é de outra natureza), ou de uma ideia, o *Livro do Desassossego* não pode configurar um livro.

Com o objetivo de tentar organizar a obra pessoana, diversos editores se incumbiram da tarefa de montar o livro a partir das indicações de Pessoa sobre quais textos configurariam o *L. do D.* A edição *princeps* organizada por Jacinto Prado Coelho, Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha foi publicada apenas em 1982, data bastante tardia se levada em consideração a popularidade do autor. Após essa, muitas outras surgiram tendo em conta critérios específicos para a construção do livro, seja a tentativa de separar os textos por tema ou tentar estabelecer uma ordenação baseada na possível relação entre dois deles, por exemplo. A edição crítica da obra foi tão somente lançada em 2010, valendo-se, principalmente, de recursos paleográficos para tentar estabelecer uma organização cronológica, sob o título de *Livro do Desasocego*, grafia utilizada por Pessoa na maioria dos manuscritos e dactiloscritos.

A partir dessa explicação, temos o primeiro dado que problematizaria a unicidade do livro. Apesar de ter escrito todos os textos, a organização da obra é sempre feita por terceiros, editando-a, o que marca traços de autoria de outros indivíduos que vão imprimir, no livro, seus critérios próprios para determinadas escolhas. A inclusão ou exclusão de um texto, a sua ordenação ou sua atualização ortográfica são exemplos de empréstimos pessoais que cada editor dará à obra, seja por uma aproximação temática, seja por uma determinação cronológica, ou qualquer outro critério que o valha.

Além da questão editorial, pensando o livro como textos que têm em comum apenas o fato serem guardados nos envelopes do desassossego (que, inclusive, não obedecem nem a uma conformidade material, considerando que há dactiloscritos revisados, manuscritos em papéis timbrados, pedaços de papel com rabiscos ilegíveis, e toda sorte de escritos sem uma mínima uniformização) haveria de haver um amálgama que fizesse com que esses escritos pudessem ser lidos como os fragmentos do desassossego.

Ao pensar a semi-heteronímia e a questão que Lourenço levanta (de que o livro poderia ser um labirinto no qual todos os estilos de todos os heterônimos pudessem habitar) por que um trecho seria parte do *Livro do Desassossego* e não um texto perdido, sem rumo, como inúmeros textos pessoanos que eram tão-somente textos e não textos de uma obra por se escrever? Por que aqueles textos são parte de uma *autobiografia sem factos* e não apenas textos filosóficos, páginas íntimas, apontamentos sem destino? Por que ser parte da autobiografia de quem

nunca teve vida, de uma personalidade literária que é apenas livro, de um livro que nunca existiu?

Em alguns casos, a indicação da marca *L. do D.* no topo da página tornaria o trabalho mais fácil, mas isso não é necessariamente uma regra, pois diversos textos com a referida marca, eram acompanhados de um sinal de interrogação ao lado, evidenciando a dúvida da catalogação de determinado texto dentro do escopo do livro. Outros, manuscritos ou dactiloscritos, trazem a incerteza do seu destino enquanto texto.

Para a edição crítica, Jerónimo Pizarro fez um levantamento entre as edições mais relevantes do livro e constatou o óbvio: há inúmeras divergências entre as sucessivas edições a respeito não só da ordenação do livro, mas também da inclusão ou exclusão de textos, da grafia de determinadas palavras, da leitura dos manuscritos e uma série de outras divergências que nos sentenciam à impossibilidade de chegar a um texto final que seja completamente fidedigno à fala de Fernando Pessoa. Cito alguns exemplos.

O texto de cota [9/25, ms.], que possui no topo a indicação *L. do Desasos*., foi lido de forma distinta nas edições de 2010 e 1982, cujos trechos com maior disparidade, aparecem da seguinte forma, respectivamente: *Só a infelicidade eleva – e o tedio, que da infelicidade curtimos, é heraldico como o ser descendente de heroes próximos* e *Só a infelicidade elementar e o tédio puro das infelicidades continuas, é heráldica como o são dos descendentes de heroes proximos* (2010, p. 519). A diferença entre os dois fragmentos é gritante, sendo impossível dar uma versão definitiva para esse manuscrito, vez que, mesmos os estudos paleográficos que confrontam o texto com outros manuscritos de Pessoa, analisam a grafia e tentar chegar à resposta exata, não conseguem determinar a escrita truncada de certas palavras.

A mesma edição crítica, não obstante, contesta a incorporação de certos trechos por alguns organizadores, como o exemplo da cota [2/65], cuja transcrição, na edição de 2006, apresenta-se assim: *Quem sou eu para mim? Só uma sensação minha* (p. 171), seguido por uma linha em branco e depois a continuação: *O meu coração esvazia-se sem querer, como um balde roto. Pensar? Sentir? Como tudo cansa se é uma coisa indefinida!* (Idem). Sobre essa cota, trago a fala do organizador Jerónimo Pizarro:

> Figura em todas as principais edições do Livro. O primeiro apontamento é uma glosa de uma *Nota para a Recordação do Meu Mestre Caeiro: O Caeiro o que é para si mesmo? / – O que sou eu para mim mesmo? Repetiu Caeiro. – Sou uma sensação minha* (71ª-52ʳ). O segundo apontamento (*O meu coração esvazia-se sem querer, como um balde roto*) é uma reformulação de um verso da *Tabacaria*, de Álvaro de Campos: Meu coração é um balde despejado (presença, n° 39, julho de 1933). (2010, p. 534).

A questão que vem a se impor é: há como de fato lavrar a sentença que julgaria o pequeno trecho como pertencente ou não ao *Livro*? Há argumentos suficientes para dizer que o trecho deve ser excluído, já que ele é nitidamente comparável a outros textos, então, provavelmente, é um simples apontamento ou rascunho, que, inclusive, não apresenta nenhuma indicação para o *L. do D*., assim como há argumentos para dizer que ele deve ser incluído, como o fato de o rascunho estar em um envelope junto com outros materiais para o livro e a escrita do *L. do D*. ser aberta, permitindo a confluência das vozes de outros heterônimos no livro.

Se assim é, tal problematização permite o pensamento de que cada edição do *Livro* é, em algum grau, uma escrita de si daquele que o edita ou, em outras palavras, a autobiografia do conhecimento, da valoração, do julgamento e do pensamento de um editor sobre a obra de Fernando Pessoa. Recorro mais uma vez a Nietzsche, desta vez em *Além do bem e do mal,* para tentar ilustrar o que digo e ao comentário de Elizabeth Duque-Estrada bastante pertinente a esse respeito:

> ‘Gradualmente foi se revelando para mim o que toda grande filosofia foi até o momento: a confissão pessoal de seu autor, uma espécie de memórias voluntárias e inadvertidas’. Neste sentido, o filósofo, para Nietzsche não deixa de ser, à sua maneira, um autobiógrafo. (NIETZSCHE apud DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 45).

O que Nietzsche assinala é que não há escrita sobre um pensamento que não seja a narrativa de um movimento intelectual de quem o pensou. Assim como não há organização de uma obra que não seja uma autobiografia da organização mental que o editor propõe à obra, como não há transcrição de um manuscrito que não seja uma autobiografia da leitura e interpretação da escrita das palavras por parte do leitor, e assim sucessivamente.

Evidentemente, essa subjetividade – se for apropriado o termo – aplicada à obra não é negativa ou contaminadora, é apenas uma evidência, que está ali presente porque sua ausência é impossível. Nada se pode ver a não ser a própria visão daquilo que se quer ver.

> Eu não possuo meu corpo – como posso eu possuir com ele? Eu não possuo minha alma – como posso eu possuir com ela? Não compreendo meu espírito – como através dele compreender? Não possuímos nem o corpo nem uma verdade – nem sequer uma ilusão. Somos fantasmas de mentiras, sombras de ilusões, e a nossa vida é oca por fora e por dentro. Conhece alguém as fronteiras à sua alma, para que possa dizer – eu sou eu? Mas sei que o que eu sinto, sinto-o eu. (2006, p. 337, cota [9/29, 94/76 ms.])

Pus-me a pensar se a lógica de Nietzsche poderia se expandir para outros raciocínios. Se a filosofia é a autobiografia da vida do pensamento de quem pensa, o que seria, então, a própria autobiografia?

Hannah Arendt diz, em A Vida do Espírito, que os homens *não estão apenas no mundo, eles são do mundo. E isso precisamente porque são sujeitos e objeto – percebendo e sendo percebidos – ao mesmo tempo* (1993, p. 17). Levo esse pensamento para a autobiografia. Um sujeito autobiográfico hipotético – sabendo de todas as implicações e impossibilidades já sinalizadas da ideia de um sujeito – não acontece no texto, mas ele é do texto, construindo-se dentro do texto e sendo texto ele mesmo. Muito distante de uma figura irreal de um autor que registra sua história na escrita, a narrativa é a própria história, e não um registro. No entanto, mantem-se a questão: se a (auto)biografia não é (auto)biografia de ninguém, ela é a autobiografia de quê?

Novamente retomo a questão da ideia de vida se a (auto)biografia é, etimologicamente, a escrita de uma vida. É muito pobre, de fato, pensar que vida é o que acontece a algum ser vivo entre o seu nascimento e sua morte, até porque o que se dá, de fato entre o nascimento e a morte de alguém, no sentido mais aceito do termo, é deveras ordinário e corriqueiro para se chamar de vida. O acordar, o comer, o dormir dia após dia, ano após ano, dentro da mediocridade que é a vida cotidiana de todos é muito pouco, tanto que a ação causava a Bernardo Soares um enorme tédio (e não por acaso, Fernando Pessoa lhe punha o ofício de ajudante de guarda-livros, um emprego bastante ordinário), o que fica explícito, por exemplo, quando diz *O patrão Vasques é a Vida. A Vida, monótona e necessária, mandante e desconhecida. Este homem banal representa a banalidade da Vida.* (2006, p. 49, cota [1/34, dact.]).

Daí se compreende muito. A Vida é o patrão Vasques, que demanda que trabalhemos, que cedamos às banalidades porque é isso que o imperativo da vida ordinária ordena. Porém, certamente não é esse conceito de vida de que tratamos, por exemplo, quando Hannah Arendt utiliza a palavra vida no título *A Vida do*

Espírito. Há alguma ideia de vida que remeta para qualquer outra coisa que não a banalidade, alguma vida que deva ser mais perfeita. Não é possível dizer se há e qual é, mas pode haver algumas sugestões e trarei falas de Soares para pensá-las.

Quem sabe se o romance não será uma mais perfeita realidade e a vida que Deus cria atravez de nós, que nós – quem sabe – existimos apenas para crear? (2010, p. 122, cota [5-66]). Quem sabe? Se um romance (e isso vale para a autobiografia que não deixa de ser, também, romance) é uma realidade mais perfeita, na qual a vida é mais viva porque vive literariamente, de fato ele poderia ser uma alternativa. Outro trecho (2010, p. 411, cota [7-30r]) que fala sobre o romance diz: *Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida*. – e aqui leio eu a vida como a vida ordinária e não a justa-vida – que continua dizendo o seguinte: *A música embala, as artes visuais animam, as artes vivas (como a dança e o representar) entretêm. A primeira, porém, afasta-se da vida por fazer dela um sono;* – penso que por afastar a vida da sua vitalidade, dado ao fato de a música ser a mais abstrata das artes, com menor chance de ser transformada em uma linguagem artística figurativa – *as segundas, contudo, não se afastam da vida – umas porque usam de fórmulas visíveis e portanto vitais, outras porque vivem da mesma vida humana.* – e finalmente vem a fala sobre a literatura: *Não é esse o caso da literatura. Essa simula a vida. Um romance é uma história do que nunca foi e um drama é um romance dado sem narrativa.*

A partir do diálogo entre esses trechos, talvez seja possível pensar que, na simulação da vida que a literatura promove, é agradável para ignorar a vida por ser uma realidade mais perfeita, sem, obviamente, confundir mais perfeita com mais agradável, posto que não seria essa a tarefa da literatura, mas a vida mais digna, verdadeira e vigorosa. Logo, a vida ordinária não é assunto do romance ou da autobiografia – por mais que certas obras ambicionem esse projeto – mantendo a questão sobre o objeto da autobiografia.

> Saber existir pela voz escripta e pela imagem intellectual! Tudo isto é quanto a vida vale: o mais é homens e mulheres, amores suppostos e vaidades fictícias, subterfúgios da digestão e do esquecimento, gentes remexendo-se, como bichos quando se levanta uma pedra, sob o grande pedregulho abstracto do céu azul sem sentido. (2010, p. 263, cota [2-82r]).

(Subitamente, vem à minha mente uma possível conclusão. Inesperada como costumam ser as ideias, mesmo que ela não fizesse parte do planejamento do meu texto desde o início.)

É possível vislumbrar uma tentativa de resposta a essa questão. Valho-me da retórica clássica: se o objeto de um romance é o próprio romance e não um elemento terceiro que se inscreve no romance (premissa primeira) e a autobiografia não deixa de ser uma forma de romance, já que é autoficcionalização (premissa segunda), logo, o objeto da autobiografia há de ser a própria autobiografia (conclusão).

A analogia parece pertinente. A *autobiografia sem factos* pode ser autobiografia de tudo, menos de algo alheio à obra, pois não lida no reino dos fatos. Se Bernardo Soares só existe enquanto personalidade literária dentro da sua autobiografia, não há um objeto autobiografado que não a própria autobiografia, pois não há distinção entre Bernardo Soares e a sua autobiografia: eles são idênticos.

Vale, no entanto, uma ressalva. Dizer que o texto é autobiografia da autobiografia não é querer dizer que ele conta a história da existência do gênero autobiográfico. Dizer é o que está dito, querer dizer é o que as pessoas dizem que está dito, mas não está. É a autobiografia da autobiografia como uma ideia, como um projeto, como uma impossibilidade, transformada em uma personalidade que é Bernardo Soares, e só o é porque, justamente, nega a noção de que uma autobiografia tem um objeto. Só na negação da autobiografia como interseção, ou seja, sendo antiautobiografia (com o perdão do exagero de prefixos que nos parece desagradável porque não somos alemães ou Guimarães Rosa), que a autobiografia pode autobiografar-se a si mesma (com o perdão da redundância que nos parece desagradável porque não sabemos bem o português europeu e porque achamos a redundância um defeito, e não uma marca preciosa da nossa língua), uma vez que, evidentemente, ela não poderia ser autobiografia de si se houvesse de ser autobiografia de quem escreve. Na autobiografia de nada e de ninguém é que ela pode se realizar plenamente como texto que é.

***

Intervallo

Antes de continuar meu pensamento e chegar aos pontos referenciados no título desse capítulo – *Livro que é gente* e *autobiografia outrem* – gostaria de fazer uma observação a respeito de uma questão que talvez não tenha sido notada, mas que me trouxe à reflexão.

Tenho tentado, com certa cautela, evitar chamar os textos que compõem o *L. do D.* de trechos ou fragmentos, como fazem muitas edições do *Livro* e inúmeros trabalhos críticos, recorrendo a esse termo apenas quando trago um trecho de um dos textos, considerando trecho ou fragmento uma nomenclatura adequada não para os textos em si, mas para parte deles, isso porque ambos os termos parecem querer apontar para a existência de um livro único e conciso anterior que se despedaçou em várias partes que seriam os textos do *L. do D*. Erro primário.

Obviamente, as peças que compõem o livro não são estilhaços da sua forma anterior, são antes peças independentes que, ao serem arrumadas, formam um desenho. A analogia mais fácil que consigo encontrar é a do mosaico. Um mosaico não é uma imensa placa decorada de azulejo que foi quebrada em mil partes. Pelo contrário, são pequenos pedaços de azulejo colorido que, juntos, formarão um desenho cheio de cores e lacunas.

Esses cacos que compõem o mosaico não se podem dizer fragmentos de azulejos inteiros anteriores que de quebraram e viraram cacos e podem virar mosaico. Não. Se não temos o todo para inferir que aquele caco é parte de um todo, passaremos a inferir que o caco é, ele mesmo, um todo menor, que talvez já tenha sido algo maior (como tudo talvez). Analogamente, não é por que uma estrela derivou da morte de outra estrela maior que ela vai deixar de ser estrela inteira para virar pedacinho de uma estrela morta.

Portanto, prefiro chamar os textos que compõem o Livro apenas de texto. Ocasionalmente, falo fragmentos porque também o falou Pessoa: *o meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no Livro do Desassossego. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos.* (2006, p. 517)

***

No Livro do Desassossego a autobiografia autobiografa-se, pois só sendo antiautobiografia, ou seja, autobiografia de ninguém, sem um objeto pretensamente

externo, que ela pode cumprir plenamente seu plano de autobiografia. Esse pensamento pode ter consequências e permitir pensar mais do que o já pensado.

Talvez seja possível dizer que a autobiografia da autobiografia guarda, em si, todas as autobiografias. Vale uma analogia, por mais pobre que seja: imaginemos um cão sem coleira vagando por uma rua a esmo. Esse cão pode ter um dono ou não. Se ele não o houver, então o cão não é de ninguém, mas, da mesma forma, um sujeito qualquer pode clamar ser o dono do cão, então ele pode ser de qualquer um. Conclusão: o que não é de ninguém, pode ser de qualquer um.

Comparemos a autobiografia a um animal (e não fizeram, em relação à poesia, Aristóteles e Derrida?) que vagueia por uma rua (dos Douradores, talvez?). O texto que não é de ninguém pode autobiografar qualquer um.

A grandeza e a beleza dessa possibilidade pasmam o raciocínio e concatenam ideias que, até então, eram fios soltos no crochê do pensamento. Com um escopo tão rico de personalidades que é o panteão heteronímico de Fernando Pessoa, sonhar o *L. do D.* como a autobiografia de todas as escritas de todas as vozes – que são os heterônimos – que se apresentam e revelam na leitura do texto agónico incorporadas ou aproximadas à voz de Bernardo Soares é guardar o imperativo que foi iniciado por Eduardo Lourenço de que o Livro é o labirinto que mata a distinção heteronímica, fazendo com que todas as estéticas encarnadas – que continuam sendo os heterônimos – coabitem nas falas e nos silêncios do Livro do Desassossego.

A possibilidade continua em expansão. Ao considerar verdadeira a premissa proposta de que o *L. do D*. pode ser a escrita de todas as vozes dos heterônimos, as suas lacunas nos permitem ir além. Confrontando as edições do livro, é sabido que alguns apontamentos que, por alguns editores, são considerados como simples rascunhos da obra de um heterônimo qualquer, por outros são considerados trechos componentes do *L. do D*. Nesse sentido, qual texto de Pessoa não poderia ser considerado parte do *Livro*? O que deslegitimaria a presença, por exemplo, de um texto classificado no espólio pessoano como um escrito ortônimo que fala sobre o espírito do ele-mesmo – vide aquele que se costuma chamar de “Que espécie de homem sou” – no *Livro*? O que impediria a inclusão, por exemplo, de determinado texto que diz:

> A constituição inteira do meu espírito é de hesitação e de dúvida. Nada é ou pode ser positivo para mim; todas as coisas oscilam em torno de mim, e, com elas uma incerteza para comigo mesmo. Tudo para mim é incoerência e mudança. Tudo é mistério e tudo está cheio de significado. Todas as coisas são "desconhecidas", simbólicas do Desconhecido. Em consequência, o horror, o mistério, o medo por demais inteligente. [...] Toda a minha vida tem sido passividade e sonho. Todo o meu caráter consiste no ódio, no horror, na incapacidade que invade tudo quanto em mim existe, física e mentalmente, para atos decisivos para pensamentos definidos. Nunca tive uma decisão nascida de um autocomando, nunca uma denúncia exterior de uma vontade consciente. [...] Minha própria recordação de acontecimentos, de coisas exteriores, é vaga, mais do que incoerente. Estremeço ao pensar quão conservo a mente do que tem sido minha vida passada. Eu, o homem que afirma que o hoje é um sonho, sou menos do que uma coisa de hoje (PESSOA, 1966, p. 17-19)

Acredito que, se acaso esse texto pertencente à compilação chamada *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, tivesse sido encontrado atrás de outro que trouxesse a marca do *L. do D*., ele seria incluído em suas as edições. Não houvesse nenhuma referência ao ele-mesmo, seria fácil enquadrar esse escrito como de Bernardo Soares. Não por que se buscam semelhanças entre Soares e o ele-mesmo – como o fazem muitos que leem a carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, na qual ele afirma sobre Bernardo Soares que *não sendo personalidade a minha, é não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade.* (2006, p. 518) –, não se trata de uma busca genética entre pontos de semelhança. O que se afirma é que maleabilidade do Livro guarda em si a amplitude a elasticidade necessária para abraçar os textos que não aparecem sob o signo do *L. do D.*

As fissuras, os espaços a preencher que são a própria indefinição de uma versão última do livro, permitem-no acolher toda a escrita pessoana. Não somente a prosa, mas também a poesia, vez que algumas versões do livro rascunhadas por Pessoa contavam com a inclusão de alguns poemas, como Chuva Oblíqua. Talvez, o Livro do Desassossego fosse toda a arca em frente à biblioteca inglesa, como um imenso depositário de tudo que Pessoa deixou. Talvez *O Grande Livro como dizem os francezes* (2010, p. 208, cota [1-81r e 82r]) não seja, materialmente, um livro, mas uma velha arca de madeira. Sua grande obra, seu livro por vir, aquele nunca terminado, que existirá sempre como possibilidade, pode ser o próprio depositário de toda sua obra que se torna ainda mais grandiosa e intrigante por ser infinita, já que as formas de montar um mosaico a ser chamado *L. do D.* podem contar com um número indeterminado de textos dispostos em uma infinidade de ordens possíveis que leva à total inviabilidade de uma edição definitiva que substituísse a ideia de versão final planejada pelo próprio Pessoa.

A esse respeito impõe-se outra questão. Até que medida a busca por uma versão que se pudesse chamar definitiva seria relevante em uma obra dessa natureza? Para qualquer tentativa de edição sempre haverá a assombração da pergunta fundamental que é “como Pessoa editaria o livro?”. Entretanto, a resposta a essa pergunta, supondo que Pessoa efetivamente concluísse e publicasse o *Livro*, eliminaria a sua multiplicidade? Em uma obra que inexoravelmente se construiria como um mosaico de textos, ainda que esses textos fossem revisados, organizados e ordenados pelo autor, não há um caminho único a ser percorrido na leitura (como não há para nenhum tipo de obra, vez que as interferências do leitor na obra realizam incontáveis percursos de leitura que criam e recriam uma obra a partir da leitura traçada), pois sua própria forma de mosaico abre mais caminhos de leitura justamente por não possuir uma progressão narrativa, não há um *thelos* a ser alcançado a partir do desenvolvimento de uma história. Em outras palavras, somados ao infinito de possibilidades de montagem da obra, há as infinitas formas de leitura que se constroem a partir da própria obra.

Não se pode ignorar a importância da leitura. Houve alguém que disse que o escritor é apenas o primeiro leitor do seu texto e, muitas vezes, o trabalho da crítica literária é tentar uma reconstituição dessa primeira leitura, ainda que (e por isso mesmo) seja inalcançável. Se assim é, há a consciência de que cada percurso dos olhos sobre o texto é o traçar de um caminho de leitura que se faz e perfaz distintamente a cada passada de olhos, já que nunca se percorre um caminho, por mais que repetido, sempre da mesma forma. Assim, cada leitura seria a própria história da leitura de um leitor e, voltando à questão primeira, uma autobiografia da leitura do leitor.

A autobiografia de ninguém pode ser a autobiografia de qualquer um e esse um pode ser muitos. Pode ser a autobiografia da própria autobiografia, pois só sem objeto pode narrar a si mesma, pode ser a autobiografia da escrita pessoana, recolhendo e acolhendo todos os seus textos, pode ser a autobiografia do próprio leitor, já que é com o sopro de vida que cada leitor dá ao livro através da sua leitura que a obra vivifica-se e torna-se livro, sendo a autobiografia da sua leitura.

***

Intervallo

Vale uma pequena explicação ao dizer que *é com o sopro de vida que cada leitor dá ao livro através da sua leitura que a obra vivifica-se e torna-se livro.*

Oscar Wilde nos lembra de que uma obra de arte só existe quando vista por alguém. O quadro de Basil Hallward quando guardado em uma sala fechada, coberto por um pano, em meio a móveis inutilizados e toda sorte de entulho, não é uma obra de arte, é entulho. A obra só se torna viva quando alguém ali deposita seus olhos e sua atenção. Naquele instante, a obra emerge do seu sono e é vivificada. Ainda melhor se, assim como o retrato de Dorian Grey, causar espanto e estranhamento a quem vê, quebrando com a previsibilidade e gerando o pasmo.

A literatura, bem como toda arte, precisa do sopro de vida do leitor para viver.

O *Livro do Desassossego* não foge desse axioma. É preciso, para a obra vivificar-se – ou mesmo desassossegar-se – e sair do seu estado de sono, que haja o sopro de vida do leitor. Vida essa que há no sopro, e não na obra: *Uns, pois, cream coisas apenas para que os outros, transmudando-as em significação, as tornem vidas. Narrar é crear, pois viver é apenas ser vivido.* (2010, p. 356, cota [2-38r]).

Bernardo Soares, portanto, vive. Vive no ato de ser vivido por aquele que o lê, ou melhor, por aquele que lê o *Livro* que é ele.

***

Pensando o problema da leitura e da autobiografia da leitura, acabo por retomar uma ideia sobre as figuras de leitura e o pensamento de Paul de Man a respeito da autobiografia como uma prosopopeia. Se Paul de Man diz que a autobiografia deveria inverter o processo de pensamento comum que acha que a vida de um sujeito pode, através dela, virar livro e tentar pensar que há uma forma de personificação do texto e não textualização de uma persona, talvez seja possível extremar essa ideia.

Qualquer leitor sabe que, ao ler uma obra literária, aquele objeto impõe-se como um ser que fala ao leitor. Isso acontece de diversas formas. Muitas vezes nos sentimos como crianças que ouvem atentas uma contação de história feita por um adulto. Por vezes parecemos interpelados, como se o livro nos demandasse uma resposta, seja uma rejeição a ele, um fascínio inerte ou uma mudança de postura extrema. Não importando a reação, o certo é que o livro fala. Fala porque é

linguagem e fala porque é gente. Apropriando-me novamente de uma ideia de Benjamin, ousaria dizer que, com efeito, só um livro é capaz de falar, pensando a fala como o que há de intrinsecamente humano, pois há crença de que a capacidade de falar, a oralidade, foi dada aos homens pelos deuses, enquanto a escrita é criação e propriedade dos homens, por mais que estes tentem, por vezes, buscar uma escrita que dê conta de todos os saberes, buscando o pensamento divino. (BENJAMIN, 1984, p. 192).

***

Intervallo

Deus dita, mas não escreve.

***

A única comunicação tolerável é a palavra escrita, porque não é uma pedra em uma ponte entre almas, mas um raio de uma luz entre astros. (2010, p. 463, texto sem cota). Coincidência – ou não – é justamente de Benjamin uma metáfora parecida que se lhe cai muito bem. Ao falar do conhecimento, diz o seguinte: *Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo* (2007, p. 499). O eco atrasado do feixe de luz cortante, que é a iluminação momentânea do saber, perdura naquilo que se escreve sobre ele. Na fala de Pessoa, a escrita é também trovão (para ele sensível à visão, enquanto Benjamin trata dela como a parte do trovão sensível à audição), por ser raio de luz, mas com a singela diferença de não ser necessariamente um lampejo que vem do céu à terra, mas um feixe de luz que se observa passar por entre astros, que não precisa ser vertical, como um trovão, mas que pode ser também horizontal, como a própria escrita. Não importando, porém, a direção do raio de luz, fato é que apenas a escrita pode realmente falar, sendo a única forma da linguagem que é intrinsecamente humana – para Benjamin – e a única que é tolerável – para Pessoa.

Vem então o espelho na frente de outro espelho. O *mise em abyme* que é para onde costumam tender as escritas sobre literatura: a autobiografia é a

transformação de um livro em gente, sendo que um livro, por ser livro, fala (como gente) e por ser livro (e não gente) pode de fato falar, o que não pode a gente. Se quiser alguém (alguma gente) falar de fato, precisa escrever, ou seja, criar um livro para que esse possa ser gente e, enfim, falar porque não é gente, mas por que é livro.

Sou como uma história que alguém houvesse contado, e, de tam bem contada, andasse carnal. (2010, p. 311, cota [2-37r]).

6 O DESASSOSSEGO, DESASOCEGO, DESASSOSEGO. A REFLEXÃO DESASSOSSEGADA SOBRE A PALAVRA

O desassossego talvez seja o que une todos os farelos de texto, os fragmentos, os cacos que são ou não são o *L. do D* e sua organização. Termo aparentemente impróprio para o desassossego: sua organização. Organização não é, no entanto, arrumação que não é, portanto, catalogação. Organização de estrelas – metáfora de Benjamin – é pó de estrelas ligado por linhas invisíveis de não estrelas onde poderia haver estrelas, mas não há. Há linhas invisíveis, de retas invisíveis de desenhos invisíveis e indistinguíveis e irreconhecíveis que são as constelações. E os desenhos das constelações são traços que, inexplicavelmente, remetem a uma mitologia que não é estrelas, nem constelações, nem linhas invisíveis.

As linhas invisíveis das constelações, que se tornam visíveis no espaço reto que não há entre dois pontos é a linha desassossegada. É a linha que existe, mas só existe invisível. A linha que não perpassa, que não forma figura nenhuma, é desassossegada. Então eu pergunto: o que há na constelação de Áries que represente um carneiro? Onde está o carneiro em Áries? E seus chifres redondos do velocino de ouro, onde estão? Não estão. Mas poderiam estar. Nos ângulos formados pelo encontro de algumas semirretas, poderia haver todos os chifres redondos. Não há em Áries a figura figurativa de um carneiro, mas em todos os carneiros há as linhas retas do velocino da constelação de Áries. É a arte minimalista das constelações.

As constelações são puro desassossego. O que cola as estrelas umas nas outras e não as outras em outras mais outras que não formem outra constelação além do que aquela já forma junto com as outras estrelas daquela constelação que é aquela e não outra? O que junta os textos? Os pós de texto que são os brilhos pulsantes de cada texto que se esconde sob a nota que é a marca de *L. do D.?* Quais as linhas invisíveis que os costuram? Bernardo Soares? E o que é Bernardo Soares? Bernardo Soares é o que os liga? Bernardo Soares é o cenário no qual todas aquelas sensações e sensações de sensações e paisagens que são a alma e sensações de paisagem e sensações de alma que são alma e paisagem

acontecem? Bernardo Soares é uma necessidade que o *Livro do Desassossego* não tem? E o desassossego?

Essa palavra (desassossego) foi escrita por Fernando Pessoa de diversas formas quando da escrita do livro. Desassocego/desassosego/desasocego (a única forma que não foi por ele escrita é esta que hoje empregamos: desassossego, dentro das normas atuais da língua portuguesa. Não respeitamos a vontade ortográfica do autor, assim como não respeitamos a vontade de um morto que nos pede que lhe acendamos uma vela uma vez ao mês). Na edição crítica da obra pessoana, vem em letras brancas, num fundo negro e encarnado, a palavra *Desasocego*. Fernando Pessoa, evidentemente, não era um ingênuo e sabia que a ortografia é uma escolha que se faz para a palavra, em prol da palavra. Se não fosse a ele importante, nunca o haveria de pensar sobre a forma de escrita da palavra, pois a forma escrita da palavra é seu corpo. Não haveria ele, tampouco, de escrever uma série de textos sobre ortografia do português.

O Desaso-**cego** traz consigo a beleza da falta de rumo que a palavra pode carregar. O *Livro* que não chega a lugar nenhum, que não tem narratividade, não tem desenvolvimento - só tem pó de estrelas – caminha às cegas, no escuro absurdo da alma, como poeira cósmica no universo negro, de buracos negros e de vazios negros que são o haver o nada. O livro anda cego, se escorando pelos cantos que são cada texto, esbarrando na existência de outro texto que o empurre para o outro lado, esbarrando de novo em outro texto de novo que é outra quina que empurra o texto para sempre. E o texto desaso-cego caminha, esbarrando nas quinas que são os textos e nas quinas que estão fora do texto, mas que só com elas o texto pode ter o sopro de vida necessário para vivificar-se como texto: quem lê. Batendo violentamente na quina que é quem lê que o texto pode se desconfigurar, reconfigurar. É a quina-leitor que tem a autoridade de ler aquele desassossego como quiser, ordenado da maneira como quiser. Direito garantido do leitor, direito alienável que não lhe pode ser tirado nem pelo editor que editou os pequenos desassossegos em livro. O *Livro do Desassossego*, que nunca foi livro, foi só papeis soltos na madeira empoeirada da arca antiga da alma literária de Pessoa, virou livro improvável na mão de quem achou por bem que o *Livro* deveria virar livro. Puseram ordem no desassossego e lá ele ficou: encadeado, temático, sossegado. Puseram ordem no desassossego e ele sossegou. As estrelas ficaram todas paradas no céu

inerte sem ver se, ao lado, estrelas velhas estão morrendo e explodindo de velhas e estrelas novas estão nascendo como reminiscência das estrelas velhas.

Aprendemos com a arte dadá que fazer poesia poderia ser sortear palavras aleatórias recortadas de folhas aleatórias e juntá-las para fazer, da coincidência, arte. Sabemo-lo porque reconhecemos que há arte em tornar arte aquilo que, a priori, não seria arte. Sabemo-lo porque reconhecemos que não há contemplação da arte que não parta de um contemplador e que não existe forma de ver arte sem ser através dos meus próprios olhos e, portanto, inexoravelmente, a minha leitura de arte é apenas a minha leitura de arte e tudo que posso ter da arte é a minha leitura de arte. Nesse sentido, é possível que o leitor assossegue o desassossego da maneira que lhe convir. Ler seus textos na ordem que boa lhe pareça, criar suas próprias linhas desassossegadas invisíveis. Andar no escuro sem quem lhe dê a mão e lhe diga por onde ir. Sem cuidador, sem pai, sem pátria (minha pátria é apenas minha língua). Cego no labirinto invisível das linhas invisíveis que ele mesmo traça: desaso-cego.

A leitura em voz alta – primado primeiro daquele que pensa o mundo através da sua escuta – muitas vezes ajuda-nos a entender uma palavra. Não digo entender o que significa a palavra (há limites para o bom senso em reconhecer que a palavra não quer representar algo que de fato exista no mundo, mas sim que o que a palavra significa é apenas palavra e essa palavra é o que dá sentido ao mundo), mas aprender, pelo peso que a palavra carrega, qual o fardo e a história de ser aquela palavra. Retomo: a leitura em voz alta ama a palavra, assim como a língua ama a boca e se contorce preguiçosamente para falar uma palavra. É a leitura em voz alta que permite que se leia a palavra *desasocego* na capa negra de uma edição crítica e se tenha o mesmo som do verbo fundamental – pessoano por excelência – que é a conjugação do *desassossegar*. Eu *desassoss(é)go*, ou *desassosego,* sendo esta última forma uma das mais comuns nos textos de Pessoa e cuja própria morfologia parece remeter a um verbo.

O Desassossego, portanto, não é apenas um estado de espírito (paisagem de alma) em que a alma se encontra. Vai além. O Desassossego é um estímulo, um provocador, uma voz que – do mais profundo abismo – clama o nome de quem olha para ele e diz, sussurradamente: venha. O convite ao salto ao abismo inevitável que somos nós e o vazio absoluto que é o existir o nada e a angústia fundamental que é haver o nós e não o nada (ou haver a sensação de existirmos nós sem nenhuma

certeza de havermos de fato), é um passo ao desassossego que ele mesmo provoca. Desassosego é necessariamente ação, ainda que na inação que o provoque porque desassosego é agitação do espírito, mesmo que a ação seja rejeitada: *Agir foi sempre para mim a condemnação violenta do sonho injustamente condemnado [...]. Agir é reagir contra si próprio.* (2010, p. 86, cota [7-34r]). Por mais que o desassosego seja um desassosego na inação, ele estimula (ou remete a) a ação, sendo, portanto, ação e, portanto, podendo ser verbo.

Eu *desassosego*. E quem é esse "eu"? Quem é o responsável por personificar a atitude desassossegadora do desassossego? Como, aparentemente, tudo que penso, a resposta parece sempre convergir para o mesmo eixo como uma *res* posta.

(Os textos lidos, do Livro ou não, os cacos, as peças do mosaico começam a montar o mesmo desenho novamente. São incontáveis os desenhos possíveis de serem feitos em um mosaico com várias peças. Alguns desenhos, no entanto, insistentemente se repetem.)

Guardei durante tantos capítulos uma fala de Fernando Pessoa que queria deixar para um momento triunfal. Queria apresentar essa fala como conclusão inequívoca de um raciocínio que se construiu gradualmente, aristotelicamente, academicamente e no fim de toda minha indução, ao concluir a conclusão que é não haver conclusão ou só haver desassossego ou concluir que o desassossego é a própria conclusão e conclusão que é desassossegada não é conclusão única, é desassossego, já que todo desassossego é sempre um questionamento e nunca uma resposta, pois toda resposta é um sossego do espírito. Por mais fatal que seja, uma resposta traz sempre o sossego, mesmo que seja o da fatalidade.

Não vou mais guardar a frase. Vou lançá-la ao destino de toda citação: ser palavra de outrem para justificar o burburinho que alguém insistiu em começar (com uma breve introdução porque, de fato, é necessária).

Fernando Pessoa, em um manuscrito que muito possivelmente serviria de introdução ao Livro do Desassossego, já que parece querer explicá-lo (e é deste manuscrito que deriva a frase posteriormente eternizada em um dos textos mais emblemáticos a respeito da própria feitura do livro, a saber, a assertiva *Este livro é a biografia de alguém que nunca teve vida*) e explicar igualmente o seu autor (Vicente

Guedes), diz sobre o que seria Vicente Guedes para o *L. do D.*: *o livro não é dele: o livro é ele.* (2006, p. 508).

Evidente. O livro não é, nem poderia ser **de** Vicente Guedes/ Bernardo Soares. Ambos nunca existiram, tampouco existiram os tais fatos que fariam com que o livro se tornasse biografia, nem haveriam de existir, nem existiram para biografia nenhuma de pessoa alguma, com ou sem vida. Se Vicente Guedes/ Bernardo Soares só existem no livro, se o livro os é, se é o livro que lhes cede a vida que eles não têm, se *Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu* (2010, p. 314, cota [2-42]), não há, nunca houve o livro de Vicente Guedes/ Bernardo Soares. Há o livro-Guedes-Soares, que é o *Livro do Desassossego*, mas esse livro de quem é? Há quem ou o quê?

O Livro não é dele, o livro é ele. Houvessem lido esta sentença alguns pensadores de Pessoa e muita falação teria sido poupada na discussão de quem seria o autor do *Livro*. O autor do livro não há e, se houver, não importa. O *Livro* é Vicente Guedes, é Bernardo Soares (reparemos que não é o contrário: não é Vicente Guedes/Bernardo Soares que são o *Livro*, mas o *Livro* que é Vicente Guedes/Bernardo Soares) e Bernardo Soares vive enquanto/porque *Livro*. Sua vida é a vida do *Livro*.

> Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever o que se sentiu. O que penso está logo em palavras, mixturado com imagens que o desfazem, aberto em rhythmos que são outra cousa qualquer. De tanto recompor-me, destruí-me. De tanto pensar-me sou já meus pensamentos, mas não eu. Sondei-me e deixei cahir a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que me mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu próprio rosto que me contempla contemplal-o. (Ibidem, p. 314)

O *Livro do Desassossego* ergue-se e fala ao leitor. Se não há distinção entre Guedes-Soares e o livro, se eles são o livro, se só existem enquanto livro, a fala de Guedes-Soares é a fala do próprio livro. É o *L. do D.* que diz *Sim, amanhã, ou quando o Destino disser, terá fim o que fingiu em mim que fui eu* (2010, p. 349, cota [3-82r]). Diz porque Bernardo Soares ou Vicente Guedes não dizem nada através do livro: o que está dito é o que o livro diz, pois são eles o livro eles mesmos.

O *Livro* é ele. E o livro é também mosaico de peças coloridas que se colam com uma pequena fissura entre uma e outra e formam o livro ou o ele. E esse livro que é ele, que se levanta, que é gente, que é ele, como se levanta? Qual a força da

natureza que faz com que esses cacos sejam as moléculas unidas umas às outras pela cola do inexplicável formando um único corpo e não moléculas dispersas ou cacos abandonados que não são mosaico?

O Desassossego é a constelação que une as estrelas. As estrelas desassossegadas, por mais paradas e sossegadas que estejam, sempre serão uma situação de desassossego por serem parte dele. *A parte sem o todo não é parte*[7], ensinam os barrocos, que aprenderam dos renascentistas, que aprenderam dos gregos, que aprenderam do óbvio. O que faz uma estrela ser da constelação de Áries é a constelação de Áries. O que faz com que alguém se sinta em um estado de amor, é o Amor e não, evidentemente, um objeto desse amor, já que *Nunca amamos alguém. Amamos tão somente a ideia que fazemos de alguém. É a um conceito nosso – em suma, é a nós mesmos – que amamos* (2010, p. 261, cota [2-83r]). O que provoca o desassossego é, em última instância, o Desassossego. Eu (Desassossego) desassosego. Desassosego quem? Desassosego cada fragmento, desassosego quem me lê, desassosego o sossego.

Livro do Desassosego. Do Desasso-cego. Do Des-a-ssossego. Se a leitura em voz alta ama a palavra como a língua ama a boca, a leitura que apenas os olhos fazem, ama a história da palavra. Fico triste em dizer *a origem da palavra*. Parece que a palavra teve início em algo que não era ela e se tornou palavra e que a palavra que temos tem uma essência, mas que ela não é mais essa essência de outrora. Prefiro *história da palavra*. De onde ela veio, para onde ela vai? Incerto. Cabe contar sua trajetória, sua narrativa. A biografia da palavra.

As gramáticas nos dizem que o *des* do desassossego é um prefixo, que se cola à palavra sossego para lhe agregar sentido. As boas gramáticas nos dizem que esse prefixo *des* pode acrescentar às palavras o sentido de negação. As excelentes gramáticas dizem que o *des* pode acrescentar às palavras dois sentidos: o de ideia contrária (por exemplo, *desfazer*, pois desfazer não é negar o fazer, mas sim fazer ao contrário, vez que o ato de desfazer pressupõe o feito, assim como o ato de descobrir pressupõe o coberto e daí por diante, e o de reforço, como *desinfeliz* é mais infeliz do que qualquer infeliz. Coincidentemente ou não, parece sempre que

---

[7] *O todo sem a parte não é todo;/ A parte sem o todo não é parte; /Mas se a parte o faz todo sendo parte, / Não se diga que é parte, sendo todo.* MATOS, Gregório de. Edição crítica da obra poética de Gergório de Matos. Org.: Francisco Topa. Porto: Edição do Autor, 1999, p. 55. Disponível em: <http://web.letras.up.pt/ftopa/Livros-Pdf/GM-III.pdf>

um sentido é derivado do outro, pois não há ato de querer não fazer (ou fazer o contrário) que não seja uma intensificação daquilo que se pretende confrontar. Não há ato de desfazer que não reforce a presença inquestionável do fazer. Não há ato de desassossego que não seja, necessariamente, uma lembrança de que o sossego existe. Como presença ou como saudade, que são a mesma coisa.

> Sossego enfim. Tudo quanto foi vestígio e desperdício some-se-me da alma como se não o fora nunca. Fico só e calmo. [...] Sinto-me livre como se deixasse de existir, conservando a consciência disso. Sossego, sim, sossego. Uma grande calma, suave como a inutilidade, desce em mim ao fundo do meu ser. (2006, p. 419, cota [7/39, dact.]).

O desassossego que pensa o 'des' como intensificação do sossego possui ainda outro reforço ou outro problema ou outra pergunta que a leitura mostra. Não há escrita que não seja, de certa forma, um repouso da fala. E leia-se fala não como linguagem produzida oralmente, mas fala como a fala da própria linguagem: *A linguagem 'fala'. Isso significa primeiro e antes de mais nada: A linguagem fala.* (HEIDEGGER, 2003, p. 15). Provavelmente, a fala de Heidegger não ajude tanto na compreensão porque óbvia, mas vou insistir em sua fala sobre a fala porque, talvez, o mais truncado seja mais apropriado: *A linguagem é o pronunciamento da fala. Como um ente intra-mundano, essa totalidade de palavras em que e como tal a fala possui seu próprio ser 'mundano' pode ser encontrada à maneira de algo à mão.* (HEIDEGGER, 2002, p. 224). Reforçando Heidegger: *A linguagem é o pronunciamento da fala*, e não o contrário: *A fala é constitutiva da existência da presença, uma vez que perfaz a constituição existencial de sua abertura* (Ibidem).

Toda escrita é o deitar das palavras no papel. Carinhosamente ou abruptamente é firmar no fundo branco as palavras que vivem livres na morada etérea de todas as palavras. É trazê-las ao mundo das coisas e prendê-las espetadas nas folhas como faz um entomologista a uma espécie mais ou menos rara de um inseto, espetado com alfinetes a um quadro para observação e apreciação estática do animal, antes agitado, agora sossegado porque morto. *Sim, que é o próprio homem senão um cego inseto inane a zumbir contra uma janela fechada.* (PESSOA, 1993, p. 265)

O deitar das palavras no papel é sossegá-las ao as dispor ao longo da folha, por mais que as palavras evoquem o desassossego, ou farfalhar de asas do inseto que é o palavrar. A forma é sossegada, a forma é fixa, a forma é nunca palavra, mas

o misterioso cadáver da palavra que traz a memória da palavra e a fala da palavra que provoca mais vida do que se o morto estivesse vivo de fato. Em uma comparação banal, sempre faz sentido pensar que a pessoa viva nunca é tão presente quanto a pessoa morta: olhar para um túmulo e ver o não-estar de alguém, traz sempre a presença do alguém com muito mais força do que estar a seu lado em uma situação ordinária. Apropriando-me analogamente à terminologia heideggeriana, a ausência pode ser o lugar no qual a presença do ente ausente se faz Presença.

Sobre as palavras deitadas (e, provavelmente, sobre tudo) há uma fala de Pessoa. Não por coincidência, trago um trecho de um poema que, em um dos projetos do *L. do D.,* comporiam um segmento do livro chamado de *poemas lixo*. Segue parte de *Chuva Oblíqua*[8]:

Ouço a Esfinge rir por dentro
O som da minha pena a correr no papel...
Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme,
Varre tudo para o canto do teto que fica por detrás de mim,
E sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que escreve
Jaz o cadáver do rei Queóps, olhando-me com olhos muito abertos,
E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo
E uma alegria de barcos embandeirados erra
Numa diagonal difusa
Entre mim e o que eu penso...

Funerais do rei Queóps em ouro velho e Mim!...

O trecho do poema, entre as muitas metáforas que traz (dentre as quais poderíamos destacar o próprio título – Chuva Oblíqua – que, em uma das suas leituras possíveis, seria a própria escrita, por analogia à pena que incide obliquamente no papel), mostra, ainda que de maneira obtusa, algumas sentenças sobre o que é a escrita. Lê-se *E sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que escreve / Jaz o cadáver do rei Queóps, olhando-me com olhos muito abertos.* O que

[8] PESSOA, Fernando. Obra Poética. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 114

há, evidentemente, entre o papel e a pena é propriamente a escrita e ela é o cadáver do rei Quéops. É a escrita que guarda todos os cadáveres, que são as palavras escritas e no escrever da palavra “Quéops”, há a evocação da presença da coisa que, mesmo ausente, torna-se presente pelo poder de clamor da palavra que traz a presença do que não está lá, assim como toda lápide de um cadáver traz a presença daquele que agora não é nada mais além de um grande nada. E o poema continua *E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo / E uma alegria de barcos embandeirados erra / Numa diagonal difusa / Entre mim e o que eu penso...*, o que nos permite ler que, se a escrita é uma chuva que cai obliquamente pelo papel, ela é também o Nilo que corre entre o papel e a pena, assim, as palavras são barcos embandeirados que **erram** *numa diagonal difusa*, mais errantes do que errados, mas sempre na diagonal (chuva **oblíqua**) entre mim e o que eu penso, ou seja, minha escrita.

(Fernando Pessoa sabe que a melhor forma de dizer é obliquamente. Ele sabe que não há maior verdade do que na metáfora, no dizer oblíquo. Que dada a incapacidade de conhecer um objeto, não há outra forma de aproximar-se dele que não pelo extremar-se em um objeto outro.)

O desassossego é intensificação do sossego através da forma pela qual se manifesta, que é o descanso das palavras deitadas que é a escrita. É um pensamento audaz. Talvez seja apenas a forma de ele (o desassossego) ou ele (Bernardo Soares) reinar(em) no seu reino, que é a escrita: *Um dia, lá para o fim do futuro, alguém escreverá sobre mim um poema, e talvez só então eu comece a reinar no meu Reyno* (2010, p. 504, cota [94-75r]), mas parece convenientemente acertado se, por exemplo, pensarmos que o livro possui uma série de definições – ou encenações, caso o emprego do termo não seja apropriado – construídas apenas na narração de paisagens, o que vem a ser bastante sossegado. Seja na narração de um conceito, seja na narração de si, até mesmo o desassossego ganha ares de tranquilidade quando narrado como uma paisagem:

> Nuvens... Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queira. Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou, entre o que sonho e o que a vida fez de mim, a média abstracta e carnal entre coisas que não são nada, sendo eu nada também. Nuvens... Que desassossego se sinto, que desconforto se penso, que inutilidade se quero! (...)

> Nuvens... Continuam passando, continuam sempre passando, passarão sempre continuando, num enrolamento descontínuo de meadas baças, num alongamento difuso de falso céu desfeito (2010, p. 324, cota [Descobrimento, n.3]).

Há toda uma tradição (consolidada pelos românticos) que insistiu em mostrar todo e qualquer sentimento que trouxesse alguma agitação como uma forma de fogo ou de tempestade – e sempre me lembro dos naufrágios de J. M. W. Turner ou de outras cenas pitorescas como um simples navio pesqueiro pintado sempre em um mar revolto, agitado em meio a cores escuras, de um cinza desconfortável que anuncia sempre um perigo, uma tempestade inevitável que se cola ao imaginário de um mar sempre que um barco se lança, exatamente como na tela de 1796 chamada *Pescadores no Mar (A Marinha Cholmeley)*.

O desassossego do fragmento nega toda essa tradição. Em um dos seus escritos que compõem a sequência chamada de "Intervalo Doloroso", há uma afirmação do mais assustador e doloroso que é sentir-se intervalo (*Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou*), há declaração do desassossego (*Que desassossego se sinto*), há a dor da indiferença da existência (*Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queria*) metaforizados na imagem de nuvens que passam, sem que sejam nuvens negras, ameaçadoras, que trazem a tempestade, mas *meadas baças,* símbolos da tranquilidade e da contemplação, que é o observar as nuvens, sua passagem e as formas que lhas atribuímos, no ato calmo e caeriano de deitar-se na relva e, assim, podendo gozar do sossego de espírito que é ver nuvens, brancas e baças, que passam e continuam passando no movimento lento e eterno que é a natureza. *Sossego enfim* como forma de manifestação do *desassossego se sinto.*

Como sempre – e ainda bem – toda resposta pode parir uma pergunta, assim como toda a afirmação carrega consigo a sua negação. Pensar na escrita como sossego das palavras poderia levar à formulação de que a escrita é – em si – uma forma sossegada, o que não é necessariamente verdadeiro.

Des-a-sossego. Tantas são as possibilidades de leituras da história de uma palavra. Ler como um contrário do sossego é assumir que esse 'a' do 'desa' está ali presente apenas para construir a palavra com melhor sonoridade, visto que *dessossego* talvez não fosse a opção que melhor coubesse para expressar tal ideia. No entanto, e se houver um assossego/a-sossego? Esse sim, negação do sossego (e, tal como o *dessossego*, seu reforço pela presença da sua ausência). Um a-

sossego seria a ausência do sossego, um abandono do sossego (ou melhor, um abandonado pelo sossego). Um a-sossego: um sossego que não há, que há somente o não haver o sossego, que aponta para angústia fundamental: haver o nada, ou seja, o nada que guarda o não haver sossego e o fatal não-Haver.

Há o des-a-sossego, que pode ser o contrário do não haver o sossego que não é, necessariamente, o haver sossego, mas sim o contrário de haver que não é o não-haver, mas sim o haver-contrário. Ou seja é o des (o contrário de) um a-sossego, o contrário do não-sossego que não precisa necessariamente o sossego porque nem tudo é tese e antítese, mas talvez uma terceira situação para qual aponta o contrário do não-sossego por poder ser o contrário do não ou o contrário do sossego ou o contrário dos dois juntos.

E há o des-a-sossego, que pode ser o reforço do não haver o sossessego que, assim como um desinfeliz é o mais infeliz dos infelizes pelo reforço de sua infelicidade, um des-a-sossego é o reforço de não haver um sossego, logo, o movimento que leva ao não-haver sossego e haver o nada ou, ainda, leva ao não-haver, que é, novamente, a morada da angústia fundamental. “Naquilo com que a angústia se angustia revela-se o ‘é nada e não está em lugar nenhum’”. (HEIDEGGER, ano, p. 253).

O raciocínio é tortuoso, mas vigora. Pensar um a-sossego poderia soar como um sinônimo do fato de não haver o sossego e não o havendo, chegaríamos ao desassossego, que seria o seu oposto. Uma falácia. Primeiramente porque não haver sossego não significa haver desassossego, vez que sossego e desassossego não são faces opostas de uma mesma moeda, tanto que pode haver desassossego no sossego e um sossego pode ser profundamente perturbador – vide o desassossego todo que há na descrição calma de uma paisagem calma: *Na tarde em que escrevo, o dia de chuva parou. Uma alegria do ar é fresca de mais contra a pelle. O dia vae acabando não em cinzento, mas em azul-pallido. Um vago azul reflecte-se, mesmo, nas pedras das ruas. Dói viver, mas é de longe.* (2010, p. 162, cota [2-20r]). Secundariamente porque um a-sossego, sendo um não-haver sossego, leva a um problema muito mais perturbador do que o simples não-sossego, que é o próprio não-haver: o não-haver é haver o nada, ou o não-haver o nada, já que o nada não pode haver, logo, o não-haver que é o nada.

Um clássico problema metafísico, pergunta fundamental para tantos filósofos – por que o ser e não o nada? – não poderia passar despercebido. Não quando se

trata de Fernando Pessoa/(semi)heterônimos, posto que o tema é caro a vários heterônimos, inclusive Bernardo Soares:

> A metaphysica pareceu-me sempre uma fórma prolongada da loucura latente. Se conhecêssemos a verdade, vel-a-hiamos; tudo (o) mais é systema e arredores. Basta-nos, se pensarmos, a incomprehensibilidade do universo; querer comprehendel-o é ser menos que homens, porque ser homem é saber que se não comprehende (2010, p. 250, cota [3-39r]).

Pensei em pensar o nada e o que é o não-haver sossego apontar para o não-haver absoluto. A fatalidade de pensar que não haver algo é pensar o nada – e, consequentemente, pensar a consciência sobre o nada – é assustadora. Pensar, na existência, a possibilidade da não-existência perturba. Ou melhor, angustia. Ou talvez, desassossega. Porém, querer conhecer, compreender o nada seria não ouvir os conselhos do livro e querer ser menos que homem, *porque ser homem é saber que se não compreende.* Portanto, jaz a humanidade humana na garantia da dúvida, havemos de respeitá-la. Manter a dúvida, eis a tarefa que é herança dos homens (negada aos deuses graças à onisciência divina), que deve ser sustentada. *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.* (2006, p. 49, cota [1/34, dact.]). Compreender um enigma, portanto, nunca é compreendê-lo de fato, é um conhecimento virtual - como diz Álvaro de Campos a respeito da metafísica: *Chamarei à metafísica, não uma arte, mas uma ciência virtual, pois que tende para conhecer e ainda não conhece* (PESSOA, 1968, p. 11) - por sempre haver o enigma de haver enigmas e haver a humanidade no homem que o tenta conhecer e, se homem, incapaz de conhecer, apenas de duvidar e manter a dúvida. Pensei em pensar o nada, mas já o fizeram tantos que achei por bem pensar tão-somente o que penso, ainda que o pense ao pensar qualquer outra coisa. Pensei sobre algo, logo, pensei o nada porque se penso “o que é o desassossego”, penso o desassossego e o que é o verbo é, que é o verbo ser, e se penso o verbo ser, penso necessariamente no não-ser. Fiz minha parte.

O desassossego é a constelação que une as estrelas. O desassossego é o enigma, a ideia invisível que se deixa intuir pelas estrelas que estão aparentemente sossegadas no céu, mas vivendo seu desassossego de estrelas com incalculáveis implosões e erupções que não podem ser medidas pelo observador que as vê em

um céu quase estático. Mas seriam todas as estrelas uma explosão sem fim, incomodamente ativa?

Em dado momento, eu pensei na possibilidade de que cada heterônimo fosse a encarnação de uma ideia estética: *Eu proprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas colleantes paginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito esthetico e falso que fiz de mim-proprio. Sim, é assim. Vivo-me estheticamente em outro*. (2010, p. 35, cota [4-85]). Acredito nessa ideia e pretendo sustentá-la, mas há algo intrigante. O mesmo fragmento continua assim: *Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que de corpo não posso ser. Por isso me esculpi em calma e alheamento.* A pergunta emerge, palpita e não quer cessar. Por que, nas escritas do desassossego, para se tornar obra de arte – literatura – é preciso que a criatura estética se construa em *calma e alheamento*? Por que *calma*?

As palavras são tão poderosas que, se eu as leio, elas contaminam imediatamente todo o pensamento. Dizer para alguém não pensar em vermelho é, invariavelmente, avermelhar o espírito. As palavras sujam o ambiente e fazem com que o sentimento que elas despertam domine o seu entorno. Escrever a palavra vermelho em um fundo branco é sujar o branco de vermelho. Ausente no branco e presente no pensamento, o desassossego é vermelho.

A evidência é gritante. As peças que são os textos do *Livro* são calmas como nuvens baças. A própria sintaxe mostra. O uso abundante de verbos de estado, por exemplo, marcam que ali não deve haver ação, pois, pela ação, só se tem horror: *A mínima acção é-me dolorosa como uma heroicidade. O mais pequeno gesto pesa-me no ideá-lo, como se fora uma coisa que eu realmente pensasse em fazer.* (p. 194, frag 182, intervalo). Os textos não são agitação, não são movimento. São o temor do movimento guardado, do movimento que há só como potência, da tensão dos músculos do Davi de Michelangelo que perduram toda a força de um arremesso no seu não-arremessar. São ambientes tédio, de sensações e de inércia porque o agir é uma grosseria e mais vale o sonho do que a ação.

> … e um profundo e tediento desdem por todos quantos trabalham para a humanidade, […] um desdem cheio de tédio por elles, que desconhecem que a única realidade para cada um é a sua propria alma, e o resto — o mundo exterior e os outros — um pesadello inesthetico, como um resultado nos sonhos de uma indigestão de espírito. A minha aversão pelo esforço excita-se até ao horror quasi gesticulante perante todas as formas de esforço violento. E a guerra, o trabalho productivo e energico, o auxilio aos outros… tudo isto não me parece mais que o produto de um impudor. E, perante a realidade suprema da minha alma, tudo o que é útil e exterior me sabe a frivolo e trivial ante a soberana e pura grandeza de meus

> mais originaes e frequentes sonhos. Esses, para mim, são mais reaes. (2010, p. 124, cota [7-4r])

O que faz então que se leia os fragmentos de calma e alheamento, de nuvens baças, de seres e de estares, da não-ação, como desassossego? O próprio desassossego talvez. Mas não desassossego como uma agitação do espírito, uma ansiedade da alma. O tom desassossegado que afina como desassossego, os acordes que são cada peça – geralmente calma, baça e harmônica – é a **palavra** *desassossego*.

Novamente, as palavras são tão poderosas que, se eu as leio, elas contaminam imediatamente todo o pensamento. A palavra desassossego penetra os textos. Ela, que é a ideia que organiza – nas linhas invisíveis da constelação – as estrelas, é capaz de fazer com que todos os cacos se colem no rejunte formador do mosaico que é a palavra desassossego, e é esse rejunte que faz, das peças, o mosaico do desassossego. Levanto novamente o exemplo de trechos dispersos de Fernando Pessoa que não foram publicados como *L. do D*. por razão de não estarem nos envelopes, como os escritos sensacionistas, os escritos sobre a língua portuguesa e todos. Houvesse neles a palavra desassossego e seriam postos no livro. Os azulejos do mosaico, que não tem regras para ser montado e, por isso, infinito dentro das combinações possíveis, só precisariam de uma palavra para se tornarem *Livro do Desassossego*. Todo texto que é tocado ou que vive no mesmo ambiente que a palavra desassossego, é parte do livro. Os cacos não precisam ser desassossegados porque o desassossego lhes é depositado nos olhos do leitor que se contamina pela palavra desassossego.

O desassossego é desassossego da leitura que se desassossega pela palavra desassossego lida.

A leitura do leitor dá ânimo ao texto porque texto não lido é texto e texto lido é vida. Essa leitura é contaminada pela palavra desassossego, logo, é leitura desassossegada, como há de ser toda leitura, pois não há leitura que não seja um desassossego dos olhos – que dançam –, um desassossego do pensamento – que busca –, um desassossego do espírito – que dança e busca. Todo o desassossego que vai costurando seus cacos – recebendo, ou não, seu sobrenome, sua abreviação, sua herança – são desassossegados pelo olhar simples que deposita, nele, o desassossego da palavra que é o desassossego da leitura. Dando-lhe ânimo,

a leitura, que é desassossegada, faz com que o livro tenha corpo e espírito, corpo porque se lhe deu a liga entre seus membros para que ele possa se levantar como ser magnífico e disforme – como todo homem – e espírito – que é o seu desassossego – depositado pela leitura como o sopro divino que faz dar alma a um boneco de barro. O *Livro* pode, enfim, ser gente e andar. Pode, enfim, ser Vicente Guedes/ Bernardo Soares ou outro nome qualquer que se quisesse dar a esse absurdo que é um livro-gente. E seu *Livro* (ou Bernardo, que é o mesmo) ergue-se e impõe-se como gente, ou como um simples e misterioso ajudante de guarda-livros, ou como desassossego.

É o desassossego que se encena, que dança, que repousa, no corpo bizarro que é o *Livro*. Volta a palavra: o desassossego se encena. O desassossego – que é a ideia que não pode ser vista ou alcançada – não se define enquanto conceito. Se ele – ideia – vive pelo artifício que é ganhar vida pelo corpo de outro, pode-se dizer que ele se encena/é encenado e, como toda encenação, só o que se tem do que é encenado é a própria encenação. Jamais desassossego em si, mas corpo costurado por linhas invisíveis de ânimo desassossegado que é o *Livro do Desassossego* e não o Desassossego.

***

Intervallo

Cartas de Fernando Pessoa. Há muitas, sobretudo, a dizerem sobre matéria artística. Busquei nelas alguns caminhos para pensar melhor o Livro, ou ainda, para pensar melhor o desassossego e tentar entender o que Fernando Pessoa diz com essa palavra. A constatação é frustrante – ainda que isso possa ser positivo já que guardaria um mistério. Em nenhum texto aos quais se tenha acesso, de heterônimo ou do ele-mesmo, em cartas ou rascunhos, não se vê uma definição do seria o Desassossego. Pessoa não estabelece um conceito a respeito do que seria esse termo. O mais próximo que chega a fazer é dizer, em carta de 3 de maio de 1914 a João de Lebre e Lima, que *esse livro chama-se Livro do Desassossego, por causa da inquietação e da incerteza que é sua nota predominante*. (2006, p. 516).

Inquietação e incerteza não são, no entanto, desassossego, são tão somente inquietação e incerteza. Utilizando a lógica Caeriana, conforme o poema XXIV do Guardador de Rebanhos:

De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas
E as flores as penitentes convictas de um só dia,
Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas
Nem as flores senão flores.
Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores.[9]

Desassossego não é, portanto, inquietação e incerteza, estas são apenas notas predominantes.

Um conhecimento superficial de música daria a qualquer um o saber de que o tom fundamental de uma melodia não precisa estar expresso em acorde para que a música esteja naquele tom. Uma música em sol sustenido, por exemplo, pode ser composta de acordes de ré sustenido maior, dó menor e outros sem o acorde sol sustenido ser tocado. Todos os acordes, cada um levantando seu sentimento abstrato próprio de acorde, criam o desenho de melodia e sensações que é a música.

Desassossego é o tom, inquietação e incerteza são notas predominantes e, através dessas notas predominantes, temos a sensação do tom, mas eles não se confundem. Fernando Pessoa não disse o que o Desassossego era. Não o definiu, não afirmou uma essência, apenas deixou que ele soasse como tom que soa nas notas que estão no tom, mas que não são o tom. Deixou o desassossego encenar-se, naquilo que não era desassossego, mas que não poderia também deixar de ser desassossego por serem partes do desassossego.

***

Pensar no desassossego da leitura que se dá pela influência da palavra, tem outra implicação. Esse conceito é encenado pelo Livro, que é Soares (e passarei a me referir apenas a Soares inclusive em relação aos escritos que tratam de Vicente Guedes, vez que, efetivamente, foi o nome de Soares que ressoou com mais força para os leitores do *Livro* e é de leitura que eu passo a falar), por indistinção entre a personalidade literária e o livro. Pensar em desassossego da leitura incorre em também pensar no desassossego de Bernardo Soares. Não em um desassossego

[9] PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 72.

da alma do semi-heterônimo, mas no desassossego depositado sobre essa figura da inquietude intelectual, da inação e da vida do sonho.

Talvez seja possível dizer que um desassossego da leitura é, também, um desassossego da escrita. A razão é o fato de não haver distinção abrupta entre essas duas instâncias do trato com a linguagem. Verdade é que não há leitura que não seja uma forma de escrita, dado que toda leitura não é uma postura passiva, mas sim a atitude de percorrer um texto com os próprios pés, traçando um caminhar novo e único a cada leitura, sempre percebendo o texto de uma forma diferente, como se o reescrevêssemos e cedêssemos a ele infinitas possibilidades de escrita que aquele que primeiro o escreveu – o autor – não havia pensado. A escrita, portanto, nada mais é do que a primeira leitura. É um trabalho árduo, como o é todo o trabalho pioneiro, pois gerar a primeira leitura pressupõe um esforço sobrehumano ao qual chamamos escrita, mas não quer dizer que as leituras após a primeira não devam ser valorizadas. A ideia de achar que a escrita é mais honrosa do que a leitura é falsa, posto que nenhum livro se escreve sobre o nada. Uma escrita é a resposta de alguém a todas as suas leituras, a todas as suas reescrituras, que foram os percursos feitos sobre as escritas de outras pessoas e essas outras pessoas traçaram seus caminhos sobre a leitura da escrita de terceiras pessoas e daí por diante em um ciclo infinito de leituras e escritas.

Se é assim, vale dizer que o desassossego do *Livro* resguarda o princípio de desassossego da própria escrita, que seria a atitude de Bernardo Soares de escrever. Soares – que é uma figura lida e escrita – diz que escreve seu livro – que é o *L. do D*. – que ele diz produzir, mas que é indistinto dele, portanto, ele não pode produzi-lo, mas sê-lo. A fina ironia está no fato de Soares, na inquietude e na incerteza que afirma, precisa escrever. Escreve porque *Dizer! Saber dizer! Saber existir pela voz escripta e a imagem intellectual! Tudo isto é quanto a vida vale* (2010, p. 263, cota [2-82r]). Escreve porque é na escrita que ele ganha vida, porque dizer é existir e só se pode dizer pela voz escrita, logo só se pode existir quando se escreve e sua escrita, por vez, escrita falsa porque Bernardo Soares não está escrevendo um livro porque o *Livro* que se tem é aquele no qual ele conta que está escrevendo, mas não está, posto que ele – Bernardo – está sendo escrito na escritura do *Livro do Desassossego* que é ele, mas que ele não escreve, quem escreve é um terceiro.

(Lembro-me imediatamente do desenho de Escher no qual há a imagem de uma mão que se desenha, logo, a mão que desenha é desenho da própria mão, sendo que ambos – mão e desenho – que são um só – mão e desenho – são desenhados por um terceiro que é Escher, que não é nem mão nem desenho, mas que poderia ser.)

O desassossego de Bernardo Soares é, então, o desassossego da própria escrita. A escrita, que é um desassossego da leitura em não se contentar em ser leitura e querer agir em função de criar uma leitura inaugural que é a escrita, é um ato inquieto de fazer refugos, de produzir aquilo que não é necessário, mas que é fruto inequívoco de uma ânsia que o próprio ato da escrita pressupõe – a propósito, conforme nota de Pessoa a respeito do *L. do D.*: *Este livro poderá, aliás, formar parte de um definitivo de refugos e ser o armazém publicado do impublicável que pode sobreviver como exemplo triste* (2006, p. 519) – por conter em si a insatisfação da leitura somada ao próprio desassossego da leitura que lhe é natural e que se intensifica pela presença da palavra Desassossego. Este livro é a minha cobardia. [...] Escrever, sim, é perder-me, mas todos se perdem, porque tudo é perda (2006, p. 170, cota [1/14, dact.]).

O desassossego de Bernardo Soares que o motiva a escrever, que é encenado por ele e que o escreve é o desassossego da escrita e da leitura porque é, ele mesmo, escrita e leitura. O desassossego que organiza o livro como a linha invisível que organiza as estrelas, organiza Bernardo Soares na sua intimidade com o livro e há Bernardo Soares porque há desassossego, sendo o que mantem agrupadas as moléculas falsas, que formam um tecido falso de um corpo falso de uma personalidade literária que se faz gente e livro na medida em que o desassossego nele se encena e por ele é encenado.

7 CONCLUSÃO (OU SOSSEGO ENFIM)

O livro se levanta e é gente que atende pelo nome de Bernardo Soares ou Livro do Desassossego, que é a mesma coisa, porque o ergue como gente, no depósito do desassossego que há enquanto contágio da palavra desassossego, o desassossego que nele se encena e é por ele encenado. E na sua abertura de livro incompleto, ou ainda, de livro porvir, abarca todos os escritos pessoanos que possam ser lidos sob o signo do desassossego, sendo, portanto, o Livro-Desassossego, sem ser o livro de ninguém, organizado e coeso – ainda que sua coesão seja a do mosaico – apenas pelo seu tom fundamental, que é o Desassossego. Talvez seja essa a minha conclusão. Talvez não.

Talvez fosse demasiado fácil concluir a narrativa do meu pensamento sobre o livro descrevendo, em poucas palavras, quais as teses mais impactantes e mais insistentes que acabei por formular sobre ele. Repetir tópicos-chave, parafrasear um raciocínio rebuscado reescrevendo-o de maneira mais ordenada, descumprindo com certos princípios de caoticidade que me impus na escrita de alguns capítulos que demandavam um pouco mais de hermenêutica e, talvez, de um maior rigor de pensamento que não poderia se deixar levar pelo caminho mais rápido, mais fácil e mais comum.

Essa postura angustia-me. Entraria em desacordo com minha própria proposta de escrita, que foi fazer, do *Livro do Desassossego*, o motivador da minha agitação intelectual. Seria dar sossego ao pensamento – e ao Livro, tendo-o como algo acabado e resolvido em meu pensamento – quando, por diversas vezes, exaltei a manutenção do desassossego. Resolvê-lo, fazer afirmações sobre ele seria, evidentemente, tentar desvelá-lo, tentar encerrar seu mistério. Aprendemos com Édipo que, desvendar a esfinge, pode levar-nos ao terror. A moira terrível de Édipo cumpre-se definitivamente em decorrência da descoberta do enigma da esfinge, ainda que ele fosse sofrer o Destino inexoravelmente. Oscar Wilde, em *A Esfinge sem segredo*, nos conta da delícia de viver um mistério, mesmo que não haja mistério algum e que tentar resolvê-lo mata o que há de mais intrigante e digno de admiração em qualquer ser: o próprio mistério. A compreensão pode dar conta de tudo, *salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução.* (2006, p. 49, cota [1/34, dact.]).

É possível afirmar toda a elaboração de pensamento que fiz? Sim, é possível. Assim como também é possível tentar negá-la. O lado fascinante e perigoso dos estudos das ciências da literatura é que todo pensamento sobre qualquer um dos assuntos que digam respeito a esse campo de saber é, necessariamente, um exercício de retórica. Alguém com um bom desenvolvimento argumentativo, munido dos referenciais teóricos corretos e selecionando as partes mais convenientes de um texto, pode fazer praticamente qualquer afirmação. Um teólogo poderia reunir uma dezena de textos que falam sobre Deus (ou deuses) e fazer comprovar determinado conceito teológico na obra. Um filósofo poderia escolher certo conceito e encontrar fragmentos que deem subsídio a sua elaboração de uma paridade entre princípios da obra e tal conceito filosófico. Muitas afirmações são, de fato, possíveis de serem feitas.

Por essa razão me recuso, por vezes, a afirmar que o *Livro* é. Prefiro dizer que o *Livro* pode ser ou que o *Livro* fala. Mais ainda, parece-me mais acertado dizer que o Livro acolhe. Assim como acolhe os textos todos que lhe podem pertencer ou não, acolhe também meu pensamento sobre o livro, pois, sua possibilidade de expansão que reside no rejunte dos cacos, é uma lacuna a ser preenchida com desassossego e pensamento e permite-me pensar que o *Livro do Desassossego* acolhe meu pensamento sobre ele. Talvez a maior das conclusões seja não poder, ainda bem, haver conclusões definitivas sobre o livro, apenas pensamento e narrativa de pensamento sobre ele. Vejo-me tender para a conclusão de que nada se faz além de correr incessantemente atrás da obra literária, que se nos foge pelas mãos quando tentamos agarrá-la e que o melhor que se pode fazer é tentar, silenciosamente, como quem se aproxima de um animal selvagem, ir a passos tímidos caminhando em sua direção e tentando, respeitosamente, dialogar com ela e descobrir qual pensamento é capaz de nascer dessa cópula absurda.

A autobiografia outrem, que é a autobiografia de qualquer um, que o livro assinala, pode guardar também a autobiografia da sua crítica. Se ali jazem as possibilidades de autobiografia de toda heteronímia, do desassossego, da própria autobiografia, da literatura, da escrita e da leitura, decerto há de guardar a autobiografia do pensamento sobre a obra, que é a crítica literária. Fernando Pessoa, que notadamente pensava suas obras e sua crítica sobre as suas obras, foi o primeiro a pensar sobre o fazer do livro, sua forma de escrita e sua estética, bem como há, inclusive, em certos fragmentos a reflexão de Soares a respeito da forma

de escrita: *Meditei hoje, num intervallo de sentir, na fórma de prosa de que uso. Em verdade, como escrevo? Tive, como muitos teem tido, a vontade pervertida de querer ter um systema e uma norma. É certo que escrevi antes da norma e do systema; nisso, porém, não sou differente dos outros*. (2010, p. 246, cota [3-42r]).

Aquele que faz a primeira leitura – o escritor – reflete sobre a sua escrita, como também o fazem aqueles que pensam a sua obra e são, por ela, acolhidos. Há, no entanto, um índice que não pode ser ignorado ao atentarmos para um detalhe na fala de pessoa: *meditei hoje, num intervalo de sentir.* O que ela guarda é uma sentença que virá posteriormente expressa em outro trecho: o pensamento está no cessar do sentir. Sentir, esse, que é o princípio irrevogável da escrita do desassossego, considerando que as narrativas desassossegadas são impressões de sensações em livro e sonho. O que há quando cessa o sentir?

> Socégo, sim, socégo. Uma grande calma, suave como a inutilidade, desce em mim ao fundo do meu ser. As paginas lidas, os deveres cumpridos, os passos e os acasos de viver – tudo isso se me tornou uma vaga penumbra, num halo mal visivel, que cerca qualquer coisa tranquilla que não sei o que é. O exforço, em que puz, uma ou outra vez, o esquecimento da alma; o pensamento, em que puz, uma vez ou outra, o esquecimento da acção – ambos se me volvem numa especie de ternura sem sentimento, de compaixão fruste e vazia. Não é o dia lento e suave, nublado e brando. Não é a aragem imperfeita, quasi nada, pouco mais do que o ar que já se sente. Não é a côr anonyma do céu aqui e alli azul frouxamente. Não. Não, porque não sinto. Vejo sem intenção nem remedio. Assisto attento a espectaculo nenhum. Não sinto alma, mas socego. (2010, p. 424, cota [7-39r])

Sossego enfim.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades/ Ed. 34, 2003. p. 18-45.

_____. *Teoria estética.* Lisboa: Edições 70, 1982.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*: o pensar, o querer e o julgar. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável*. Trad. Heloisa Toller Gomes. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *En busca de lo ordinario*: líneas del escepticismo y romanticismo. València: Fronésis/Cátedra Universitat de València, 2002.

DE MAN, P. Autobiography as De-facement. In: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984, p. 67-81.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è La poesia? In: *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992.

_____. *O animal que logo sou (a seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DUQUE-ESTRADA, E.M. Im/possibilidades da Autobiografia. In: *Devires Autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/PUC-Rio, 2009. p. 17-58.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas:* uma arqueologia das Ciências Humanas*.* São Paulo: Martins Fontes, 1895.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice Editora, 1990.

HEIDEGGER, Martin*. A caminho da linguagem.* Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. Que é metafísica? In: *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ermenildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

_____. *Ser e tempo.* Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

KIERKEGAARD, SOREN. *O Conceito de Angústia:* uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário de Vigilius Haufniensis. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2010, 179 p. (Col. Pensamento Humano).

_____. *O desespero humano*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando:* rei da nossa Baviera. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer I:* roteiro para uma expedição. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.

_____. *Pessoa por conhecer II*: textos para um novo mapa. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.

LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. Trad. Mario Luiz Frungillo. *Revista UFG,* Goiás, v. 4, jun. 2008. Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.pdf.> Acesso em: 12 mai. 2012.

MONTAIGNE. *Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Humano, demasiado humano.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo.* Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

PESSOA, Fernando. *A língua portuguesa.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. António Quadros (org.). Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.

_____. *Ficções do Interlúdio.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Livro do Desasocego*. Ed.: Jerónimo Pizarro. Coord.: Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

_____. *Livro do Desassossego:* composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Richard Zenith (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Org. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Sel. Maria Alice Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Org. Jacinto Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982.

_____. *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação.* Lisboa: Ática, 1966.

_____. *Poemas completos de Alberto Caeiro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Poesia completa de Álvaro de Campos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Quando fui outro.* Org.: Luiz Rufatto. Rio de Janeiro: Alfaguara/Objetiva, 2006.

_____. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

_____. *Textos filosóficos* .Org. António de Pina Coelho. Lisboa: Ática, 1968. v.1.

SENA, Jorge de Sena. *Fernando Pessoa & C.a Heterónima (estudos coligidos 1940-1978).* Lisboa: Edições 70, 1982.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Lisboa: Relógio d'Água, 1988.

WHITE, Hayden. *Meta-História:* a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.