



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Natália Fernanda da Silva Trigo

**Poesia, poética e o fragmento como gênero: Similitudes e diferenças
entre *Pólen*, de Novalis, e o *Livro do desassossego*, de Bernardo Soares**

São José do Rio Preto

2021

Natália Fernanda da Silva Trigo

**Poesia, poética e o fragmento como gênero: Similitudes e diferenças
entre *Pólen*, de Novalis, e o *Livro do desassossego*, de Bernardo Soares**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

São José do Rio Preto
2021

T828p	Trigo, Natália Fernanda da Silva Poesia, poética e o fragmento como gênero: Similitudes e diferenças entre Pólen, de Novalis, e o Livro do Desassossego, de Bernardo Soares. / Natália Fernanda da Silva Trigo. -- São José do Rio Preto, 2021 179 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto Orientador: Márcio Scheel 1. Teoria literária. 2. Linguagem poética. 3. Novalis. I. Título.
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Natália Fernanda da Silva Trigo

**Poesia, poética e o fragmento como gênero: Similitudes e diferenças entre
Pólen, de Novalis, e o *Livro do desassossego*, de Bernardo Soares**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas
UNESP – Araraquara

Prof^a. Dr^a. Ana Paula Garcia
Instituto Federal do Mato Grosso - Diamantino

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
2 de junho de 2021

Dedico este trabalho aos meus pais, Adriana Trigo e Zildo Trigo, meus maiores exemplos, que me apoiaram incondicionalmente e foram responsáveis por cultivar em mim o amor pela literatura.

Ao meu orientador Prof. Dr. Márcio Scheel, que nesses 11 anos de trabalho foi fundamental para minha formação como pesquisadora e como pessoa, contribuindo para o desenvolvimento da minha visão crítica sobre o mundo.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Márcio Scheel, por me ajudar a pensar e refletir sobre a obra de Novalis e o universo do primeiro romantismo alemão e sua relação com o *Livro do Desassossego*, pelo aprendizado, pelo convívio, pela paciência e pela contribuição para o desenvolvimento do meu senso crítico. Alguém a quem admiro imensamente como professor, pesquisador e pessoa.

Ao professor Orlando Amorim, pelas brilhantes aulas e valiosas discussões que foram essenciais para a realização desse trabalho, em especial pelo fato de a ideia do trabalho surgir em uma de suas disciplinas a respeito do *Livro do Desassossego*.

À professora Wilma Patricia Maas, pelas discussões e contribuições no exame de qualificação, pela disponibilidade para retornar à defesa, por ter lido esse trabalho e por se disponibilizar a compartilhar comigo seus questionamentos e suas sugestões. Por ter ajudado e contribuído na pesquisa que realizei no exterior.

Ao professor Pablo Simpson Kilzer Amorim, pelas discussões e contribuições no exame de qualificação, pela disponibilidade para retornar à defesa, por ter lido este trabalho e se disponibilizar a compartilhar comigo questionamentos e sugestões.

À professora Ana Paula Garcia, pela disponibilidade de participar da defesa, e pela amizade e companheirismo de todos esses anos, alguém a quem admiro como professora, pesquisadora e pessoa.

Ao professor Arnaldo Franco Júnior, pela disponibilidade de participar da defesa e de compartilhar seus conhecimentos.

Aos meus pais que sempre me aconselharam e ajudaram em todos os momentos em que precisei, acreditando em mim mesmo quando eu não acreditava.

Aos meus amigos Anderson Ferris, Carolina Guaglini, Daniella Pereira, Dibo Neto, Eloísa Valença, Giovana Alves, Ingrid Zanata, Jean Pimentel, Leandro Valentin, Lucas Dias, Odair Júnior, Rita Pompeo e Roberta Fiel que tive o prazer de conhecer, conviver, que sempre estiveram ao meu lado me apoiando e contribuíram para tornar a vida mais leve e feliz.

Ao Ibilce/UNESP e aos meus professores de graduação e de pós-graduação em Letras, que contribuíram tanto para minha formação profissional quanto pessoal.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“A arte de escrever livros ainda não foi inventada. Está porém a ponto de ser inventada. Fragmentos desta espécie são sementes literárias. Pode sem dúvida haver muito grão mouco entre eles: mas contanto que alguns brotem!”

Novalis (2009, p. 92).

RESUMO

O presente trabalho analisa a relação entre *Pólen* de Novalis e o *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa. Os livros da Biblioteca Particular de Pessoa confirmam que ele foi leitor do poeta alemão, o que nos levou a analisar a edição de *Pólen* que Pessoa possuía, e as anotações que estão presente nesta, para entender como Pessoa leu Novalis para, então, buscar compreender como a relação entre os dois autores se realiza, primeiramente, no uso da forma do fragmento e, posteriormente, na ideia de poesia que Pessoa realiza no *Livro*. Para a análise da forma do fragmento, selecionamos alguns fragmentos de *Pólen* e os comparamos com os cinco fragmentos do *Livro do Desassossego* publicado por Pessoa na revista *Descobrimento*. Para a reflexão sobre a ideia de poesia que Novalis desenvolve analisaremos alguns dos fragmentos que tratam das questões relacionadas às ideias de poesia e linguagem poética, não apenas os publicados como também outros que estão na edição crítica da obra de Novalis. A partir disso, buscaremos comparar a ideia de poesia que Pessoa desenvolve em alguns dos fragmentos do *Livro do Desassossego*, compreendendo os pontos de encontro e de distanciamento entre os dois autores. Consideramos, assim, que a compreensão e a análise da obra de Novalis são fundamentais para a leitura de muitos autores da modernidade, uma vez que elas trazem o gérmen de muitas das reflexões que estão presentes na modernidade literária desde o século XIX até os dias de hoje.

Palavras-chave: *Novalis. Pólen. Pessoa. Livro do Desassossego.*

ABSTRACT

The present work analyzes the relation between Pollen of Novalis and O Livro do Desassossego by Bernardo Soares, Fernando Pessoa's semi-heteronym. The books of the Private Library of Pessoa confirm that he was a reader of the German poet, which led us to analyze the edition of Pollen that Pessoa had, and the notes that are present in it, to understand how Pessoa read Novalis and then understand how the relation between the two authors is realized first in the use of the fragment form and secondly in the idea of poetry that Pessoa makes in his book. For the analysis of the fragment's form, we selected some Pollen's fragments and compared them with five fragments of Livro do Desassossego published by Pessoa in the magazine Descobrimento. To comprehend the idea of poetry that Novalis develops, we will analyze some of the fragments that deal with issues related to the ideas of poetry and poetic language, not only those published but also others that are in the critical edition of Novalis's work. Furthermore, we compare with the idea of poetry that Pessoa develops in some of the fragments of Livro do Desassossego, trying to understand how the ideas of the two authors are related or different. Therefore, we consider that the understanding and analysis of Novalis's work are fundamental for the reading of many authors of modernity, since he brings the germ of many of the reflections that are present in literary modernity since the 19th century until our days.

Keywords: Novalis. Pollen. Pessoa. Livro do Desassossego.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O FRAGMENTO COMO GÊNERO: ENTRE A LITERATURA E A TEORIA	18
2.1 Primeiro Romantismo Alemão	18
2.2 Origem e desenvolvimento do fragmento como gênero	22
2.3 O fragmento de Novalis	37
3. DA FORMA DO FRAGMENTO PARA A FRAGMENTAÇÃO DO EU: HARDENBERG E NOVALIS; PESSOA E A HETERONÍMIA	44
3.1 Hardenberg e Novalis	44
3.2 Pessoa e a Heteronímia	59
3.3. A problemática da autoria no Livro e sua relação com a heteronímia	65
3.4 Pessoa leitor de Novalis	68
4. O FRAGMENTO E A IDEIA DE POESIA NOS FRAGMENTOS DE NOVALIS E NO LIVRO DO DESASSOSSEGO DE PESSOA	77
4.1 Os fragmentos de <i>Pólen</i> e o <i>Livro do Desassossego</i> (breve apresentação das obras)	77
4.2 A construção e o uso da forma do fragmento	80
4.3 A paisagem e imagens ligadas à natureza e à organicidade	101
4.4. As concepções da linguagem de Novalis e Pessoa	116
4.5. A relação de poesia e filosofia nos fragmentos de Novalis	122
4.6. A ideia de poesia	130
4.7. A paisagem e o ato da escrita: a linguagem como criadora	149
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS	167

1. INTRODUÇÃO

A segunda metade do século XVIII, na Alemanha, foi literariamente pródiga, já que não só viu nascer e se extinguir o *Sturm und Drang*, considerado um dos mais influentes pré-romantismos da literatura europeia, como também originou, a partir de 1798, o *Frühromantik*. O primeiro romantismo alemão (*Frühromantik*) tem início com a reunião de escritores e filósofos que propunham uma nova maneira de pensar não apenas a literatura, como também a filosofia e a arte. A partir dessa reunião, que aconteceu em Jena, tem origem aquele que ficou conhecido como Círculo de Jena, grupo dos primeiros românticos alemães, cujas obras são influenciadas pela filosofia do Eu, de Fichte, pela filosofia da natureza e da arte, de Schelling, e pela noção de crítica, profundamente pensada e sistematizada por Kant em seus trabalhos mais relevantes, como a *Crítica da Razão Pura*, a *Crítica da Razão Prática* e a *Crítica da Faculdade do Juízo*. Os principais representantes desse grupo foram os irmãos August e Friedrich Schlegel, Novalis, Tieck e Schleiermacher.

Novalis, pseudônimo de Georg Friedrich Philipp von Hardenberg, foi poeta e pensador do primeiro romantismo alemão e membro destacado do círculo de Jena. Além de poeta e romancista, foi também crítico literário, um dos pensadores do idealismo alemão e engenheiro de minas, tendo nascido em 2 de maio de 1772, em Oberwiederstedt, um pequeno povoado na Saxônia. Suas principais obras literárias e poéticas, aquelas em função das quais se destacou como um dos mais originais autores do período, foram os poemas que compõem seus *Hinos à Noite* (1800), a novela *Os Discípulos em Saís* (1797) e o romance *Heinrich Von Ofterdingen* (1800). Na esfera da crítica e da teoria, Novalis publica, em 1798, no primeiro número da revista *Athenaeum*¹, que era dirigida pelo seu amigo Friedrich Schlegel, uma coletânea de fragmentos que será chamada de *Blüthenstaub* (Pólen). Para o estudo que desenvolvemos aqui, utilizaremos a tradução de *Pólen*, de Rubens Rodrigues Torres Filho (2001)², junto da edição crítica em alemão organizada por Richard Samuel (1965). É importante frisar que a escolha da tradução deu-se, principalmente, em razão de o tradutor ter “uma formação filosófica, radicada na tradição do pensamento alemão, sendo o principal estudioso e comentador da obra de Fichte no país” (SCHEEL, 2010, p. 25), o que lhe confere autoridade em relação ao primeiro romantismo alemão, além do fato de sua tradução contar com notas fundamentais para a compreensão da

¹ A revista *Athenaeum* surge como o principal veículo precursor das ideias dos primeiros românticos. Nela encontra-se as obras e as principais concepções dos membros do movimento, além de algumas de suas produções literárias, críticas e filosóficas.

² Quando necessário o original em alemão, presente na edição crítica, será consultado.

obra, trazendo muitas vezes discussões sobre o porquê da escolha de certos termos, os originais em alemão e o contexto em que se inserem.

Em sua Tábua Bibliográfica³, Pessoa escreve que nasceu em Lisboa, em 1888. Foi educado na África do Sul e na Universidade do Cabo de Boa Esperança. O próprio Pessoa, nesse texto, aponta que suas obras se dividem em obras ortônimas e heterônimas. Seus principais heterônimos foram Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

Além disso, tem-se um enorme conjunto de textos inéditos presentes no espólio que será, ao longo de décadas, uma fonte de novas edições e novos trabalhos críticos sobre a obra. Alguns desses textos deram origem ao *Livro do Desassossego*, que é considerado por muitos críticos como a obra-prima de Pessoa. Essa obra inacabada, que foi concebida e elaborada por mais de 20 anos (desde pelo menos 1912⁴), é considerada um *work in progress*, uma obra em andamento, sem fim. Constitui-se de um conjunto de cerca de 500 textos, trechos ou fragmentos e ocupa, majoritariamente, os cinco primeiros envelopes do espólio de Fernando Pessoa na Biblioteca Nacional de Portugal. Por ser uma obra em processo, seu autor não estabeleceu uma ordem acabada, fazendo com que sua organização dependesse da interpretação dos editores. Pessoa publicou em vida apenas 12 trechos do *Livro*, ou seja, todas as edições em livro são póstumas e foram realizadas pelo trabalho diligente de diferentes pesquisadores⁵.

Procuramos, a partir disso, analisar a relação do *Livro* com os fragmentos de *Pólen* de Novalis. Para isso, analisaremos, primeiramente, alguns fragmentos publicados em *Pólen* e os cinco fragmentos do *Livro do Desassossego* que foram publicados na revista *Descobrimento*, buscando verificar os pontos de contato e distanciamento em relação ao aspecto formal, como os fragmentos do *Livro* se aproximam do fragmento como gênero que é desenvolvido pelos românticos. Em seguida, analisaremos outros fragmentos de Novalis, não apenas aqueles

³ Utilizamos a tábua bibliográfica presente em: PESSOA, F. **Teoria da Heteronímia**. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Porto: Assírio & Alvim, 2012.

⁴ Pessoa publica na revista *A Águia* em agosto de 1913 o fragmento “Floresta do Alheamento”.

⁵ A primeira edição é de Jacinto do Prado Coelho, de 1982, cuja organização se dá por identificação temática dos textos; a segunda, de Leyla Perrone-Moisés, de 1986, que se constitui de uma seleção de textos da edição de 1982; Antonio Quadros publica, em 1986, uma edição que dá ênfase ao tom diarístico dos textos e organiza o livro em duas partes: “fase decadentista” e “fase confessional”, essa edição é a primeira a tentar uma organização próxima ao cronológico; Teresa Sobral Cunha propõe uma organização cronológica e uma divisão por atribuições heteronímicas (Vicente Guedes e Bernardo Soares), a edição brasileira é publicada pela editora da Unicamp, em 1996, e teve uma nova edição pela Relógio d’água em 1997; Richard Zenith publica, em 1997, uma edição do *Livro do Desassossego* que parte duma organização “subjativa”, a partir do “esqueleto” cronológico dos textos de Bernardo Soares, essa edição passará por 9 reedições, a mais recente foi publicada em 2011; Jeronimo Pizarro publica, em 2010, uma edição crítica com organização cronológica e divisão em duas fases, e, em 2014, Jeronimo Pizarro publica o texto da edição crítica com a ortografia atualizada sem aparato genético; por fim, Teresa Rita Lopes publica, em 2015, uma edição com organização cronológica, e divisão em três “livros”, o de Vicente Guedes, o de Bernardo Soares e o do Barão de Teive.

pertencentes à edição de *Pólen* publicada na revista *Athenaeum*, e outros fragmentos que fazem parte do *Livro*, analisando a teoria da poesia que Novalis constrói em seus fragmentos e como ela dialoga com a teoria da poesia que Pessoa constrói no *Livro*, ressaltando também as diferenças entre os dois ao refletirem sobre o texto poético e a linguagem.

É importante ressaltar que, segundo Montandon (1992),⁶ existem três concepções de fragmento, a primeira é a de que o texto não é completado pelo autor por se tratar de um esboço, um rascunho; a segunda é a de um pedaço de uma obra, uma ruína, a obra que se perdeu por algum motivo; e a terceira, é o fragmento como gênero textual, forma que se concretizará com o romantismo alemão. No entanto, entendemos que, quando se trata dos fragmentos do *Livro*, eles podem fazer parte das três concepções de fragmento. Por essa razão, optamos por analisar a forma do fragmento nos que foram publicados na revista *Descobrimento*, por entender que, como foram publicados, era a intenção de Pessoa que eles se constituíssem formalmente como fragmento, aproximando-se mais do fragmento como gênero textual.

O fragmento romântico, ao mesmo tempo em que se constitui de uma extrema concisão, apresenta uma profunda intensidade, que concede uma abertura maior para a reflexão, além de uma ambiguidade e de uma polissemia que fazem parte do ideal poético-criador romântico. O pensamento filosófico, teórico, crítico e criativo dos primeiros românticos alemães será veiculado por meio dos fragmentos. Essa forma aberta, inacabada e partida é uma tentativa de reaproximar o sujeito, igualmente partido, da obra:

Muito mais do que simples forma, o fragmento literário torna-se o gênero de veiculação e vindicação do pensamento filosófico, crítico, teórico e criativo dos primeiros românticos alemães. Gênero aberto, a oferecer uma eterna impressão de inacabamento que, no plano formal, representa a partição, o estilhaçamento de uma totalidade constantemente buscada, mas decisivamente perdida. O fragmento é uma tentativa de reaproximar o sujeito igualmente estilhaçado do romantismo do Absoluto que lhe é sistematicamente negado (SCHEEL, 2010, p. 63-64).

O gênero do fragmento literário, de acordo com Scheel (2010), é o suporte no qual vai se manifestar a abertura da poesia para o pensamento, a crítica e a teoria, “é o suporte em que se manifesta o encontro entre a criação – *poiesis* – e investigação filosófica, entre crítica e arte” (SCHEEL, 2010, p. 64). A linguagem do fragmento será marcada pela linguagem poética, por

⁶ No capítulo “Le fragmente”, do livro *Les formes brèves*, Montandon traz um panorama importante da história do fragmento, desde os pré-socráticos, passando por Montaigne e pelos aforismos dos moralistas franceses, até os primeiros românticos e os escritores posteriores que também utilizaram o fragmento como gênero, em especial autores franceses. Nesse capítulo temos um importante panorama histórico sobre o gênero e seus principais representantes.

figuras como a metáfora e a comparação, por exemplo, além de outros procedimentos característicos da arte poética, como a concisão, e a expressividade.

O fragmento, ainda segundo Scheel (2010), transformou a visão dada à literatura e às artes, e aproxima não só poesia e crítica, como também o pensamento e a arte, o ser e a linguagem. Esse gênero coloca em discussão o fato de que a noção de total completude de um texto, de um todo perfeito e acabado, é um fantasma, um texto não pode dizer tudo. A própria linguagem não consegue expressar tudo. Por se tratar de uma totalidade relativa, esse gênero vai relativizar o próprio conceito de acabado e inacabado, colocando em xeque, dessa forma, a própria ideia de perfeição das obras em geral, mesmo aquelas que encenam, por meio da dimensão simbólica, uma ideia de completude.

No fragmento, não temos desenvolvidas situações de causa e efeito, e sim uma reflexão, que aparece como uma possibilidade, “o fragmento é quase sempre uma janela que se abre” (BARRENTO, 2010, p. 73). É um pedaço de texto cujo significado se constrói a partir de um processo de leitura, não apenas daquele fragmento, mas também de sua relação com o todo, com os outros fragmentos. Temos, então, que o fragmento “tem uma lógica interna própria, conta com o leitor e as potencialidades comunicativas do silêncio” (BARRENTO, 2010, p. 70). O leitor deve refletir sobre o texto teórico e crítico da mesma maneira que reflete sobre o poético. Portanto, o trabalho com a linguagem da teoria e da crítica deve ser o mesmo trabalho que o do texto literário.

A forma do fragmento, segundo Barrento (2010), irá fascinar toda a modernidade, pois o romantismo alemão coloca o fragmento como “intrinsecamente moderno – ou, [...] a modernidade [como] intrinsecamente fragmentária” (BARRENTO, 2010, p. 63). O fragmento irá influenciar a literatura moderna de maneira geral, já que o desenvolvimento do fragmento como gênero será de fundamental importância para a literatura posterior ao romantismo. Nesse sentido, a reflexão acerca da forma fragmentária, bem como de sua origem e desenvolvimento, leva sempre às questões que são, também, da natureza do próprio homem, bem como da sociedade e do momento histórico ao qual ele pertence.

Quando não são meras anotações, segundo Sena (1984), os fragmentos do *Livro do Desassossego* não são trechos inacabados, e sim fragmentos completos, feitos para serem fragmento, a partir disso, buscamos compreender como o *Livro* se assemelha formalmente ao fragmento romântico. Assim como o fragmento romântico, o *Livro* é um não livro, ele não representa uma totalidade fechada e acabada. Barrento afirma que os fragmentos são “um contínuo sempre em aberto” (2010, p. 65), então procuramos compreender como os fragmentos

do *Livro* podem ser entendidos dessa maneira. Segundo Medeiros (2015), o *Livro* se constrói como antilivro por intermédio da técnica do fragmento, colocando, assim, em questão muitos dos pressupostos da literatura, como a própria ideia de forma fixa presente nos tratados de arte. Scheel discorre a respeito do fato de que, ao romper com a forma fixa, o fragmento literário "concebe-se, ao mesmo tempo, como obra e teoria, como criação e crítica, como forma acabada e promessa futura de conclusão" (2009, p. 76), trazendo em si poesia, filosofia e crítica.

Outro ponto sobre o qual refletimos é que em seus fragmentos Novalis desenvolve uma teoria poética que concebe a arte como lugar no qual a reflexão acontece, reflexão essa que é intrínseca à obra. A poesia, para Novalis, deve se debruçar sobre o próprio pensar, que é o pensar do pensar. O conceito de poesia do poeta alemão se desenvolve como uma poesia transcendental, remetendo ao conceito de transcendental de Kant, ligado à origem do conhecimento, e se desenvolve a partir da ideia do absoluto da arte, a reflexão realizada pela própria arte, vale ressaltar que transcendental para Kant é "uma forma de conhecimento, não dos próprios objetos mas do modo como somos capazes de conhecê-los, ou seja, as condições da experiência possível" (CAYGILL, 2000, p. 311), refere-se ao modo de conhecimento, ao pensamento, preocupa-se com sua origem e conteúdo, e desdobra-se de uma faculdade da consciência.

A obra deixa de ser representação e imitação do mundo e passa a se realizar em função de si mesma, por isso, segundo Scheel (2010), a originalidade da obra de arte, para os românticos, está na criação de uma outra realidade pela obra, que se dá a partir do gesto reflexivo do próprio eu e de sua autoconsciência. Scheel (2010) aponta que, para Novalis e Schlegel, a reflexão não é apenas um processo de descoberta do eu, mas também é uma forma de avaliação, crítica e análise da obra literária, percebendo, assim, a poesia como um processo ativo do pensamento que faz dela objetivo dessa reflexão.

Analizamos alguns fragmentos de Novalis, não apenas os publicados na revista *Athenaeum*, como também outros que estão presentes na edição crítica, para refletir, primeiro, sobre como se constrói essa teoria da poesia de Novalis, entendendo que seus fragmentos são feitos para serem teórico/crítico, mas possuem características singulares do texto literário, entendido como expressão poética. A partir disso, buscamos comparar as ideias de Novalis com as ideias de literatura e de escrita que Pessoa desenvolve no *Livro do Desassossego*, entendendo que embora essa obra tenha sido desenvolvida por Pessoa como obra poética, e não como teórica ou crítica, muitas das questões e reflexões levantadas são de natureza teórica e crítica,

o que nos leva a perquerir como os dois autores entendem a poesia e como isso é construído em seus fragmentos.

Procuramos compreender, enfim, de que maneira Bernardo Soares, em seu *Livro do Desassossego*, cria uma nova forma de escrita, influenciada e profundamente relacionada com o gênero do fragmento de Novalis, de maneira a utilizar uma linguagem que conecta não apenas a sua própria literatura heterônima como também a literatura ocidental, além de apresentar um trabalho de reflexão e uma “espraiamento” de ideias para florescer, tendo em vista que até sua organização e leitura ficaram a cargo de seus leitores.

Para a compreensão não apenas do desenvolvimento do fragmento como gênero romântico como também de suas principais características, utilizaremos principalmente das reflexões presentes no livro *L'absolu littéraire - Theorie de la littérature du romantisme allemand* (1978), de Lacoue-Labarthe e Nancy, no qual encontramos uma reflexão aprofundada sobre o fragmento literário e como ele foi concebido como gênero pelo primeiro romantismo. Ainda no que diz respeito à questão do fragmento como gênero, faremos uso do livro *Poética do Romantismo: Novalis e o fragmento literário* (2010) de Scheel, que conta com uma profunda reflexão sobre os fragmentos de Novalis, além de uma análise detida da compreensão de Novalis acerca da poesia e da linguagem. É importante ressaltar, também, que dialogaremos com a leitura de Benjamin em sua tese *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, obra de fundamental importância para o estudo dos fragmentos do primeiro romantismo e da ideia de poesia, de linguagem, de teoria e de crítica desenvolvidas nesses fragmentos. Ainda sobre o fragmento, outra consideração importante foi a realizada por Barrento, no livro *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*, obra na qual o autor traz um panorama e uma reflexão importante acerca da criação do fragmento literário pelos primeiros românticos e da utilização dessa forma por autores posteriores, ressaltando como o fragmento foi fundamental para a literatura moderna.

Sobre os fragmentos de *Pólen*, utilizaremos a biografia crítica *Novalis: Signs of Revolution* (1995) de O'Brien e *Novalis* (2011), de Schefer, as quais os autores discutem e analisam não apenas os fragmentos como toda a obra de Novalis. É importante ressaltar que, em língua portuguesa, não encontramos muitos estudos sobre o primeiro romantismo e, principalmente, sobre Novalis na área da literatura. O pensador alemão é mais pesquisado na área da filosofia. Dentre as pesquisas em língua portuguesa sobre os primeiros românticos na área da literatura, nos últimos 10 anos, ressaltamos, além do livro de Scheel, a tese de Medeiros (2015) *Crítica literária de Friedrich Schlegel*, e a minha dissertação *Crítica e criação em*

Novalis: dos Fragmentos de Pólen aos poemas dos Hinos à Noite (2017), na qual realizei um estudo comparativo dos fragmentos de Novalis e de sua obra poética *Hinos à Noite*, procurando compreender como as questões acerca da teoria, da crítica e da obra poética desenvolvidas por Novalis em seus fragmentos também estão presentes em seus poemas, bem como o desenvolvimento de novas formas de expressão tanto na teoria, por meio do fragmento, como em suas obras poéticas, por meio do uso do poema em prosa, entendendo que forma e conteúdo em Novalis estão sempre em profundo diálogo.

Para compreender e discutir o *Livro do Desassossego* utilizaremos principalmente o livro *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa* (2014), de Martins, em que o autor traz uma importante reflexão sobre a origem e o desenvolvimento dos fragmentos que compõem o *Livro*; a “Apresentação do Livro do Desassossego” (2014) de Pizarro no qual encontramos uma importante reflexão sobre o caráter inacabado do *Livro* e sua questão editorial; a “Introdução ao Livro do Desassossego” (1984), de Sena, que traz uma discussão sobre a forma fragmentada do *Livro*. Além disso, utilizaremos as importantes análises do *Livro* que Lourenço realiza nos capítulos “O Livro do desassossego, texto suicida?” (1986) e “O livro do Desassossego ou o Memorial do Limbo” (2004); bem como a análise do livro *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro* (2001) de Perrone-Moisés. Para discutir ainda esse caráter fragmentário do *Livro* dialogaremos com o livro *O silêncio das sereias: ensaio sobre o livro do desassossego* (2015), de Medeiros, em que o autor realiza uma importante análise sobre o caráter fragmentário do Livro. Ressaltamos ainda que, utilizamos a tese *Poeticidade e vida do espírito no Livro do desassossego, o romance possível de Bernardo Soares*, de Garcia (2020), que traz análises importantes sobre o *Livro* e também sobre a forma do fragmento presente nele.

Dialogaremos ainda com outras obras que propõe a comparação entre Novalis e Pessoa, como o capítulo “A estética do Desassossego: Fernando Pessoa e o romantismo alemão” (2013), os artigos “O projeto do *Livro do Desassossego* e o romantismo alemão” (2016) de Souza, “Novalis e Pessoa: lucidez poética e reflexão onírica” de Souza e Suzuki (2015) e “Fernando Pessoa leitor de Novalis e o problema da heteronímia” de Ribeiro (2012), nos quais encontramos importantes discussões sobre a relação do *Livro* e dos fragmentos de Novalis, bem como das obras poéticas de Pessoa e da heteronímia com a leitura que Pessoa realize de Novalis.

Desse modo, no capítulo 1, refletimos primeiramente sobre o primeiro romantismo alemão, fazendo uma breve apresentação desse movimento literário e de suas principais ideias. Em seguida, refletiremos sobre a origem e o desenvolvimento do fragmento como gênero, para

depois discutir como se constitui o fragmento de Novalis, de que maneira ele se diferencia dos demais fragmentos dos outros membros do primeiro romantismo.

No capítulo 2, buscaremos entender como a ideia de eu, tanto em Novalis quanto em Pessoa, também se manifesta como algo fragmentado. Para isso, investigaremos a escolha de Novalis de usar um pseudônimo e como é possível entender que essa escolha é extremamente relacionada com as ideias desenvolvidas em seus fragmentos. Em seguida, refletiremos sobre Pessoa e a Heteronímia, entendendo as diferenças entre o uso que Novalis faz do pseudônimo para a construção pessoana da Heteronímia. Ainda nesse capítulo, analisamos a edição de Pessoa dos fragmentos de *Pólen*, buscando fazer uma breve análise de Pessoa como um leitor de Novalis a partir dos comentários e grifos dessa edição.

No capítulo 3, faremos, primeiramente, uma breve apresentação das obras. Em seguida, analisaremos uma seleção de fragmentos publicados em *Pólen*, na revista *Athenaeum*, buscando compreender como a forma do fragmento desenvolvida nesses textos influenciou a construção dos fragmentos de Pessoa, em especial dos cinco fragmentos do *Livro do Desassossego* que são publicados na revista *Descobrimento*. Buscamos entender como esses fragmentos aproximam-se e distanciam-se na questão da forma, entendendo principalmente a importância do fragmento novalisiano para Pessoa. Buscamos refletir ainda sobre a teoria da poesia que Novalis desenvolve em outros fragmentos, entendendo a ideia de Novalis sobre o texto literário e a escrita, comparando com as ideias que Pessoa realiza sobre a mesma temática no *Livro do Desassossego*.

2. O FRAGMENTO COMO GÊNERO: ENTRE A LITERATURA E A TEORIA

2.1 Primeiro romantismo alemão

A história da literatura é marcada pelo surgimento e desaparecimento de diversos gêneros literários, sendo interessante perceber que, muitas vezes, esses gêneros estão intrinsecamente ligados ao movimento literário no qual eles surgem ou pelo qual são mais utilizados. Nesse viés, podemos pensar no fragmento desenvolvido como gênero literário pelo primeiro romantismo alemão. Com *Frühromantik* (primeiro romantismo alemão) inicia-se no final do século XVIII uma reunião de pensadores, os irmãos Schlegel, Novalis, Tieck e Schleiermacher, na cidade de Jena. Foi precedido pelo que ficou conhecido como *Sturm und Drang*, um movimento literário caracterizado por acentuar o individualismo e buscar a liberdade poética de maneira a romper com os modelos clássicos e, seus principais representantes foram Goethe e Schiller, ao produzirem obras que se rebelavam contra o modelo clássico. Esse movimento foi de fundamental importância para o desenvolvimento do primeiro romantismo, uma vez que ambos buscaram a criação de uma literatura alemã que aprofundasse o individualismo e buscasse liberdade poética e forma de expressão própria, a fim de caracterizar e desvelar uma identidade nacional, um caráter francamente alemão.

A Alemanha desse período possuía uma ordem social peculiar em razão de ainda manter uma estrutura feudal, e é nesse período que o romantismo em Jena e o classicismo em Weimar se desenvolvem. São dois períodos literários relativamente distantes não apenas nas ideias, como também no tempo, o que não acontece na Alemanha, pelo fato do país não ser unificado, os dois movimentos literários acontecem concomitantemente. Por esse fator, é pertinente notar o fato de o primeiro romantismo alemão ao mesmo tempo romper com os cânones e os modelos clássicos e também buscar novos modelos e formas de pensar a partir da antiguidade. Dessa maneira, romantismo e classicismo, na Alemanha, dialogam de modo mais intenso do que em outros países, construindo, então, uma relação ora de reconhecimento, ora de ruptura.

Além das influências do *Sturm und Drang* e do classicismo, outra característica do primeiro romantismo alemão será a influência das ideias filosóficas desenvolvidas por Kant em suas *Críticas* e por Fichte em sua *Doutrina-da-ciência*: “o Romantismo alemão é o único que se estrutura como movimento, conscientemente, a partir de uma posição filosófica, o que vai garantir à filosofia um destaque singular dentro do panorama romântico geral” (BORNHEIM, 2008, p.77).

A influência de Kant nos primeiros românticos se dá principalmente pela maneira como esses pensadores percebem a separação entre o mundo sensível (experiência) e inteligível (conceito), as relações entre esses dois mundos e a maneira como a origem do conhecimento se realiza a partir da reflexão que ocorre no pensamento do eu transcendental. Além disso, o desenvolvimento do conceito de crítica que Kant realiza muda a maneira como se pensava a crítica de arte até então, o que influencia os românticos não apenas na maneira de pensar a arte e produzir ou criar, como também sua teoria e sua crítica. É importante ressaltar que em alguns fragmentos Novalis faz menção as ideias de Kant.

As ideias desenvolvidas por Fichte em sua *Doutrina-da-Ciência* também influenciaram o primeiro romantismo. Em sua obra, Fichte desenvolve uma filosofia que se volta para entender qual seria o princípio de todo pensamento humano e, para isso, ele se volta para a reflexão que é realizada pelo sujeito. O “Eu” é, então, colocado no núcleo da reflexão humana. Para os românticos, a reflexão buscada no sujeito por Fichte, já estaria na arte, em especial na linguagem: “a *artificialidade* da construção filosófica deve ser “devolvida” à vida, transformando-se em obra de *arte*” (SUZUKI, 1999, p. 97). A partir dessa ideia de reflexão desenvolvida por Fichte, os românticos se debruçam sobre o fato de que a reflexão já estaria na linguagem poética, dessa maneira, eles vão colocar a arte, entendida como possibilidade, como criação, e não mais o “Eu” como ponto central da reflexão:

Fichte tinha uma concepção prática da filosofia: não no sentido kantiano da filosofia moral, mas na medida em que transformou a filosofia em *ato filosófico*, em ação, *Tathandlung*, do eu que põe a si mesmo e que existe apenas em função desse pôr. [...] Novalis e Schlegel levam essa concepção mais adiante com a sua entronização da ação do Eu, com a sua concepção de poesia (romântica) universal e de poeta transcendental. Pensar, falar e agir são conectados nessa visão de mundo, e a linguagem oriunda dessa constelação é mágica, absolutamente criadora (SELIGMANN-SILVA, 2004, p. 98).

A partir dessas influências, o primeiro romantismo desenvolve ideias visando a acentuar o individualismo e o subjetivismo, ele se opõe ao rigor e à racionalidade clássica, bem como aos modelos literários pré-definidos. No entanto, é sempre importante ressaltar que os românticos não se consideravam em oposição ao classicismo, mas sim, utilizavam-se das obras da antiguidade como inspiração, com a ideia de criar formas literárias a partir dessa herança clássica. Do mesmo modo, os românticos passam a pensar a obra como algo que possui existência própria, um universo seu, e não mais algo que deve necessariamente possuir modelos pré-definidos. Para eles, é a própria obra que vai dizer como ela deve ser construída a partir da sua linguagem inerente, evidenciando, com isso, o caráter ficcional da obra. Os românticos, concebem, dessa maneira, uma nova forma de se pensar a realização e a escrita da obra:

O poder, para a obra, de ser e não mais de representar, mas sem conteúdo ou com conteúdos quase indiferentes e, assim, de afirmar a um só tempo o absoluto e o fragmentário, a totalidade, mas numa forma que, sendo todas as formas, isto é, não sendo, no limite, nenhuma, não realiza o todo, mas o significa suspendendo-o, ou até mesmo quebrando-o. (BLANCHOT, 2010, p. 104).⁷

Além de evidenciar seu caráter próprio e ficcional, essa obra que se volta sobre si mesma permite uma reflexão sobre o próprio ato criador, sendo assim, a produção literária pode trazer em si mesma uma reflexão sobre o fazer artístico: “ao romperem com o modelo de imitação (no sentido clássico – Klassik), os românticos voltaram-se para o processo de produção – forma, obra em devir” (BOGADO, 2007, p. 54). Sendo assim, ao se voltarem para o ato do fazer artístico, os românticos refletem sobre a forma, o que possibilita que eles desenvolvam um novo gênero.

Esse novo gênero deveria evidenciar o caráter singular da obra, fazendo com que ela deixe de ser entendida como uma construção completa e perfeitamente acabada, à margem da teoria e da crítica, e é com esse novo gênero que os românticos vão aproximar a obra da teoria e da crítica:

O *Frühromantik* [...] revolucionou profundamente não só as formas e manifestações do discurso literário como vinham sendo praticadas até então, mas os próprios conceitos de linguagem, de obra, de pensamento e reflexão, afirmando a precedência da teoria e da crítica no processo criador e abrindo caminho para que a obra se convertesse, ao mesmo tempo, em um veículo de representação do mundo, dos seres, das coisas, e num instrumento de reflexão crítico-teórica que se pensa a si mesma, que flagra seus próprios movimentos interiores, que revela a materialidade como produto do pensamento e da linguagem criadora (SCHEEL, 2010, p.1).

Como podemos perceber a partir da citação, as mudanças na concepção da obra e da linguagem, realizadas pelos primeiros românticos, colocaram em xeque as fronteiras entre teoria, crítica e obra, além de suspender, também, a própria fronteira entre os gêneros literários. É por essa razão que Lacoue-Labarthe e Nancy ressaltam que “o romantismo não é nem ‘literatura’ (eles inventaram esse conceito) nem mesmo, simplesmente, uma ‘teoria da literatura’ (antiga e moderna), mas *a teoria ela mesma como literatura*” (1978, p. 22 – tradução

⁷ No capítulo “O Athenaeum” do livro *A conversa infinita* 3 Blanchot realiza uma análise dos fragmentos de Schlegel e de Novalis discutindo a forma do fragmento e como se caracteriza a ideia de poesia desses autores, entendendo como forma e conteúdo nos primeiros românticos estão intimamente relacionados.

nossa)⁸, ou seja, a partir das mudanças na concepção de obra, de linguagem, de teoria e de crítica, os românticos vão aproximar todos esses fenômenos, e, para isso, eles necessitam de um novo gênero, que conceba essa mobilidade tanto para as obras como para sua teoria e sua crítica. Segundo Rosenfeld (1976), essa forma não poderia ser perfeitamente acabada, uma vez que a obra clássica perfeita e acabada, ao separar os gêneros, acaba por se autolimitar, era necessário então, uma forma que não fosse acabada e limitada. Como podemos notar, as formas de expressão que existiam até então não eram suficientes para a maneira como os primeiros românticos procuravam expressar suas ideias:

A liberdade romântica do espírito leva os autores aos grandes dramas da forma, ao impasse entre os movimentos de alma e seus modos de representação. As formas tradicionais de expressão já não eram suficientes para dar vazão a todos os impulsos do espírito romântico, a toda a vontade de liberdade que lhe foi característica (SCHEEL, 2010, p.54).

Além de procurar romper com a obra literária clássica, os românticos procuram romper, também, segundo Seyhan (1992), com os postulados filosóficos clássicos, e, para poder romper tanto com a obra fechada e acabada quanto com os tratados e postulados filosóficos, os românticos irão desenvolver uma nova forma tanto para produzir teoria, crítica e literatura, como também filosofia. Essa forma será a do fragmento. Assim, ao buscar uma nova forma que diluísse as fronteiras entre os gêneros, entre teoria, crítica e literatura, e entre literatura e filosofia, os românticos acabam por desenvolver o fragmento como um gênero, uma vez que “os românticos de Jena insistem, simultaneamente, na criticabilidade, na infinitude e no inacabamento das obras” (GAGNEBIN, 1999, p.72).

É na forma do fragmento que o grupo de Jena encontrará sua forma por excelência, pois, ao se constituir de maneira aberta ele confere essa característica também à reflexão que provoca, deixa de ser acabada e fechada. Além disso, ao produzir uma reflexão em aberto, o fragmento também vai ao encontro do ideal romântico de busca pela originalidade, por uma nova forma de se fazer literatura, teoria e crítica:

O fragmento literário representa [...] o ideal primeiro romântico de individuação das formas artísticas e da reflexão crítica, que se fundamentam, agora, nos pressupostos da originalidade, da inovação e, sobretudo, da reinvenção dos modelos críticos, teóricos e criadores que se vinham praticando até então (SCHEEL, 2010, p. 50).

⁸ Le romantisme n'est ni “de la littérature” (ils en inventent le concept) ni même, simplement, une “théorie de la littérature” (ancienne et moderne), mais *la théorie elle-même comme littérature* (LACOUE-LABARTHE; NANCY, p. 22).

Dessa maneira, podemos entender o fragmento como uma forma que vai ao encontro da própria ideia de pensamento e de reflexão romântica, como algo aberto e nunca totalmente acabado, por isso “mais ainda do que o “gênero” do romantismo teórico, o fragmento é considerado a sua encarnação, a marca mais distintiva de sua originalidade, e o signo de sua radical modernidade” (LACQUE-LABARTHE; NANCY, 2004, p. 69).

Esse desenvolvimento da forma do fragmento, bem como das principais ideias propostas pelos românticos sobre teoria, crítica literária e filosofia, realiza-se por meio dos ensaios, fragmentos e obras literárias publicados na revista *Athenaeum*⁹. No entanto, apesar de sua duração, as ideias que são desenvolvidas pelos primeiros românticos na *Athenaeum* influenciaram o modo de se pensar a filosofia, a teoria e a crítica literária, além da própria maneira de se fazer literatura.

Apesar de o fragmento como gênero ser o marco da originalidade romântica, é importante ressaltar que seu desenvolvimento é resultado, também, da influência da antiguidade. É nesse sentido que procuramos ressaltar que os românticos desenvolvem o fragmento como gênero a partir de um resgate de outras formas que já existiam na história da literatura, todavia, estavam à margem do cânone. A partir desse resgate, esses pensadores criam uma nova maneira de se produzir reflexões tanto filosóficas quanto literárias.

2.2 Origem e desenvolvimento do fragmento como gênero

Os românticos resgatam na história da literatura formas que foram ignoradas pelo classicismo, eles realizando, segundo Duarte (2011), uma apropriação inovadora da antiguidade clássica, uma vez que, ao buscar essas formas que ficaram à margem da história da literatura, os românticos diferenciam-se do classicismo, o qual buscava as formas consagradas para servirem mais de modelos de composição do que de inspiração. Além disso, os românticos também dialogam com obras mais próximas de seu tempo, como a dos moralistas franceses:

Novalis e Schlegel recriam, a partir da leitura sistemática das grandes obras fragmentárias da Antiguidade clássica, do aforismo filosófico, das máximas,

⁹ Friedrich Schlegel funda, em 1798, a revista *Athenaeum*, principal veículo para a exposição e divulgação das ideias e reflexões do *Frühromantik*, na qual foram publicadas, em forma de ensaios e fragmentos, as teorias românticas sobre a poesia, a criação literária, sua teoria e sua crítica, teorias filosóficas e produções literárias. Com a morte de Novalis, em 1801, e as tensões pessoais entre os outros membros do círculo de Jena acarretaram o desaparecimento da revista. Vale ressaltar que o desaparecimento da revista também se deve ao baixo número de assinaturas, a complexidade da linguagem e das ideias presentes na revista acabou fazendo com que seu número de assinaturas fosse baixo.

anedotas e pensamentos dos moralistas franceses, o fragmento textual e ampliam-lhe suas potencialidades latentes, fazendo surgir o fragmento literário, uma forma diversa de escritura crítica, um novo modo de desenvolver o pensamento teórico sobre o ato de criação. O fragmento literário cria sua própria filosofia da linguagem e seu próprio conceito crítico (SCHEEL, 2010, p. 17).

É importante destacar que existem três concepções do fragmento: a primeira da obra histórica que se tornou fragmento pela ação do tempo, ou seja, ela já foi uma obra completa, mas acabou se perdendo e sobraram apenas pedaços, fragmentos do que um dia foi essa obra, como é o caso, por exemplo, dos fragmentos dos pré-socráticos; a segunda é a da obra que permaneceu fragmentada em razão da morte do seu autor, nunca existiu uma obra total, mas poderia ser que existisse, o que não se tem como supor, o que se sabe é que o autor trabalhava na obra e seu trabalho foi interrompido em decorrência de sua morte, o que sobra, então, é um fragmento da obra que poderia ser; a terceira, é a desenvolvida pelos primeiros românticos, a obra que nasce já com a intenção de ser fragmentada, o fragmento aparece nessa concepção, como um gênero de composição, assim como o romance, o drama, entre outros. Essa terceira concepção, segundo Montandon (1992), passa pela ideia da obra que é voluntariamente fragmentada, que é escrita em pedaços, e que não visa à totalidade e à completude no sentido tradicional, e é nesse viés que o fragmento se transforma em um gênero literário.

Montandon (1992) considera o primeiro tipo de fragmento como uma ruína histórica, o segundo como um germe de futuro, e o terceiro como uma totalidade perdida. É interessante pensar que nesse sentido o terceiro tipo de fragmento acaba carregando consigo a herança dos dois últimos, traz em si a ideia de ruína, só que ao invés de histórica, é a ruína do pensamento, do sujeito, ao mesmo tempo que traz também a ideia de germe de futuro, ele projeta seu significado para o futuro, para um leitor futuro, e para uma interpretação que depende da reflexão de seu leitor, podendo mudar constantemente em diferentes sociedades no decorrer da história. O fragmento: “ocorre como uma realização [...] do passado e do futuro no brilho do instante presente que é essencialmente inacabado” (MONTANDON, 1992, p. 91 – tradução nossa)¹⁰.

Compreendemos que esse resgate do passado e das formas clássicas é essencial para ressaltar que os românticos não se consideravam em oposição ao classicismo, sua divergência era a de que eles não consideravam os clássicos como modelos e regras a serem seguidos, e sim como modelos a serem ampliados, modelos esses que serviriam de inspiração para o

¹⁰ Se donne comme la réalisation [...] du passé et de l'avenir dans l'éclat de l'instant présent essentiellement inachevé. (MONTANDON, 1992, p. 90-91)

desenvolvimento de novas formas, diferentes daquelas que existiam, que pudessem conter um diálogo com a tradição ao mesmo tempo que trariam em si características próprias de seu tempo:

O modelo já não deve ser mais o da totalidade, o da teleologia, o da continuidade absoluta em busca do todo. Ao contrário, trata-se agora de encontrar uma forma de representação discursiva que esteja de acordo com esse novo pensamento teórico, crítico e filosófico acerca do mundo, dos seres, das coisas e das artes; que esteja em sintonia com o ideal de rompimento que a poesia moderna deve ensaiar em relação aos modelos tradicionais de exposição. [...] É preciso buscar novas formas de escritura, é preciso encarar outros aspectos da tradição. Nessa busca, os modelos paradigmáticos passam a ser, por um lado aqueles que o próprio processo histórico fragmentou e, por outro, aqueles que escolherão, conscientemente, o fragmentário como possibilidade de expressão (SCHEEL, 2010, p. 56).¹¹.

É nesse sentido que Schlegel escreve que “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir” (SCHLEGEL, 1997, p.51), ou seja, é a ação do tempo que faz com que essas obras dos antigos se tornem fragmentos e esse caráter fragmentário acaba por ser essencial para sua interpretação hoje, pois não temos como pensar em uma interpretação que não leve isso em conta. Apesar de não ser a intenção desses autores que a obra tivesse essa característica, o tempo fez com que ela tivesse, e sua interpretação dela tem que passar por essa questão, pois o que pode ser interpretado é o que sobreviveu ao tempo, e essas obras nunca serão um todo acabado e nem podem ser interpretadas como um modelo, diferente das demais obras clássicas. As obras da antiguidade Clássica que são resgatadas pelos primeiros românticos são principalmente a dos pré-socráticos como as de “Tales de Mileto (625/4 – 558 a. C.) a Demócrito de Abdera (460 – 370 a. C.), passando por Pitágoras (580/78 – 497/6 a. C.), Heráclito de Éfeso (540 – 470 a. C.) e Zenão de Eleia (504/1 -? a. C.)” (SCHEEL, 2010, p.56).

É válido evidenciar que os românticos resgatam esses fragmentos não apenas pela forma concisa, mas também pelo uso de uma linguagem poética, uma vez que esses fragmentos pré-socráticos também diluam as fronteiras entre a filosofia e a poesia, constroem uma espécie de máxima filosófica por meio de uma imagem poética, no entanto essas imagens ainda estão muito próximas do mito. Esse resgate da tradição clássica que não pertence ao cânone é que vai influenciar a ruptura com a tradição, ou seja, a ruptura com a tradição literária e filosófica virá justamente do próprio diálogo com os pensadores antigos, colocando em discussão, também, a

¹¹ O livro *Novalis e o fragmento literário* de Scheel (2010) consiste e uma das mais completas e bem estruturadas reflexões dos fragmentos de Novalis, trazendo não apenas as origens e desenvolvimentos da forma do fragmento, como também análise e reflexão das principais ideias relacionadas ao poético, à teoria e à crítica literária desenvolvidas por Novalis, por meio de uma análise cuidadosa e completa de diversos fragmentos de Novalis.

própria ideia de que para se construir um novo pensamento é necessário que se rompa totalmente com o antigo. Os românticos, ao contrário, buscaram na tradição a influência para produzir uma nova maneira de pensar, não mais entendendo o pensamento e a literatura antiga como um modelo a ser seguido, mas como algo que deve dialogar com o contemporâneo e a partir desse diálogo produzir um novo pensamento, uma nova expressão artística:

É justamente na ruína textual legada pelos pré-socráticos, nos escombros escriturais a que o tempo reduziu o sistema de pensamento grego que os primeiros românticos alemães encontrarão a forma de expressão mais coerente com seus impulsos revolucionários de cisão e ruptura com a tradição. [...] O fragmento literário como gênero, forma, padrão de escritura surge, sob um determinado aspecto, como um tipo de paradoxo: a rejeição aos modelos clássicos de composição fundamenta-se, sobretudo, no olhar acuradamente crítico para a própria tradição clássica (SCHEEL, 2010, p.57).

As obras fragmentadas pelo tempo trazem em si essa característica de erosão, de uma ruptura com o texto pronto, acabado, com o pensamento sistematizado, e, com isso, acabam por exigir mais do leitor para que uma interpretação possa ser produzida, e essa interpretação nunca é absoluta, sempre está em aberto. Torres Filho (2009) faz uma reflexão interessante ao pensar que o pensamento dos pré-socráticos é reduzido a fragmentos pela ação do tempo, enquanto o fragmento romântico traz em si a fragmentariedade do próprio pensamento humano, que não é um todo perfeito e acabado, Suzuki (1999) afirma que nos fragmentos românticos a ruptura já se encontra no início da criação poética, e não depois, como no caso dos clássicos.

Além dessa influência da Antiguidade Clássica, os românticos resgataram algumas formas mais contemporâneas a eles, como os aforismos, as máximas filosóficas e os ensaios dos moralistas franceses. A partir disso, podemos entender que o fragmento traz em si um diálogo entre a tradição e a modernidade, evidenciando, segundo Scheel (2010), que uma das características mais marcantes do fragmento literário é sua dupla visada, a partir da qual ele se orienta: a influência da Antiguidade Clássica de um lado, e a relação com as formas mais contemporâneas de expressão de outro.

Uma dessas formas que influenciaram o fragmento literário foi a do ensaio, criado por Montaigne, que “afirmava o direito de pensar o eu sem prestar reverência a sistemas, saberes, gêneros e modelos antigos” (COSTA-LIMA, 2005, p. 183), isto é, seus ensaios não se moldavam a partir dos modelos dos tratados filosóficos, traziam em si uma nova maneira de pensar. Montaigne foi “criador do ensaísmo moderno, que pode ser caracterizado como um gênero de expressão do pensamento intermediário entre os grandes tratados filosóficos [...] e o fragmento literário (SCHEEL, 2010, p. 67).

As principais diferenças dos ensaios de Montaigne para os tratados filosóficos são, segundo Scheel (2010), a liberdade temática, a escritura assistemática (um mesmo ensaio pode tratar dos mais variados assuntos), recusando, com isso, a rigidez do discurso científico. Outro ponto interessante que podemos notar é que a linguagem de seu autor, assim como sua linha de pensamento, diferem-se da estrutura rigorosa e lógica dos tratados, a linguagem dos ensaios se aproxima também da linguagem poética.

É interessante pensar que o que aproxima o fragmento romântico do ensaio, segundo Scheel (2010), é o fato de eles não pretenderem uma exposição exaustiva sobre o assunto que abordam. Sendo assim, ambos trazem em si a ideia de que aquele assunto não foi explorado em sua totalidade, deixam a interpretação e o pensamento em aberto, conferindo mais liberdade não apenas formalmente como também na maneira como depreendemos o significado daquele texto. A diferença entre as duas formas é a de que o ensaio ainda é uma forma que se assemelha a um sistema fechado de pensamento, enquanto o fragmento literário procura trazer um sistema de pensamento o mais livre possível. Essa forma busca o “inacabamento como uma maneira de exposição do pensamento, da crítica e da criação avessa a todo ideal de sistema que possa servir como um arcabouço definido e definitivo de ideias a serem postas em circulação no processo de análise e discussão” (SCHEEL, 2010, p. 71).

Apesar de suas diferenças é inegável a importância do ensaio para o desenvolvimento do fragmento como gênero, pois ele trará em si um discurso mais livre. Segundo Barrento (2010), os tratados e as dissertações atravancam o discurso e o próprio pensamento, prendem as ideias em sua forma fechada, enquanto o ensaio e o fragmento abrem as ideias, exigem do leitor uma participação mais efetiva para formular reflexões sobre determinado assunto, não pretendem explorar aquele assunto em sua totalidade.

Outra influência fundamental para o desenvolvimento do fragmento literário romântico foram os aforismos dos moralistas franceses, em especial os escritos de Chamfort e La Rochefoucauld, e segundo Gjesdal (2009), esses trabalhos ganharam destaque na Alemanha nos anos de 1790s, quando foram traduzidos, lidos e discutidos, ou seja, na mesma época em que o primeiro romantismo estava surgindo. É importante salientar que os românticos citaram os aforismos de Chamfort e Le Rochefoucauld e evidenciaram a influência desses aforismos para o surgimento do fragmento como gênero, no entanto, eles se inspiram na brevidade do aforismo e o transformam em algo novo: “nenhum desses textos é tal e qual os fragmentos românticos; a escrita que não segue cadeias de deduções e argumentações, mas pontua

pensamentos; e o tratamento de assuntos de natureza distinta no mesmo escopo” (DUARTE, 2011, p. 119).

O fragmento irá incorporar a brevidade do aforismo ao mesmo tempo que vai trazer em si uma fragmentariedade, uma cisão do pensamento, o que o difere do aforismo, o qual, apesar de curto, é um pensamento fechado e acabado, enquanto o fragmento é aberto e aponta para uma continuidade, ou como define Barrento: “o fragmento é quase sempre uma janela que se abre; o aforismo entreabre portas para as fechar logo a seguir. [...] O primeiro é horizonte, tem uma natureza móvel e reverberante; o segundo é saber aparentemente acabado” (2010, p. 73).

Outra diferença importante entre o fragmento e o aforismo, segundo Montandon (1992), é o fato de que o fragmento, diferente do aforismo, não pretende ser uma miniatura de uma totalidade, e sim uma forma que deixa o pensamento em aberto, sem se relacionar com uma forma fixa, e sim, buscar novos horizontes. Podemos acrescentar, ainda, a ideia de Lacoue-Labarthe e Nancy (1978), de que o inacabamento é essencial para o fragmento, mas não para o aforismo, pois, apesar de sua brevidade, essa forma não traz em si um pensamento inacabado e aberto. Contudo, é importante frisar, como ressalta Scheel, que:

As semelhanças entre os aforismos legados pelos moralistas franceses e o fragmento romântico terminam na noção mesma de forma breve, esteticamente pensada e construída, já que não podemos ignorar o fato de que, para os alemães, o fragmento é, antes de tudo, a manifestação de uma nova e insuspeitada poíesis, sempre em construção, sempre em devir, sempre inconclusa, que solicita uma forma igualmente inacabada de apresentação (2009, p. 79).

Como podemos perceber, para desenvolver o gênero do fragmento literário os primeiros românticos utilizam tanto de uma herança literária da antiguidade clássica quanto de obras mais recentes e mesmo contemporâneas a eles:

O gênero do fragmento não é uma invenção de Jena. Longe disso, Friedrich Schlegel recebe, ao contrário, a revelação do fragmento, se podemos dizer assim, da primeira publicação de *Pensamentos, Máximas* e os Românticos recolhem de fato uma herança, a herança de um gênero que se pode caracterizar, pelo menos do exterior, por três traços: o relativo inacabamento (“ensaio”) ou ausência de desenvolvimento discursivo (“pensamento”) de cada uma de suas peças; a variedade e a mistura dos objetos que podem ser tratados por um mesmo conjunto de peças; a unidade do conjunto, por outro lado, como constituída de certa maneira fora da obra, no sujeito que se dá a ver aí ou no juízo fornecido por suas máximas. Sublinhar esta parte considerável da herança, não tem por finalidade reduzir a originalidade dos Românticos: trata-se, ao contrário, de aquilatar o que eles tiveram a originalidade de querer realizar até o fim – e que constitui justamente o próprio gênero da originalidade, o gênero, falando absolutamente, do sujeito, à medida

em que este não possa ou não possa mais ser concebido sob a forma de um *Discurso do método* e cuja reflexão ele ainda não empreendeu verdadeiramente enquanto sujeito (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2004, p. 69).

A partir dessa perspectiva, percebe-se que a originalidade do fragmento consiste no fato de trazer em si as próprias contradições do sujeito e do pensamento, as quais não cabem mais em uma forma fixa, metodológica, uma vez que tanto o pensamento quanto o sujeito são fragmentados, fraturados. Além disso, essa forma contém em si um diálogo e uma união não apenas entre o antigo e o moderno, como também entre a filosofia, a literatura, a teoria e a crítica literária.

E é por essa razão que podemos considerar o fragmento literário como o gênero romântico por excelência, uma vez que não somente é uma criação do primeiro romantismo, como traz em si as principais características do movimento: liberdade de expressão, diluição das fronteiras entre os gêneros, aproximação entre o texto filosófico e o texto poético, entre outros. Segundo Wilhem (1980), a época da qual o primeiro romantismo faz parte é marcada pela crise do sujeito e do mundo moderno, e é por isso que esse movimento renuncia às formas clássicas e sistemáticas de exposição. Os primeiros românticos buscam uma nova forma que produzisse um novo efeito sobre o que era escrito e lido, o que encontraram na forma do fragmento que traz em si o perfeito reflexo de sua época:

Trata-se da entrada da obra romântica na temporalidade da época, e, simultaneamente, da entrada da época [...] na temporalidade da obra. Por outras palavras: o absoluto literário é a membrana que existe, entre ambas, modernidade e obra absoluta, tecido muito fino, que mais ata do que separa, a partir do qual ocorre um ganho de consciência histórica entre ambas as bordas comunicadas. De lado e de outro, nem a obra fragmentária é submetida à época e nem tampouco a época é submetida à não legibilidade do fragmento. (DINIZ, 2014, p.101).

É interessante pensar que ao mesmo tempo que representa sua época, o fragmento e seu inacabamento tendem a uma “temporalidade que não se fixa seja no tempo ou no espaço” (DINIZ, 2014, p.87). Sendo assim, seu significado acaba por ficar em um eterno devir, nunca está completo e encerrado, vemos, então, que a forma do fragmento resgata o passado da antiguidade e dialoga com a contemporaneidade, ela também aponta para o futuro: “a obra que se faz necessariamente com o fragmento é toda ela potência, isto é, espécie de “semente literária” quem vem a florescer” (DINIZ, 2014, p. 86).

Dessa forma, entendemos que o fragmento traz em si características da sua época, busca a liberdade e a renovação, ao mesmo tempo que se dirige ao futuro, aos leitores que virão, buscando desenvolver sempre uma reflexão, independente da época, por isso, sempre apontam para o futuro, para o devir, trazem em si o inacabamento:

Ele se situa neste lugar em uma espera paciente, que tem plena ciência do próprio tempo, e que por isso se dirige antes aos pósteros, para que estes possam um dia se apropriar de sua voz e torná-la vida. É a própria possibilidade que lhes importa, o sacerdócio que guarda em si o aceno do futuro. Não é por outro motivo que Novalis compreendeu as palavras de *Pólen* como sementes jogadas à pobreza do solo: elas seguem incorruptíveis pelo tempo afora, enquanto mônadas carregadas de pleno sentido, com única esperança de que algum dia gerarão fruto (BARROSO, 2014, p. 301).

O fragmento, por meio de seu inacabamento, busca, então, novas possibilidades de leitura, além de provocar em seu leitor uma reflexão para que ele possa interpretar os mais diversos significados que determinado fragmento possa apresentar. Para isso, os primeiros românticos os constroem por meio de uma linguagem muito próxima da poesia, fazendo uso de figuras de linguagem, principalmente de metáforas, comparações e do símbolo, o que deixa seu significado mais aberto, além de aproximar ainda mais a filosofia, a teoria e a crítica da poesia, uma vez que temos nesses fragmentos temáticas filosóficas, teóricas e críticas utilizando da linguagem poética, e não mais de uma linguagem científica como era até então: “orientado contra o pensamento sistemático, que possibilitaria a composição de uma totalidade, o fragmento literário se nega à representação objetiva e racional da natureza, entendida pelos clássicos como perfeita e imutável” (GOMES, 2013, p. 5).

Ao abrir, assim, o pensamento para suas infinitas possibilidades, podemos perceber essa relação do fragmento com a linguagem poética no fragmento 116 de *Athenaeum*, de Friedrich Schlegel, no qual temos o desenvolvimento da ideia da “poesia universal progressiva” e da superação e diluição das fronteiras entre os gêneros literários, entre poesia, teoria e crítica, e entre poesia e filosofia:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, que se poderia crer

que caracterizar indivíduos de toda espécie é um e tudo para ela; e no entanto ainda não há forma tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos. Somente ela pode se tornar, como a epopéia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. É capaz da formação mais alta e universal, não apenas de dentro para fora, mas também de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes semelhantemente a tudo aquilo que deve ser um todo em seus produtos, com o que se lhe abre a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites. A poesia romântica é, entre as artes, aquilo que o chiste é para a filosofia, e sociedade, relacionamento, amizade e amor são na vida. Os outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados. O gênero romântico ainda está em devir, sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero, por assim dizer, a própria poesia: pois num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica (SCHLEGEL, 1997, p.64-65).

Esse é um dos fragmentos mais conhecidos de Schlegel e foi considerado por Benjamin (2011) como aquele que traz a síntese dos principais conceitos de poesia do primeiro romantismo alemão. Além de caracterizar como deve ser a poesia, a arte romântica, podemos entender que, como ressalta Scheel, o fragmento literário está ligado diretamente a esse conceito de poesia universal progressiva: “um gênero que concebe a ideia de totalidade que se encontra por trás da reflexão por meio da evolução constante de suas partes em progresso infinito e pela abrangência de suas propostas de pensamento, por meio da universalidade de temas, ideias e conceitos” (2010, p.21-22). Para poder provocar a reflexão tanto o fragmento literário como a poesia romântica fazem uso da linguagem poética, e, a partir disso, mesclam gêneros, poesia e prosa, filosofia e literatura, teoria, crítica e arte.

Ao buscar reunir em si todos os gêneros, sejam literários ou não, procurando diluir as fronteiras existentes entre eles, os românticos transformam, segundo Röhl (1991), os fragmentos em um *work in progress*, um tipo de texto que nunca está completo pelo fato de que seu significado não pode ser esgotado. Isso se evidencia pelo fato de Schlegel construir nesse fragmento a imagem poética de que a poesia, e também o fragmento, produz uma reflexão que é potencializada e multiplicada por meio da linguagem poética, como uma série infinita de espelhos. A utilização dessa linguagem, que no fragmento é evidenciada, por exemplo, pela

imagem poética dos espelhos, confere também o caráter universal e atemporal tanto do fragmento quanto da obra de arte romântica:

A proposta de universalidade na teoria de Schlegel é justamente esse compartilhar absoluto dos gêneros, esse encontro da poesia com a filosofia, esse fundir pleno da essência poética com as demais formas discursivas, como a crítica e a teoria, abrangendo todo o universo artístico e poetizando a vida, o mundo e a existência de uma forma geral. [...] A poesia progressiva deseja ser a universalidade de todos os gêneros, a união dos mais diferentes discursos, das mais diversas formas de pensamento e expressão; o fragmento literário entrevê a comunhão irrestrita com a dimensão mais funda da arte, da natureza poética (SCHEEL, 2010, 108-109).

Outra questão relevante apontada por esse fragmento de Schlegel é a ideia de que a obra de arte constrói um mundo próprio e interno a partir de elementos exteriores a ela, pois “Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício”, o que nos permite fazermos um paralelo com a ideia de que o fragmento romântico constrói um mundo próprio, um significado dentro de si mesmo, ao mesmo tempo em que demanda do leitor que use de seu conhecimento de mundo para construir sua interpretação, além do fato de que o fragmento provoca a reflexão de seu leitor, o levando a desenvolver sua própria capacidade de pensar sobre o mundo. Isso ocorre pelo fato de o fragmento ser um gênero com uma abertura, essa abertura se torna evidente quando Schlegel aponta que o gênero romântico está em devir. Esse gênero pode ser entendido como poesia e também como o próprio fragmento literário, já que ambos estão em devir, não são jamais perfeitos e acabados, não podendo ser esgotados por nenhuma interpretação: “A poesia romântica, dirá Schlegel explicitamente, é uma tarefa progressiva; poderia haver dito, inexaurível, infinita. Inacabado, o fragmento aponta para o Livro que nunca se acabará de compor; que, por isso, sempre se retoma e sempre se difere” (COSTA-LIMA, p. 212).

Schlegel aponta, ainda, características que servem para ambas as manifestações da escrita romântica, como o fato de serem livres e apontarem para o infinito, não se prendem a leis pré-definidas e sistemáticas. Dessa maneira temos a ideia de que, segundo Schefer (2011), a forma do fragmento traz em si uma liberdade discursiva muito maior do que as formas fixas, o que nos leva à reflexão de que por esse motivo o fragmento torna possível uma teoria e uma crítica que utilizem de uma linguagem próxima da poesia. Uma vez que a própria forma do fragmento já rompe com a ideia de algo puramente científico, fixo, fechado, é coerente que a linguagem utilizada na construção dessa forma também se afaste da linguagem puramente

científica e se aproxime da linguagem poética, em razão de essa linguagem possibilitar uma abertura muito maior para a reflexão e para diferentes significados, além de ligar poesia, teoria e crítica. Segundo Scheel, o fragmento é uma articulação do discurso em que o conceitual crítico, agora desassociado do caráter judicativo dos tratados de artes poéticas clássicas, aproxima-se e funda-se na própria criação artística, o que se dá principalmente por meio da linguagem: “uma forma de reflexão sobre o fenômeno literário que compartilha da *poiesis* original, [...] que concebe em si um mundo radicalmente novo, atravessado de ideias” (2010, p. 17).

A partir do uso da linguagem poética podemos considerar que o fragmento é uma espécie de obra de arte e, segundo Wilhem (1980), isso se dá pelo fato de ambos partilharem de características semelhantes, em especial por fazerem o mesmo uso da linguagem. O autor analisa a imagem poética do porco-espinho que Schlegel constrói em seu fragmento: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (SCHLEGEL, 1997, p.82), destacando a ideia de organicidade e geração que essa imagem cria: “A obra [...] se posiciona em vão na defensiva [...] ela deve permanecer, no sentido forte da palavra, amistosa, e até mesmo apaixonante” (WILHEM, 1980, p. 30 – tradução nossa).¹²

Nesse mesmo sentido, Costa-Lima afirma que o fragmento partilha da mesma natureza criadora que a poesia, uma vez que, nele coabitam “duas subjetividades, uma a ser expressa, a outra a ser provocada” (2005, p. 211). Essa subjetividade que o fragmento traz, ainda segundo o autor, é o que lhe confere a característica de ser sempre um produto inacabado, colocando em xeque a ideia da obra perfeita e acabada.

Tal ligação entre a forma do fragmento e a ideia de subjetividade romântica se dá, segundo Scheel, pelo fato de que ambos estão ligados à ideia da relativização das certezas, da abertura para o infinito e da busca pelo absoluto, além do fato de ambos serem sempre incompletos, inacabados. Dessa forma, o gênero do fragmento por ser aberto e trazer em si o inacabamento, representando, no plano formal: “a partição, o estilhaçamento de uma totalidade constantemente buscada, mas decisivamente perdida. O fragmento é uma tentativa de reaproximar o sujeito igualmente estilhaçado do romantismo do Absoluto que lhe é sistematicamente negado” (2010, p. 64-65).

¹² L'ouvre [...] a beau être défensive [...] elle doit rester, au sens fort, amicale, et même amoureuse. (WILHEM, 1980, p. 30)

O principal artifício da linguagem poética utilizado no fragmento é o símbolo, em razão de ele trazer em si essa ideia de duas subjetividades, uma vez que traz um significado consigo ao mesmo tempo em que aponta para diversos outros, levando o leitor a refletir acerca de sua composição e do modo como ela cria seus significados, e é nesse sentido que Barrento sugere que a linguagem do fragmento:

Não fala, mas nomeia, àquilo que as suas proposições dizem acrescenta-se aquilo que o nome chama ou invoca, sugere. O fragmento assenta sobre um não-dito, o seu centro é sempre descentrado, a sua verdade, a existir, será a do nome, não a do logos. Ao assumir o seu lugar próprio dentro do discurso literário, o fragmento toma consciência do trabalho vão de querer dizer, e aceita o desafio do nome: nomeia enigmaticamente o objecto ou a ideia, como o oráculo. Tem uma lógica interna própria, conta com o leitor e as potencialidades comunicativas do silêncio, parece aproximar-se mais daquele secreto desejo, que partilha com o ensaio, de se reduzir ao caroço, núcleo duro, pérola, nó do rizoma, ponto de fuga (BARRENTO, 2010, p. 70-71).

A partir da citação, entendemos que essa linguagem simbólica com a qual o fragmento é construído acaba por exigir uma participação maior do leitor para a composição de seu significado, uma vez que demanda que ele utilize seu conhecimento de mundo para desenvolver sua interpretação, já que o símbolo possui um significado dentro do texto ao mesmo tempo que remete a outros exteriores a ele. O fragmento rompe com a ideia de totalidade, ao utilizar uma linguagem simbólica, ele cria em si um mundo interno próprio, que constrói seu significado primeiramente a partir de si mesmo, para depois demandar conhecimentos externos, assim, a interpretação do texto passa a se dar de dentro para fora, ou seja, é o texto que passa a exigir sua teoria, e não mais uma teoria que dita como aquele texto deve ser composto.

Nesse sentido, de acordo com Saul (1984), o fragmento cria um mundo próprio e funciona como um microcosmo, ele compartilha exploração e descoberta, e é uma fusão da lógica e do estético. É por esse aspecto que podemos aproximar o fragmento da obra de arte romântica, pois, ambos constituem um mundo próprio, e, além de explorarem o pensamento, também trazem em si características estéticas, e, em ambos, as duas coisas não se separam, tanto o pensamento reflexivo quanto a forma poética, mas especificamente a linguagem poética, são partes fundamentais tanto do fragmento quanto da obra de arte romântica.

Ainda nesse prima, Schlegel constrói a imagem poética do fragmento como o porco-espinho: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (SCHLEGEL, 1997, p.82). Dessa forma, assim como o porco-espinho fecha-se em si mesmo, o fragmento se

assemelha à obra de arte ao construir um mundo próprio, um mundo que ao mesmo tempo em que é fechado em si mesmo, pode se abrir, como o porco-espinho:

Essa separação do mundo circundante e esse acabamento em si mesmo fazem com que o fragmento seja comparável à obra de arte. Ele possui autonomia – a qual é estranhamente comparada ao porco-espinho. É que, como esse animal, o fragmento se defende das pretensões de predadores que, vindos de fora, desejam abocanhá-lo. São os espinhos do fragmento que não deixam que ele, como obra de arte, seja explicado por categorias externas. Ele se defende, assim, da aplicação de conceitos definitivos sobre si. Sempre que atacassem os fragmentos, seus predadores acabariam cheios de espinhos no rosto. Simultaneamente, está aí a comunicação dessa autonomia com a vida. Predadores como os preconceitos estéticos, as categorias filosóficas prontas ou instituições da sociedade burguesa terminam com espinhos cravados em si, ou seja, são contaminados por algo que antes pertencia apenas às obras e aos fragmentos. Estes, por sua vez, então sempre prontos para o contato com o exterior. Fechando-se em si mesmo, o fragmento, como o porco-espinho, projeta-se para fora. Ele é o projeto dos românticos. Sendo assim, a arte de escrever em fragmentos pretendia, ao mesmo tempo, proteger-se do mundo circundante e comunicar-se com ele, embora essa comunicação, como a metáfora evidencia, não fosse serena, mas violenta, tensa – espinhosa. (DUARTE, 2011, p. 116-117).

Seguindo essa perspectiva, Lacoue-Labarthe e Nancy (1978) ressaltam que essa ideia de não conter em si um significado perfeito e acabado confere tanto às obras de arte como à teoria e à crítica um caráter fragmentário, o que aproxima o fragmento da obra de arte. É interessante pensar ainda que a totalidade do fragmento se liga ao fato de ele construir um mundo próprio de forma concomitante a que aponta para diversas possibilidades interpretativas, seu significado não pode construir um todo perfeitamente acabado, não pode dizer tudo:

A totalidade fragmentária, conforme o que deveríamos nos arriscar a nomear a lógica do porco-espinho, não pode ser situada em nenhum ponto: ela está simultaneamente no todo e na parte. Cada fragmento vale por si mesmo em sua individualidade acabada. Da mesma forma é a totalidade plural dos fragmentos que não compõem um todo (de um modo, digamos, matemático), mas que replica o todo, o próprio fragmentário, em cada fragmento. Que a totalidade esteja presente como tal em cada parte, e que o todo seja não a soma mas a co-presença das partes enquanto co-presença, finalmente, do todo a si mesmo (já que o todo é também separação e acabamento da parte), tal é a necessidade da essência que se desdobra a partir da individualidade do fragmento. [...] Os fragmentos são, para o fragmento, suas definições, e é o que instala a sua totalidade como pluralidade, e o acabamento como inacabamento da infinitude (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2004, p. 75).

Além disso, podemos entender que compreender um fragmento pode ser espinhoso, o trabalho de pensamento e de reflexão que ele exige deixa marcas no leitor, assim como quem

mexe com um porco-espinho. Outra questão interessante é que ao utilizar a figura de um animal, Schlegel aponta para o caráter orgânico da forma fragmentada, o fato de que ela confere ao texto uma vivacidade. Segundo Suzuki (1997), Schlegel recorre a uma forma menos arbitrária e que fosse capaz de dar conta da sistematicidade sem prejudicar o frescor da reflexão, de maneira semelhante a própria consciência humana, sendo assim, a forma fragmentária por ser livre da maquinaria técnica é tão orgânica quanto a própria vida.

Podemos pensar que essa organicidade se liga também ao fato de que o fragmento tem vida própria, separado do mundo perfeito e acabado, sua interpretação e seu significado são abertos ao mesmo tempo em que essa forma constrói um mundo de ideias, problemas, argumentos, visões de mundo, apontamentos críticos e teóricos próprio por meio da linguagem, semelhante ao que acontece na obra de arte. Por essa perspectivas podemos entender que a imagem do porco-espinho é perfeita, uma vez que o animal se isola do mundo ao se fechar, mas quando alguém do mundo exterior tenta penetrá-lo, ele solta um espinho, ou seja, deixa uma parte sua nesse mundo, uma parte que não faz mais parte de seu mundo próprio, da mesma forma o fragmento, assim como a obra de arte, constrói um mundo próprio, mas sua interpretação provoca uma reflexão no leitor, produz um novo conhecimento que se projeta para além daquele fragmento:

Essa separação do mundo circundante e esse acabamento em si mesmo fazem com que o fragmento seja comparável à obra de arte. Ele possui autonomia – a qual é estranhamente comparada ao porco-espinho. É que, como esse animal, o fragmento se defende das pretensões de predadores que, vindos de fora, desejam abocanhá-lo. São os espinhos do fragmento que não deixam que ele, como obra de arte, seja explicado por categorias externas. Ele se defende, assim, da aplicação de conceitos definitivos sobre si. Sempre que atacassem os fragmentos, seus predadores acabariam cheios de espinhos no rosto. Simultaneamente, está aí a comunicação dessa autonomia com a vida (DUARTE, 2011, p. 116-117).

A partir da análise do fragmento de Schlegel podemos compreender que o fragmento rompe com a ideia da obra perfeita e acabada, ele coloca em xeque a ideia de que um texto pode dizer tudo, ele remete a um todo que está sempre ausente, o significado do fragmento nunca é esgotado, sempre causa em seu leitor uma nova reflexão e, com isso, novas interpretações. Segundo Rajan (2007), essa abertura que o fragmento traz possibilita que ele aborde os mais diferentes assuntos e muitas vezes um mesmo fragmento pode permitir interpretações distintas e isso é possível por seu caráter assistemático. Nesse mesmo sentido, Seligmann-Silva ressalta que o fragmento critica a noção de sistema clássico ao ser uma “manifestação no âmbito da exposição teórica da impossibilidade de acesso ao todo” (1999, p.40), e com isso, o fragmento

possui como característica principal a abertura, uma vez que o todo não pode ser alcançado, o sentido está sempre aberto para novas interpretações.

Como podemos perceber, o fragmento literário não coloca em discussão apenas os gêneros literários e suas fronteiras, como também a própria ideia de texto clássica, aquele todo perfeito e acabado, o que acaba por romper também com a ideia de reflexão sistemática, fechada, apontando para o fato de o pensamento e da reflexão serem abertos, podem sempre produzir novos conhecimentos e interpretações: “O fragmento nega o postulado de uma representação contínua e introduz quebras no fundamento da ideia” (LINS, 2004, p. 114).

Cabe observar, ainda, que, originalmente, segundo Montandon (1992), a noção de fragmento se ligava a uma obra incompleta, um pedaço de um todo, enquanto para os românticos o fragmento pode ser entendido em si mesmo, é uma obra concebida para ser daquela maneira, ela não foi e nem seria um todo, e sim, um fragmento. Nesse sentido, é interessante a escolha dos alemães pela palavra alemã *Fragment* e não *Bruchstück*, ou seja, desassociar a ideia de que aquele texto faz parte ou faria parte de um todo que a segunda palavra contém, pois significa parte de uma quebra. Torres-Filho (2009) acredita que a escolha do termo também pode ter se dado pelo fato de que *Fragment* também pode ser associado ao verbo alemão *fragen*, que significa perguntar, questionar, o que está ligado à própria ideia da concepção de fragmento, um texto que obriga o leitor a pensar, a questionar, para que possa construir uma interpretação.

Além disso, outro ponto interessante ressaltado por Scheel é o fato de que o fragmento: “não espera a sequência ou consequência. Organizam-se as ideias em frases, conjuntos de frases, impressões, sensações, perspectivas e pontos de vista, sem ter de voltar-se para a preocupação em ordenar parágrafos, compactar ideias, formar capítulos (SCHEEL, 2010, p. 66-67), o que é outra característica que torna o texto feito para ser fragmento particular, ele já nasce a partir dessa organização, e não visa a uma organização mais completa, um todo perfeito e acabado.

Essa abertura do fragmento, segundo Blanchot, vai tornar o todo algo móvel, uma vez que o fragmento constrói um sentido próprio, só que sem ser totalmente fechado e acabado, o sentido do todo é colocado em discussão pela forma do fragmento romântica, ao mesmo tempo que tem um sentido que não é totalmente inacabado, também não traz em si algo perfeitamente acabado, o fragmento traz uma maneira de escrita plural, essa pluralidade, ainda segundo o autor, é uma característica de todos nós, o nosso pensamento é plural.

O fragmento antes parece com frequência um meio de abandonar-se complacentemente a si próprio do que a tentativa de elaborar um modo de

escrever mais rigoroso. Escrever fragmentariamente é então simplesmente acolher sua própria desordem, fechar-se sobre o próprio eu num isolamento satisfeito e assim recusar a abertura que representa a exigência fragmentária, a qual não exclui mas sim ultrapassa a totalidade. [...] A descontinuidade ou a diferença como forma –, questão e tarefa que o romantismo alemão e em particular o do *Athenaeum* não só pressentiu como já claramente propôs, antes de remetê-la a Nietzsche e, para além de Nietzsche, ao futuro (BLANCHOT, 2010, p. 112).

Essa característica da linguagem que aponta para uma pluralidade presente no fragmento acaba por influenciar toda a literatura posterior ao movimento. Segundo Barrento, o fragmento é uma forma que tende para a sociabilidade, uma vez que busca a dissolução das fronteiras entre os gêneros: “uma sociabilidade que está presente, quer na relação dos fragmentos entre si, quer na sua qualidade de gênero anfitrião de todos os outros – da poesia à narrativa, da filosofia à crítica, da música à ciência” (2010, p. 65). Ao negar o pensamento sistemático, a totalidade, o fragmento acolhe, mediante o uso da linguagem poética para trazer uma reflexão, seja filosófica, teórica, crítica, as mais diversas manifestações do pensamento e do ser, apontando diversos caminhos para a produção de significação: “pensar é abrir caminho, e o salto que conduz o pensamento a partir desse caminho não significa o abandono do lugar de onde se partiu, mas o acesso a outro ponto de vista ou patamar, que o fragmento não contém, mas indica e implica (BARRETO, 2010, p. 66).

2.3 O fragmento de Novalis

É nesse contexto que Novalis publica na revista *Athenaeum* alguns de seus fragmentos, intitulados de *Blütenstaub* (Pólen), fragmentos esses que discutem diversas questões, entre elas, teoria, crítica e arte. Os fragmentos de Novalis, assim como os de Schlegel, anunciam as ideias do primeiro romantismo, e foram uma espécie de, nas palavras de Lins (2004), manifesto do primeiro romantismo. É interessante pensar que podemos entender esses fragmentos não apenas como um manifesto pelas ideias que trazem, como também pela própria forma em que são construídos:

Formou-se conscientemente a teoria do fragmento romântico, como sendo uma forma de expressão típica do Romantismo, caracterizado por uma extrema concisão e, ao mesmo tempo, por profunda intensidade. Quase metade das obras póstumas de Novalis é constituída de ensaios provocantes e associativos, expressos em forma aforística, visando ao máximo em conteúdo significativo. São experimentos linguísticos, nos quais verdades estético-religiosas, filosófico-críticas, especulativas, insinuam de maneira desafiadora o misterioso cerne do mundo. [...] Ao lado de Novalis, sobretudo Friedrich

Schlegel é o mestre desta nova forma concisa, da qual também Schleiermacher e A. W. Schlegel se tornam partidários (KOHLSCHMIDT, 1967, p.333-334)¹³.

Como vemos, os fragmentos de Novalis são um manifesto das ideias do primeiro romantismo também pelo caráter revolucionário de sua forma, que, segundo Schefer (2011), traduzem a ideia do transitório e do móvel pela própria maneira como a forma é construída. Outro ponto interessante é que muitos dos fragmentos novalisianos discutem a própria forma do fragmento, como no fragmento: “Amigos, o chão está pobre, precisamos espalhar ricas sementes / Para que nos medrem colheitas apenas módicas”¹⁴ (NOVALIS, 2009, p. 36). É interessante pensar que Novalis inicia os fragmentos de *Pólen* dessa maneira, uma vez que fica evidente que as “sementes” que devem ser espalhadas são os fragmentos, e esse “chão” que está pobre é o conhecimento, os fragmentos são como sementes para uma colheita futura, são escritos que, por terem essa característica aberta, acabam apontando para uma interpretação futura: “o fragmento literário expressa o deslocar-se, polinização para a produção de uma semente subjetiva de um objeto que irá se tornar” (OLIVEIRA, 2014, p. 125). Esse caráter germinal é, segundo Wilhem (1980), uma das principais características do fragmento, ele cultiva em si mesmo o conhecimento, a partir de uma imagem que ele constrói, provocando no leitor a reflexão sobre a reflexão, o pensamento do pensamento, como eles queriam. Como nesse fragmento, Novalis cria a imagem poética da semente que fecunda o solo, que antes era pobre, e que agora pode trazer futuras colheitas. É uma imagem semelhante ao que o fragmento acrescentará para a literatura, ele traz novas reflexões e novas formas de conhecimento para tornar o terreno literário ainda mais fértil para novas produções, para gerar novas reflexões e com isso produzir novos conhecimentos e novas formas de expressão estética:

O fragmento coloca em jogo um novo modelo de obra: autorreferencial e reflexiva, no qual o esforço filosófico consiste em estabelecer uma crítica consciente e renovadora da própria noção de criação, fazendo com que a linguagem crítico-teórica partilhe daquele *fictional drive* que orienta os discursos literários, sobretudo das imagens visuais, das construções metafóricas, das sugestões alegóricas que marcam a linguagem poética. [...] O chão pobre refere-se à própria época, à consciência histórica dos românticos que os leva a perceber que a arte de seu tempo só tem razão de ser enquanto promessa – as “ricas sementes” – de superação do pensamento, das formas e da arte do passado em nome de uma obra que só existe profeticamente, de

¹³ Na História da literatura alemã organizado por Boesch (1967) Kohlschmidt escreve um importante capítulo sobre o romantismo, no qual trata da origem do *frühromantik*, suas principais ideias, principais pensadores e obras, além das razões que fizeram com que o movimento acabasse.

¹⁴ Freunde, der Boden ist arm, wir müssen reichlichen Samen Ausstreuen, daß uns doch nur mäßige Erndten gedeihn. (NOVALIS, 1965, p. 413).

acordo com a própria ideia de magia, de misticismo, que envolve a teoria romântica da linguagem criadora, como projeto futuro. Assim os fragmentos só existem em função de uma totalidade ausente, que não pode ser pensada ou apreendida, mas anunciada e sugerida, a obra é o que se anuncia como “módicas colheitas”, como uma possibilidade de renovação que pode, inclusive, não se realizar. [...] As metáforas da semente, da germinação, do projeto que se enuncia, guiam a percepção romântica de que, com o fragmento, a arte, a poesia e a crítica serão, um dia, uma forma rigorosamente nova de escritura (SCHEEL, 2010, p. 11-12).

De maneira semelhante, podemos entender o título que Novalis escolhe para seus fragmentos, pois, a palavra “Pólen” também se liga à ideia de semeadura para uma colheita futura. Segundo Gjesdal (2009), a ideia do título surge no processo de edição e é fruto de uma discussão entre Novalis e Friedrich Schlegel, e o objetivo era justamente enfatizar o fato de que os fragmentos surgem como uma semente intelectual que tem como principal função criar uma crítica e uma reflexão independente de um sistema pré-estabelecido. A liberdade formal que o fragmento representa possibilita uma maior abertura interpretativa, sua construção faz com que ele se realize de maneira orgânica, se torne algo vivo, o que se liga ainda mais à imagem da semente que germina, que traz algo não apenas novo, como também vivo, pulsante.

A língua poética em Novalis é marcada pelo uso do símbolo, uma vez que ele possibilita o acesso ao absoluto, segundo Seligmann-Silva (1999), o símbolo funciona como uma mediação com o absoluto, o símbolo possibilita o acesso ao “todo perdido” que a linguagem cotidiana não é capaz de alcançar. Isso se dá pelo fato de o símbolo ser polissêmico, o que o difere da alegoria em que há um descompasso entre a coisa e o nome, o símbolo possui um significado em si e exterior a ele, criado a partir da forma como é utilizado: “o símbolo é, a alegoria significa; o primeiro funde significante e significado, a segunda os separa” (TODOROV, 1996, p. 269). Ainda segundo Todorov (1996), o que difere o símbolo da alegoria é que o primeiro não possui um único significado “os símbolos são signos, representantes dos elementos que nunca são representáveis em si mesmos” (TODOROV, 1996, p. 246), enquanto, na alegoria, o sentido é acabado. É importante ressaltar que tanto alegoria quanto símbolo foram utilizados pelos pensadores do primeiro romantismo, no entanto, Schlegel utiliza mais a alegoria, Novalis faz uso de uma linguagem muito mais simbólica. No entanto, Margantin¹⁵ (2011) ressalta que embora Novalis utilize de uma linguagem mais simbólica, nas obras *Os Discípulos em Saís* e *Heinrich Von Ofterdingen* encontramos uma linguagem também alegórica.

¹⁵ Margantin (2011) no artigo L'Allégorie Romantique analisa as diferenças entre alegoria e símbolo em Schlegel e em Novalis.

Ao utilizar essa metáfora dupla dos grãos de pólen e das sementes, segundo Schefer (2011), Novalis concretiza a ideia de liberdade que os fragmentos vão representar, pois, de certa forma, a fertilização tanto pela ação do vento como de insetos não segue necessariamente um sistema exato e predefinido. Essa imagem também traz a ideia de que tanto a escrita quanto a recepção dos fragmentos acontecem de uma maneira mais livre do que das outras formas de teoria e de crítica que existiam até então, uma vez que, ao conter essa abertura para diversas possibilidades de reflexão e de interpretação os fragmentos podem ser fertilizados nos mais diferentes espaços sociais e temporais. Além disso, ainda segundo Schefer (2011), os fragmentos, ao serem representados pela imagem de sementes, têm por destinação fecundar os mais variados espíritos, além de fazer com que os leitores, tanto atuais quanto futuros, não apenas colham os frutos desse conhecimento, como também possam semeá-lo em outros horizontes.

Essa ideia da semente, conforme ressalta Scheel, traz também a concepção de que o fragmento tem que ser uma manifestação potencializada do pensamento que depende de sua forma concisa para poder se desenvolver como reflexão que leva à reflexão, a produção de conhecimento. Essa metáfora vai simbolizar o fragmento como o lugar de germinação das ideias e como um gênero inacabado, que, portanto, não está completo, precisa esperar para florescer, depende da interpretação do leitor para que seu sentido possa ser explorado, esse sentido não está evidente, ele exige um processo reflexivo e interpretativo:

A metáfora da semente, da germinação, da florescência, recorrente em vários excertos, acaba transformando-se em um símbolo completo e perfeito do fragmento literário enquanto gênero em formação, forma expressiva por meio da qual o pensamento e a criação se manifestam como partes de uma totalidade que só pode ser vislumbrada nos interditos da própria unidade singular, um projeto de escritura que se inscreve no *Jetztzeit*, o tempo-de-agora, mas cujo sentido final só pode ser compreendido como devir a estabelecer a relação entre cada fragmento e a totalidade buscada (SCHEEL, 2010, p. 65).

Em seus fragmentos, Novalis também busca dissolver as fronteiras entre filosofia e literatura, e entre teoria, crítica e obra de arte, o que o pensador alemão realiza por meio da linguagem, uma vez que constrói seus fragmentos com uma linguagem poética, que faz uso principalmente de metáforas e de símbolos, em seus fragmentos: “o pensamento aparece sempre sob os traços cifrados da comparação, da metáfora, do simbólico – recursos expressivos tomados de empréstimo à poesia (SCHEEL, 2010, p. 77). Além disso, a originalidade dos fragmentos de Novalis não estão, segundo O’Brien (2016), apenas na forma, como também nos

conteúdos abordados, pois o pensador alemão desenvolve em seus fragmentos uma espécie de teoria da poesia, que coloca em discussão a própria ideia de arte e de poesia que havia então.

Outra questão importante é que Novalis ressalta e explora a ideia de que a realidade e o pensamento possuem uma natureza muito complexa e que não pode ser capturada por apenas uma forma de expressão, propondo, desse modo, não apenas uma teoria e uma crítica que se aproximem da própria obra de arte, como também provoca uma dissolução das fronteiras entre os gêneros, o que, de acordo com Scheel, fez com que Novalis fosse, enquanto poeta, o que mais se aproximou do absoluto apagamento das fronteiras dos gêneros literários, considerando que ele fez de seus fragmentos um lugar de análise, teoria e realização artística, lançando mão de uma linguagem mais livre e próxima da poesia, transformando a poesia no centro de todo processo criador:

Gênero expressivo adotado por Novalis representa o desejo de encontrar uma forma de exposição, ou melhor, de apresentação, que significasse, ela mesma, uma descontinuidade, uma ruptura tão radical com os ideais artísticos e estéticos do classicismo quanto o pensamento crítico e teórico que anunciava. O fragmento literário passa a ser uma escritura de oposição, defesa e resistência: oposição ao ideal de sistema totalizante, de percepção total e verdadeira do mundo; defesa de uma nova forma de buscar e apreender o absoluto, por meio do recorte fragmentário, da síntese, da atomização dos sentidos; resistência à ideia de uniformidade e normatização das formas e dos gêneros como fatores determinantes do gosto e do juízo estético que até então imperava (2010, p. 64).

Podemos perceber essas ideias de Novalis desenvolvidas em vários de seus fragmentos, por exemplo, o fragmento 105 de “Fragmentos I e II”:

O mundo precisa ser romantizado. Assim reecontra-se o sentido orig[inário]. Romantizar nada é, senão uma potenciação qualit[ativa]. O si-mesmo inferior é identificado como um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualit[ativa]. Essa operação é ainda totalmente desconhecida. Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo – Inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico, infinito – através dessa conexão este é logaritmizado – Adquire uma expressão corriqueira. filosofia romântica. *Língua romana*. Elevação e rebaixamento recíprocos. (NOVALIS, 2009, p. 142)¹⁶.

¹⁶ Die Welt muß romantisirt werden. So findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder. Romantisiren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzirung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. So wie wir selbst eine solche qualit[ative] Potenzenreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekant. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannte, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe romantisire ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarythmisirt – Es

Nesse fragmento, Novalis afirma que romantizar é uma potenciação que está presente no ser, essa potenciação, segundo Berman (2002)¹⁷, se dá quando o eu se apodera de seu “eu transcendental” e passa a possuir a capacidade de construir a reflexão infinita, o que só pode acontecer por meio da linguagem, que deve ser potencializada, deixar de ser costumeira e começar a se tornar singular, criar um mundo próprio. A partir disso, podemos entender romantizar como tornar algo poético, por meio da linguagem, “na medida que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo”, ou seja, ao acrescentar um sentido insuspeito em algo que é comum, como é o caso da linguagem, que é comumente usada para a comunicação, essa linguagem passa a ser romantizada. Ou seja, a linguagem poética adiciona um sentido diferente a essa linguagem, acrescenta aspectos misteriosos, que não são compreendidos num primeiro momento, exigem um trabalho de pensamento, e é por isso que traz à linguagem, que usualmente é finita, um brilho infinito, pois potencializa seu significado e o abre para as mais diversas possibilidades significativas. Dessa forma, podemos entender que “o poeta romantiza o mundo ao conscientemente manipular as associações de sentido e os significados de qualquer termo ou objeto” (O’BRIEN, 1995, p.139 – tradução nossa)¹⁸.

Ao mesmo tempo, vemos no fragmento que a linguagem também tem o poder de rebaixar, de tornar algo corriqueiro, mesmo que esse algo seja místico, superior, tudo depende da maneira como ela é utilizada. Dessa forma, podemos entender que ao escolher o termo romantizar para o sentido de tornar algo, por meio da linguagem, infinito, único, Novalis aponta para a ideia de que o romantismo utiliza a linguagem com esse fim, uma vez que acresce essas características não apenas na obra literária, como também na teoria e na crítica: “Romantizar o mundo nada mais é do que criá-lo a partir de uma arte que se desdobra em pensamento” (SCHEEL, 2009, p. 132).

Sendo assim, podemos compreender que ao utilizar uma linguagem poética nos fragmentos para produzir teoria e crítica, Novalis romantiza também a teoria e a crítica uma vez que, “Romantizar é pensar poeticamente, e os fragmentos são experiências de pensamento”

bekommt einen geläufigen Ausdruck. romantische Philosophie. *Lingua romana*. Wechselerhöhung und Erniedrigung. (NOVALIS, 1965, p. 545).

¹⁷ No capítulo “Revolução romântica e versabilidade infinita” e “Linguagem de natureza e linguagem de arte” do livro *A prova do estrangeiro* Berman faz uma importante reflexão sobre o fragmento romântico, partindo do texto “Conversa sobre a poesia” de Schlegel, passando por vários fragmentos de Schlegel e de Novalis, analisando como esses autores constroem a forma do fragmento e qual a ideia de poesia que ambos desenvolvem.

¹⁸ The poet romanticizes the world by self-consciously manipulating the associations and meanings of any given term or object (O’BRIEN, 1995, p.139).

(LINS, 2004, p.113). Além disso, a teoria e a crítica não costumam ser campos em que a linguagem é utilizada de maneira a abrir o sentido do texto, de tornar aquele texto infinito, pelo contrário, até então a linguagem era empregada nesses tipos de texto buscando construir um sistema, um sentido pronto e acabado, o que poderia ser considerado, segundo o fragmento, transformar a teoria e a crítica em algo comum, finito, enquanto a teoria e a crítica romântica se tornam atemporais e também universais, uma vez que abrem o seu sentido e o tornam diferente para cada interpretação, seja qual for o espaço físico e de tempo em que ela se dê.

Fica evidente que os fragmentos de Novalis trazem em si mesmos a ideia de ruptura, não apenas em sua forma como nas ideias apresentadas, em razão de ambas dissolverem as fronteiras das várias áreas do pensamento, e em especial, da teoria, crítica e da literatura, o que se tornará a principal herança de Novalis para o pensamento da modernidade posterior a ele. Segundo Szondi (1975), essa cisão, essa fragmentação, que os românticos iniciam, será a essência da própria época moderna. Além disso, outra herança de Novalis para a nossa modernidade literária é, de acordo com Scheel (2010), a criação de um gênero que não é simplesmente uma forma, mas que traz em si um universo próprio, que ao se aproximar da criação estética busca compreender e interpretar o próprio fenômeno literário.

É nesse sentido que pretendemos analisar não apenas as características que Novalis utiliza para construir esse gênero, mas também a maneira que o pensador alemão coloca em discussão noções e questionamentos do próprio fazer artístico, por meio de uma linguagem tão poética quanto a da obra de arte. Do mesmo modo, buscar compreender como essas ideias e essa forma influenciaram os fragmentos do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa, que foi leitor de Novalis. Assim sendo, buscamos refletir acerca dos fragmentos e das ideias de Novalis sobre o fazer poético e a maneira como representam uma herança fundamental para o poeta português.

3. DA FORMA DO FRAGMENTO PARA A FRAGMENTAÇÃO DO EU: HARDENBERG E NOVALIS; PESSOA E A HETERONÍMIA

3.1 Hardenberg e Novalis

O primeiro romântico alemão Hardenberg, quando publica seus fragmentos na revista *Athenaeum*, resolve fazê-lo por meio de um pseudônimo. A questão que nos interessa pensar é que, ao contrário do que defendem alguns críticos, Hardenberg não utiliza um pseudônimo apenas para manter o anonimato e ocultar sua origem nobre, essa escolha se deu por outras motivações. Além disso, Hardenberg criou um nome que se relaciona com um nome antigo de sua família, ou seja, não oculta totalmente seu nome nem sua origem nobre:

Datado do século XIII quando um certo Herr von Hardenberg tomou posse da propriedade Grossenrode bei Nörten em Hannover e começou a se referir a si como “von Rode” ou a versão latina “de Novali”, o nome significa aquele que limpa novos terrenos para cultivo. [...] Os novos ancestrais da família de Hardenberg [...] escolheram o nome de Novali ou [...] Novalis para honrar a posse de Grossenrod (DONEHOWER, 2012, p. 6 – tradução nossa)¹⁹

Hardenberg pede, segundo O’Brien (2016), para que os fragmentos sejam publicados sobre o pseudônimo Novalis e afirma que se trata de um antigo nome de família, e que isso não era nem um pouco inapropriado. Ainda segundo O’Brien, ao escolher esse pseudônimo, Hardenberg escreve no fundo com um nome que remete a si “o nome ‘Novalis’ mantinha um traço da linhagem aristocrática de Hardenberg, enquanto ao mesmo tempo anunciava [...] uma mudança” (2016, p.208 – tradução nossa)²⁰. O autor afirma que claramente a escolha do pseudônimo não se deu ao acaso e que traz em si vários significados ocultos, demandando, portanto, uma análise mais detida.

Outro fator importante é que esse pseudônimo também remete, em sua etimologia, à palavra novo, unindo, assim, passado e presente. O nome Novalis remete à palavra latina novus, que significa novo. Donehower (2012) ressalta que o nome Novalis pode significar uma pessoa que cruza fronteiras para descobrir novas possibilidades e conquistar novos territórios, além do fato de que as atividades desses indivíduos implicam colocar em questionamentos normas e

¹⁹ “Dated to the thirteenth century when a certain Herr von Hardenberg came into possession of the estate Grossenrode bei Nörten in Hannover and began to refer to himself as “von Rode” or the Latinized “de Novali”, names that mean “one who clears new ground for cultivation” [...] the earliest known ancestors of the Hardenberg family [...] chose the name de Novali or [...] Novalis to honor their possession of the Grossenrod” (DONEHOWER, 2012, p. 6)

²⁰ The name ‘Novalis’ retained a trace of Hardenberg’s aristocratic lineage, while at the same time announcing [...] a change (O’BRIEN, 1995, p.208)

ideologias definidas pelas sociedades. Sendo assim, o nome também se ligaria a pessoas revolucionárias ou pioneiras, o que vai profundamente ao encontro do que buscava o primeiro romantismo, já que a escolha desse nome, revela, então, uma ligação com a tradição, o passado, e com a mudança, o novo, que eram as intenções do primeiro romantismo, inaugurar uma nova era no mundo da literatura sem perder sua relação com o passado.

Segundo Schefer (2011), Novalis transforma o eu em um modo poético, fragmentado e múltiplo, e por essa razão Hardenberg se transforma em Novalis. Esse pseudônimo foi cuidadosamente pensado e escolhido e que funciona como “o espelho mágico de sua própria identidade, aquele que procura no arcaísmo os traços do futuro e projeta no futuro a realização de um passado distante (Vorzeit)” (2011, p. 156 – tradução nossa)²¹.

Outro fator importante para se pensar a escolha de um pseudônimo é que Hardenberg tinha que lidar com dois papéis muito diferentes, o poeta e o engenheiro de minas, e para poder habitar essas duas esferas tão diferentes era necessário que o autor criasse uma identidade: “O pseudônimo expressivo e engenhoso, por sua vez, não só promoveu a ideia de um dualismo entre o poeta e o cidadão prático, mas muitas vezes até a de uma contradição entre os dois” (SCHULZ, 2011, p. 14 – tradução nossa)²².

Disandro (1971) afirma que Hardenberg viveu uma vida simples o que contrasta com suas obras que apresentam uma complexidade assombrosa, principalmente quando levada em conta a brevidade de sua vida e conseqüentemente o curto período de produção literária e crítico-teórica. De maneira semelhante, Scheel afirma que:

Novalis teve uma vida muito mais modesta e comedida, diferentemente de sua obra e de sua inteligência criadora. Em vez de grandes aventuras do corpo e da matéria, o poeta alemão arriscou-se e aventurou-se pelos descaminhos do espírito e do pensamento, na tentativa de compreender a poesia, o mundo, os deslimes do Ser e a essência mesma da arte, prefigurada pelo fenômeno literário e pela *poiesis* criadora (2010, p. 25).

Além disso, Novalis teve que conciliar a elaboração de sua obra poética e filosófica, que exigia muito estudo e leitura bem como reflexões metafísicas e científicas, com suas atribuições administrativas e técnicas. Isso culminou na “[...] característica formulação fragmentária de Novalis como um princípio constitutivo de sua personalidade artística, trabalhada ao mesmo

²¹ Le miroir magique de sa propre identité, lui qui cherche dans l'archaïsme les traits du futur et projette dans le futur l'accomplissement du passé lointain (Vorzeit). (SCHEFER, 2011, p. 156)

²² Das so klangvolle wie sinnreiche Pseudonym nun hat wiederum nicht nur die Vorstellung eines Dualismus von Dichter und praktisch tätigem Staatsbürger gefördert, sondern oft sogar die eines Gegensatzes zwischen beidem (SCHULZ, 2011, p. 14).

tempo pela tensão abstrato-concreta, mundano-extramundana, conceitual-simbólica” (DISANDRO, 1971, p. 124 – tradução nossa)²³

O nome Novalis marca a descoberta de Hardenberg de alinhar sua biografia individual com o poeta, de separar essas duas esferas tão diferentes de sua vida: “A decisão de Hardenberg de escrever a si mesmo como Novalis significou uma descoberta de sua própria voz” (DONEHOWER, 2012, p. 8)²⁴. Todo esse processo complexo que é realizado por Hardenberg para a produção de um pseudônimo com um valor semântico próprio e com coordenadas simbólicas revela, segundo Disandro (1971), que o procedimento da criação de Novalis marca uma renovação por parte de Hardenberg.

As obras de Novalis são “um exemplo de um poeta que lê e escreve ao mesmo tempo sua própria identidade, uma parte do processo que transforma Georg Philipp Friedrich von Hardenberg em Novalis” (DAVIS, 1994, p. 240 – tradução nossa)²⁵. Davis afirma ainda que no mundo poético criado por Hardenberg é necessário que ele se torne outro, que ele se torne Novalis:

Numa carta a August Wilhelm Schlegel datada de 24 fevereiro de fevereiro de 1798, Hardenberg sugere que se Schlegel deseja publicar os fragmentos de Pólen que ele deveria fazê-lo sob o nome de Novalis. [...] Novalis como o descobridor de novos mundos. [...] Novalis está na fronteira entre o novo e o antigo mundo” (1994, p. 257 – tradução nossa)²⁶.

Outro ponto interessante que vale ressaltar é o fato de que Hardenberg não se diferencia dos outros membros do *Frühromantik* apenas por ser o único a usar um pseudônimo, mas também pela sua produção literária. Enquanto os demais primeiros românticos se concentraram na teoria, na tradução, na crítica literária e na filosofia, Novalis produz também obras literárias, como os poemas dos *Hymnen an die Nacht* (*Hinos à Noite*), cuja forma também é um ponto extremamente relevante da obra, o que mostra que a preocupação com uma nova forma de expressão não fazia parte apenas da obra teórica do autor. A obra se constitui de seis poemas, sendo os três primeiros em prosa, o quarto e o quinto em prosa e em verso e o sexto totalmente

²³ “La característica formulación fragmentaria de Novalis como un principio constitutivo de su personalidad artística, trabajada al mismo tiempo por la tensión abstracto-concreta, mundano-extramundana, conceptual-simbólica” (DISANDRO, 1971, p. 124)

²⁴ “Hardenberg's decision to "write" himself as Novalis signified the discovery of his authentic voice” (DONEHOWER, 2012, p. 8)

²⁵ An example of a poet both reading and writing his own artistic identity - a part of the process that turns Georg Philipp Friedrich von Hardenberg into Novalis. (DAVIS, 1994, p. 240)

²⁶ In a letter to August Wilhelm Schlegel dated February 24, 1798, Hardenberg suggests that if Schlegel wishes to publish the Blütenstaub fragments he should do it under the name Novalis. [...] Novalis as the discoverer of new worlds [...] Novalis Stands at the border between the new world and the old. (DAVIS, 1994, p. 257)

em verso, sendo que, essa estrutura formal dialoga com o desenvolvimento do significado da obra. Além disso, apesar de ser uma obra poética podemos perceber as mesmas ideias sobre a poesia e a linguagem poética que estão presentes nos fragmentos teóricos²⁷. É importante ressaltar que essa obra, como as demais de Novalis, não cabe nas categorias tradicionais dos gêneros literários.

A novela *Die Lehrlinge zu Saïs*²⁸ (Os Discípulos em Saïs) é também classificada como um romance fragmento e é marcada por uma linguagem altamente simbólica e discussões acerca da ideia de poesia e de linguagem que se assemelham às discussões de seus fragmentos teóricos:

A relação entre poesia e revelação aparece especialmente em Os Discípulos em Saïs (*Die Lehrlinge zu Saïs*). Nessa obra, que permaneceu na forma de fragmento, Novalis pretendia elaborar um verdadeiro "romance simbólico da natureza", mesclando prosa filosófica e prosa literária (FRAGELLI, 2014, p. 120).²⁹

Novalis escreveu, ainda, o romance inacabado *Heinrich von Ofterdingen*, que também é um romance fragmentado, mas não podemos afirmar se isso se deve à morte do autor ou se ele pretendia que o romance se constituísse de fragmento. Nele, temos a busca pela flor azul, que simboliza a própria ideia da busca pelo ideal poético romântico, ou, como afirma Fragelli, o romance expõe: "uma história de formação verdadeiramente poética, [...] os anos de "aprendizagem" de Heinrich, o herói do romance de Novalis, são anos de formação para a poesia, e todos os acontecimentos de sua história conduzem-no a esse fim" (2014, p. 124). Além disso, segundo Maas, esse romance seria uma espécie de "romance ensaio", uma obra de arte crítica, que traz por meio da linguagem poética uma relação entre a narrativa e as concepções de linguagem e poesia desenvolvida nos fragmentos teóricos:

Ao longo de sua trajetória, o jovem Heinrich, destinado a ser poeta, vai deparar com o signo visual, seja como palavra escrita e posta (*gestellt*, *Schriftsteller*) no livro, seja como signo oculto, esotérico, inscrito no mundo sensível. Faz

²⁷ Desenvolvi essa relação entre os fragmentos de Novalis e a obra poética *Hinos à Noite* em minha dissertação de mestrado intitulada: *Crítica e criação em Novalis: dos Fragmentos de Pólen aos poemas dos Hinos à Noite*. Ressaltei como as obras se aproximam em termos não só formais, como também dos conteúdos abordados, ressaltando que em suas obras Novalis busca diluir as fronteiras entre teoria, crítica e obra poética.

²⁸ No artigo "Novalis e Os Discípulos em Saïs": a linguagem em vida; a obra em fragmento" Fadel discute como a obra se relaciona com as ideias acerca da poesia e da linguagem poética que Novalis desenvolve em seus fragmentos teórico-críticos.

²⁹ Em sua tese *Natureza, História, Poesia: A exposição simbólica da Bildung*, Fragelli (2014) examina a noção de formação (*Bildung*) em Goethe, Herder e Novalis, entendendo a concepção desses pensadores da linguagem, em especial da linguagem simbólica, para a elaboração da noção de *Bildung*.

parte dessa trajetória de encontros com o signo visual, que culminará no domínio da palavra poética, o contato com livros. (2011, p.30).³⁰

Como podemos perceber, a questão da forma era algo relevante para Novalis não apenas em seus fragmentos teóricos, mas também em suas obras poéticas³¹. Isso nos leva a investigar que a escolha do pseudônimo pelo poeta já trazia indícios das reflexões que ele desenvolveria não apenas em seus fragmentos mas em suas obras como um todo:

Novalis: O nome por si só tem algo de belo, magicamente poético. Duas vogais completas e uma mais leve no final da terceira sílaba, mas nenhuma consoante forte e tensa - o que sugere significado nesta palavra sem que seja possível dizer exatamente em que ela consiste. [...] Um sopro de mistério envolve a palavra, que então parece caber melhor, que é uma palavra de poeta, desenhada por um poeta para si mesmo ou para outros como ele. [...] No entanto, o nome civil e social de Novalis era Friedrich von Hardenberg; Irmão e irmã, pais e amigos o apelidaram de Fritz, e de profissão ele era técnico, cientista e mineiro, e o fazia com paixão e dedicação, mas não é algo que de costume se associa a um poeta. [...] Foi também um poeta com paixão e devoção (SCHULZ, 2011, p. 14 – tradução nossa).³²

Entendemos, então, o porquê de publicar com o pseudônimo, pela primeira vez, justamente na publicação dos fragmentos de *Pólen*, como afirmado por Gelley (1991), Gjesdal (2009), Disandro (1971). Não é por acaso, conforme ressalta Schefer (2011), que Novalis escolhe justamente os textos de *Pólen* para publicar pela primeira vez com seu pseudônimo, uma vez que, tanto o título dos fragmentos quanto o pseudônimo carregam consigo a ideia de polinização e fecundação. Uma das imagens mais frequentes nesses fragmentos é a de que os fragmentos são sementes literárias que vão ser semeadas e produzirão novas colheitas no campo do pensamento e da literatura. Sendo assim, tanto o pseudônimo como o título da obra podem fazer parte do campo semântico da plantação e da colheita. Além disso, Disandro (1971) afirma

³⁰ No capítulo “*Heinrich von Ofterdingen* de Novalis e o mito da linguagem primordial” do livro *Mito e Magia*, Maas traz uma importante reflexão sobre as relações do romance com a concepção de Novalis sobre a poesia e a linguagem, em especial sobre as ideias do pensador alemão acerca do signo linguístico.

³¹ Sprenger (2018) em seu artigo ‘*Noch sind alles nur Andeutungen...’: das Fragmentarische in Novalis’ Die Christenheit oder Europa* aproxima a obra *Die Christenheit oder Europa* aos fragmentos teóricos de Novalis, evidenciando a ideia do pensador alemão problematizar a questão do gênero textual em seus textos.

³² Novalis: der Name allein schon hat etwas schön Klingendes, magisch Poetisches in sich. Zwei volle Vokale und ein leichter im Ausklang der dritten Silbe, dazu keine harten, straffen Konsonanten - das suggeriert Bedeutung in diesem einen Wort, ohne daß sich genau sagen ließe, worin sie nun eigentlich bestehe. [...] Der Hauch eines Geheimnisses umgibt das Wort, zu dem dann am ehesten zu passen scheint, daß es ein Dichterwort ist, von einem Dichter für sich selbst oder andere seiner Art entworfen. [...] Indes, der bürgerlich-gesellschaftliche Name dieses Novalis lautete eben Friedrich von Hardenberg; Geschwister, Eltern und Freunde nannten ihn Fritz, und von Beruf war er Techniker, Naturwissenschaftler und Bergmann, und das mit Lust und Hingabe, also gleichfalls nicht das, was man sich als einen Poeten vorstellen möchte. [...] Auch Poet war er mit Lust und Hingabe (SCHULZ, 2011, p. 14).

que o pseudônimo carrega a ideia de que ele vai preparar a terra para o ato da nova germinação poética, ao mesmo tempo que sua palavra poética é a nova semente que vai germinar nessa terra e que trará novos tempos, novas maneiras de se pensar a literatura. Dada a complexidade dos fragmentos, não é de se espantar que o próprio pseudônimo se ligue tão diretamente a algumas das metáforas presentes nos fragmentos:

Novalis refere-se à nova terra recém arada pela primeira vez (Neubrich) como um terreno de fertilidade desconhecida sobre o qual poetas e lavradores devem semear suas sementes, precisamente o que a epígrafe da mais conhecida coleção de fragmentos de Novalis, Pólen, nos encoraja a fazer (HOLLAND, 2006, p. 617 – tradução nossa).³³

Além da questão de o pseudônimo carregar em si significados que o ligam às imagens e reflexões presentes nos fragmentos, podemos pensar também que, ao escolher utilizar um pseudônimo para publicar sua obra, Hardenberg fragmenta o seu eu, trazendo a discussão sobre o fato de que o sujeito é fragmentado e por essa razão a obra também é marcada pelo caráter fragmentário:

O fragmento é, assim, o estigma e o estímulo do puramente *humano* – a começar pela linguagem, que, apesar de todas as gramáticas, não passa de um enorme e caótico amontoado de material *sígnico* (é deste estado de fragmentação caótica, afinal não sistemático, que as artes da palavra extraem os maiores dividendos e a sua força criativa). [...] Só entendemos e aceitamos o fragmento, só com ele convivemos tão bem, porque somos – no mito como na história – fragmento, coisa caída. (BARRENTO, 2010, p. 137).

Podemos entender que Hardenberg fragmenta o seu eu e cria uma persona, Novalis. O que nos leva a pensar que, para Hardenberg, a separação entre seu eu empírico e seu eu poético, apesar de ligados, era importante, uma vez que, para Novalis: “A obra de arte não é uma reprodução da plenitude de uma dada vida real, mas sim o reflexo do poder criativo e absoluto do eu. É o espírito que se torna visível e se expressa no material em sua infinita e dinâmica autoprodução” (DICK, 1967, p. 83)³⁴. Contudo, isso não impediu que se criasse um mito em torno da figura do pensador alemão, seja pelo fato de ele ter falecido jovem, antes de completar

³³ Novalis refers to newly plowed land (Neubrich) a terrain of unknown fertility over which poets and plowmen must sow their seeds, which is precisely what the epigraph to Novalis' best known fragment collection, Pollen, encourages us to do. (HOLLAND, 2006, p. 617).

³⁴ Das Kunstwerk ist nicht Wiedergabe der Fülle des gegebenen realen Lebens, sondern es ist der Niederschlag der absoluten, schaffenden Kraft des Ich. Es ist der sichtbar werdende, an dem Stoff sich niederschlagende Geist in seiner unendlichen dynamischen Selbstproduktion. (DICK, 1967, p. 83).

30 anos, ou ter possuído uma noiva que também faleceu muito jovem. As obras do poeta foram publicadas, em sua maioria, em uma edição póstuma, organizada por Tieck e Schlegel, em 1802, com o nome de *Novalis Schriften*, entretanto, apesar de ter feito com que as obras do pensador alemão tivessem um alcance maior de público, essa edição contava, segundo O'Brien (1995), com um efeito de distorção dos escritos de Novalis que se seguiram nas cinco edições posteriores que circularam entre 1802 e 1846:

Para ler Hardenberg hoje, é preciso ainda ler na direção oposta os mitos construídos por Tieck e Schlegel, mitos que os escritos de Hardenberg tanto convidam quanto contestam, mitos que refletem preconceitos críticos ainda muito conosco e que, em seus contornos mais amplos, de forma alguma restritos apenas a Hardenberg ou aos românticos. [...] A vida e os escritos de Hardenberg foram interpretados como mitos, mas para ilustrar como a erudição romântica - da qual a crítica literária ainda participa - operou em uma instância paradigmática e marcante. Novalis tornou-se o romântico mítico quintessencial por meio da edição romântica. (O'BRIEN, 1995, p. 12 – tradução nossa).³⁵

Outra obra que teve grande importância para a construção de Novalis como uma figura mística foi a breve biografia do autor que Tieck publicou em 1815, junto da terceira edição do *Schritten*: “a biografia de 1815, assim, mais uma vez, reduz o trabalho de Hardenberg à representação não problemática de uma vida de conto de fadas que estranhamente pairou entre vida e morte” (O'BRIEN, 1995, p.20 – tradução nossa)³⁶. Ainda segundo O'Brien (1995), essa biografia de Tieck abriu caminho para a imagem mística que se constroem sobre Novalis, para isso, Tieck removeu a vida prática de Hardenberg e procurou afastar ao máximo sua imagem de uma vida política e do intelecto.

A figura de Novalis torna-se, então, um símbolo do romantismo, do jovem melancólico e apaixonado. Segundo Gelley (1991), a dimensão filosófica da obra de Novalis foi deixada de lado pelo século XIX para fortalecer a imagem ficcional que se cria de Novalis, e que acaba por restringir sua obra, como a do poeta da noite, da morte, dos sonhos, de modo a alimentar o popular e sentimental mito romântico em relação a ele. Outro ponto fundamental para a criação desse mito em torno da figura do poeta alemão foi seu noivado com Sophie Von Kühn, que

³⁵ To read Hardenberg today, one must still read against the myths constructed by Tieck and Schlegel, myths that Hardenberg's writings both invite and contest, myths that reflect critical prejudices still very much with us, and that, in their larger contours, are by no means confined to Hardenberg or the Romantics.[...] Hardenberg's life and writings were construed as myth, but to illustrate how Romantic scholarship – in which literary criticism still participates – operated in an epoch-making and paradigmatic instance. Novalis became the mythical quintessential Romantic through Romantic editing. (O'BRIEN, 1995, p. 12).

³⁶“The 1815 biography thus once again reduces Hardenberg's work to unproblematic representations of a fairy-tale life that hovered weirdly between life and death” (O'BRIEN, 1995, p.20).

falece dois anos depois. O que fez com que a história de amor de Novalis e Sophie oferecesse à biografia de Tieck um conteúdo puramente emocional, no qual a relação dos dois aparece como o evento que dominou tanto a vida como as obras de Novalis, fazendo com que o romance com Sophie se tornasse, então, fundamental para a construção de Novalis como um mito romântico.

O problema dessa construção do mito romântico em torno da figura de Novalis, concretizado pela biografia de Tieck, é que isso levou várias análises a reduzirem suas obras a extremamente sentimentais e confessionais, principalmente, as análises dos poemas dos *Hinos à Noite*. Scheel (2010) ressalta que a experiência de Novalis com o amor e a morte de Sophie é transformada nos *Hinos* em um ideal místico, em um símbolo do amor que se liga ao místico e ao religioso. Dessa forma, por mais que a experiência com a morte e com o amor seja extremamente importante para a elaboração dos *Hinos*, e acaba sendo o motivo estético central da obra, não se pode reduzir os poemas apenas à forma que Hardenberg encontra para expressar seu amor por Sophie, como poemas que são apenas um reflexo da biografia do autor, uma vez que, quem escreve os poemas é Novalis, o poeta: “Novalis trata de uma poetização da realidade, mas no sentido da constituição de um único mundo poético” (SCHNELL, 2011, p. 294 – tradução nossa)³⁷. Essa poesia confessional, à que muitas análises acabam reduzindo os *Hinos*³⁸, não se relaciona nem mesmo com a ideia de poesia que o próprio poeta elabora em seus fragmentos teóricos.

Para O’Brien (1995), Sophie foi um dos grandes trabalhos de ficção de Novalis, já que ele constrói uma imagem ficcionalizada da noiva e é essa imagem que pode ser relacionada a seus escritos. Essa ficcionalização que Novalis realiza com a figura de Sofia também ocorre, segundo Oliveira, com a própria construção do pseudônimo, pois, para o autor, Novalis seria um personagem criado pelo próprio Hardenberg, o que não impede que sua figura mítica seja cultuada e cultivada por todo o movimento romântico e que fez com que:

Quando mencionado na literatura, seu nome é inevitavelmente acompanhado por uma imagem dúbia, seja pela figura de jovem pueril apaixonado, própria de um Werther ou de um adolescente jean-paulino que vive a chorar incansavelmente a noiva que morreu tuberculosa e desejando ardorosamente a própria morte; seja pela representação de poeta genuíno que, banhado em luz prateada, sempre sentou à destra de Deus Todo Poderoso e, assim como cunhou Emil Staiger, “só conhece o Paraíso de cima” (2014, p. 13).

³⁷ Auch Novalis geht es um eine Poetisierung der Wirklichkeit, allerdings im Sinne der Konstituierung einer poetischen Eingenwelt (SCHNELL, 2011, p. 294).

³⁸ Como as análises propostas por Jiménez (1995) em *La noche de Novalis y en Rubén Darío: Los Himnos a la noche y Nocturno*, e Arteaga (2003) em *Friedrich von Hardenberg (Novalis): Los Himnos a la Noche y la poesía romántica*.

Essa figura mítica do poeta melancólico cujas obras seriam extremamente sentimentais e confessionais contrastam com a própria ideia de poesia que Novalis constrói em seus fragmentos, uma poesia que cria um mundo próprio: “Novalis concebe as relações entre o eu e o mundo segundo o modelo da invenção poética” (BEGUIN, 1954, p. 253 – tradução nossa)³⁹. Além disso, esse mito contrasta profundamente também com os relatos que se tem sobre Hardenberg, que apesar de ter tido, sim, uma noiva que faleceu e também perdido o irmão, ficou noivo novamente e sempre foi comprometido tanto com o trabalho quanto com o conhecimento, estudou profundamente, além de literatura e de filosofia, as ciências naturais, a mineralogia, a química, a física, a matemática e a medicina:

Novalis também era um cientista das ciências da natureza, completamente instruído nas ciências da mineralogia e geologia. Este também é um aspecto menos conhecido de sua vida. Ele não era apenas um excelente poeta lírico, e profundamente conhecedor dos mais recentes desenvolvimentos filosóficos da época, mas trabalhou em um ramo totalmente prático, como engenheiro de minas, valorizado e respeitado por seus empregadores e colegas científicos. Ele se esforçou para harmonizar seus interesses nos campos da poesia e da filosofia com as demandas concretas da vida profissional. E esse fator também é revelador para sua personalidade. [...] Assim chegou a hora de finalmente rever nossa percepção obsoleta dele como um poeta romântico pouco prático e irracional (WOOD, 2007, p. 10 – tradução nossa).⁴⁰

Como ressaltamos, o problema desse mito romântico que foi construído e concretizado pela biografia de Tieck, é o fato de que o poeta alemão foi considerado durante muito tempo um jovem “chorando incansavelmente a noiva que morreu tuberculosa, e desejando com ardor a própria morte, [...] as suas obras foram desprezadas como fragmentos incoerentes de um místico nebuloso” (CARPEAUX, 1961, p. 1669) e algumas análises reduziram suas obras a uma espécie de romantismo extrínseco, de vazão interior, sentimental e pouco reflexiva. Vale destacar, nesse sentido, a análise de Lukács (2015), que afirma que a vida e a obra de Novalis constituem uma unidade indissociável, e que, segundo Schefer (2011), contribuem para a construção não apenas da mitologia em torno da figura de Novalis, como também para a ideia de que a vida pode ser convertida em uma obra pura e verdadeira. Do mesmo modo, a análise

³⁹ Novalis concibe las relaciones entre el yo y el mundo según el modelo de la invención poética (BEGUIN, 1954, p. 253)

⁴⁰ Novalis was also a natural scientist, thoroughly schooled in the sciences of mineralogy and geology. This too is a lesser-known aspect of his life. Not only was he an outstanding lyrical poet, and fully conversant with the latest philosophical developments of the time, but he worked in an altogether practical capacity, as a mining engineer, valued and respected by his employers and scientific peers alike. He strove to harmonize his interests in the fields of poetry and philosophy with the concrete demands of working life. And this factor is also telling for his personality. [...] Thus the time has come to finally overhaul our outmoded perception of him as an impractical and irrational Romantic poet (WOOD, 2007, p. 10).

Wellek (1967) considera a prosa de Novalis como inteiramente afastada da realidade e sua obra poética como totalmente simbólica e irreal. Análises nesse viés tenderam a se prender a essa imagem mística que, segundo Carpeaux (1961), consideram a obra do pensador alemão fragmentos incompreensíveis de um místico nebuloso que, depois da morte da amada, buscava sua própria morte. O que não condiz com o fato de que Novalis morre no auge de sua produção intelectual, isto é, ele não buscava a morte, pelo contrário, produzia muito, estava totalmente vivo. Assim, a morte, para Novalis, era matéria de ficção, era importante e buscada pelo poeta, não pelo homem físico:

Ao contrário da aura romantizada que envolveu a vida e a obra de Novalis (que o caracterizaram, em seu tempo, como o apaixonado que definha lentamente a partir da morte da noiva; o jovem poeta, tuberculoso, morto ainda no início da mocidade; o sensível autor de poemas, novelas e romances que buscam a autorrevelação e os mistérios do amor, da noite, do sonho, da vida e da morte), o idealizador da flor azul foi, antes e acima de tudo, o estudioso atento, o crítico implacável, o filósofo em formação que dedicou sua vida às ideias, ao pensamento, à procura e ao encontro de uma linguagem que fosse ou significasse a libertação interior de um Ser poético, de um Ser-para-a-poesia, ou seja, de uma linguagem em que o pensamento, no sentido de investigação filosófica, não pudesse se distinguir, imediatamente, da *poiesis* criadora (SCHEEL, 2010, p. 30).

O problema dessas análises é que a crítica buscava sempre relacionar vida e obra, algo que a própria teoria da poesia que Novalis desenvolve em seus fragmentos condena. No fragmento 46 de “Poesia”, por exemplo, Novalis desenvolve a ideia de uma poesia que permite, em si mesma, desdobramentos para a compreensão de seu significado, entendendo que a poesia possui uma relação com o período histórico e a sociedade à qual ela pertence, no entanto, deve-se partir do texto poético, do desdobramento de elementos sociais e históricos que esse texto permite, e não utilizar somente elementos externos para analisar o texto poético: “<A poesia dissolve a existência alheia em própria.>” (NOVALIS, 2009, p. 124). Nesse fragmento, Novalis observa que a poesia torna sua a existência do mundo, dissolvendo-o, ou seja, cada poema se torna um mundo único, uma realidade própria, que contém, dissolvidos em si, o mundo e a existência exterior a ele, contém características do mundo exterior, no entanto constrói um universo próprio que funciona em função de si mesmo:

Nesse fragmento a poesia como algo que contém em si reflexos da sociedade, do mundo exterior em que está inserida, mas que ela também torna esse mundo próprio, ou seja, ela incorpora essa influência social e histórica e transforma em algo seu, em algo próprio de cada poema, e que faz com que cada poema possa ser entendido por si mesmo, que esses elementos sociais e históricos

possam ser desdobrados a partir da obra, ou seja, a poesia tem um mundo próprio, e esse mundo é influenciado pela sociedade e pelo período histórico em que ela se desenvolve (TRIGO, 2017, p. 42).

As obras do pensador alemão só se libertaram dessa leitura que acentuava o “culto irracional”, segundo Seligmann-Silva, com a publicação do *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* de Benjamin, mais de 100 anos depois da publicação dos fragmentos. Para Torres Filho, a tradição da leitura de Novalis e de sua obra passam por um processo de desfiguramento, que buscou apagar a imagem do pensador como um homem prático e das ciências, para ressaltar seu lado melancólico, sonhador e desligado do mundo:

Dono de uma escrita exacerbadamente pessoal, inventiva e desconcertante, esse escritor notável reuniu condições para ser desde cedo incompreendido e investido daquela imagem de pensador sentimental, fragmentário e etéreo que acompanhou fielmente sua triunfal celebridade. Misticismo, ideias vagas e fantásticas, uma experiência fundamental de amor e morte configurada no noivado com Sophie von Kühn (1782-1797) e no precoce desaparecimento da frágil musa adolescente, ingredientes para a formação de seu mito literário, prestam-se bem para afastá-lo do reino das ideias claras e distintas e para excluí-lo da filosofia [...] O Novalis tradicional é uma personagem romântica – por ser uma personagem criada pelos românticos. [...] coube a Hardenberg muito cedo, logo após sua morte, tornar-se objeto de um intrigante processo de canonização literária (2009, p. 13-14).

Pensamos, então, que o fato de Hardenberg criar a figura de Novalis mostra que, para o pensador alemão, estava claro que o homem empírico não cabe na realidade da obra poética, o sujeito precisa se fragmentar para poder produzir uma obra poética, no entanto:

Mesmo hoje, é ainda muito frequentemente esquecido que Hardenberg, em seu curto período de vida, enviou o pseudônimo para impressão apenas quatro vezes, e nunca o usou de outra maneira. Novalis nunca assinou uma carta, teve um emprego ou se apaixonou. Ninguém nunca sequer conheceu Novalis. Ainda assim, uma vez que Friedrich von Hardenberg havia morrido, era como se ele nunca tivesse vivido, pois seu pseudônimo – certamente mais cativante – rapidamente eclipsou seu próprio registro histórico. [...] Mas é lamentável que a ascensão de um pseudônimo serviu, primeiramente, para aprofundar a escuridão que tanto nubla os escritos de Hardenberg desde sua morte (O'BRIEN, 1995, p. 3 – tradução nossa).⁴¹

⁴¹ 11. Even today, it is still too often forgotten that Hardenberg, in his brief lifetime, set the pseudonym to print only four times, and never once used it otherwise. Novalis never signed a letter, held a job, or fell in love. No one ever met Novalis. Yet once Friedrich von Hardenberg had died, it was as though he had never lived, for his pseudonym – certainly more catchy – swiftly eclipsed its ‘proper’ antecedent from historical record. [...] But it is unfortunate that the ascendancy of a pseudonym has served primarily to deepen the gloom that has so clouded Hardenberg’s writings ever since his death (O'BRIEN, 1995, p. 3).

Como podemos ver pela citação, para Hardenberg, estava evidente a separação de sua vida e de seu eu poético Novalis. Sustentamos essa hipótese analítica com base nos próprios fragmentos de Novalis, uma vez que eles constroem a ideia de que a poesia, a partir da linguagem, cria um mundo próprio, único, diferente do mundo empírico. Isso vai ao encontro da ideia de se criar uma persona para esse mundo poético, em razão de que nos fragmentos fica evidente que a linguagem poética busca conceber um mundo elevado, uma realidade maior, diferente do mundo físico, e, portanto, necessita de um novo ser para construí-lo:

Os românticos solicitam um ideal de criação que, de certa forma, antecipa a noção moderna de arte como construção, como um pôr-se em obra do eu, mas um eu que é pura idealidade, que, como já dissemos, se afasta do eu empírico, autoral (SCHEEL, 2009, p. 71).

Como vimos, com a própria ideia de utilizar um pseudônimo Novalis já trazia sua reflexão sobre a poesia e o fragmento como gênero que será desenvolvida não só nos fragmentos de *Pólen* como em outros fragmentos escritos pelo autor. No entanto, é importante salientar que apesar de Novalis acreditar na criação de um mundo pela linguagem e de podermos entender que essa figura é uma fragmentação de Hardenberg, ela ainda possui uma relação direta com seu eu físico, diferente do que faz Pessoa com seus heterônimos. Novalis é ainda um pseudônimo, ou seja, não possui total autonomia do ponto de vista autoral.

A linguagem é uma criação humana, e o texto, por utilizar a linguagem, não pode dizer tudo, sendo assim, tanto linguagem quanto o texto são, de certa forma, um reflexo da condição e do pensamento humano, os quais, por serem fragmentados, produzem também o texto na forma do fragmento. A compreensão do humano como fragmentado leva Novalis a fragmentar seu próprio eu. O maior indício disso é que Hardenberg não escolhe um pseudônimo qualquer, ele cria um nome com um significado muito específico e não apenas para esconder sua identidade, uma vez que é justamente na publicação dos fragmentos que esse novo nome surge, evidenciando que a autoria daqueles fragmentos não poderia se dar apenas pelo engenheiro de minas Hardenberg.

No entanto, diferente do que acontece com Pessoa e a Heteronímia, a relação entre Hardenberg e Novalis ainda é muito próxima e sua diferença muito tênue, um exemplo é a relação com a noiva que falece jovem, essa relação se deu com Hardenberg, que, apesar de abalado, supera rapidamente a relação ficando novamente noivo, no entanto, Novalis ficcionaliza essa relação e a transforma por meio de sua poesia. Diferentemente, as relações e dados da vida dos heterônimos de Pessoa não são as do autor empírico, até mesmo essas

relações e dados são ficção, elas não aconteceram no mundo físico. Segundo Suzuki (1997), tanto Novalis quanto Schlegel consideravam o indivíduo como uma parte, um pedaço, um fragmento de si mesmo que se destaca do todo, mas que ao mesmo tempo o pressupõe e retorna à unidade. De maneira semelhante, Seligmann-Silva (1999) ressalta que os primeiros românticos consideravam que o sistema de fragmentos ia ao encontro do próprio eu e de seu pensamento que também eram fragmentados, só se era possível dar uma amostra do eu, nunca ele inteiro. Dessa forma, Novalis seria um fragmento do eu de Hardenberg que ainda está preso a ele, não é uma figura totalmente independente formada pela linguagem, como acontece na heteronímia de Pessoa.

É Montaigne, segundo Starobinski⁴² (1993), que desenvolve em seus ensaios a ideia de que o eu é ao mesmo tempo presente e ausente em si, é a consciência e as palavras que constituem o eu de fato, o eu existe então, enquanto linguagem, enquanto possibilidade, e é por meio da linguagem, do artifício que se chega à identidade pessoal. Essa ideia da diferença entre eu empírico e eu poético, de um eu cuja existência é demarcada pela linguagem, também está em Novalis, como já vimos. Além disso, outros autores da modernidade também diluíram, como afirma Hamburger (2007), seu eu empírico e fizeram o uso do que o autor chama de “máscaras” para desenvolver suas obras, o autor mostra isso em diversos autores nos capítulos “As máscaras” e “Personalidades múltiplas” do livro *A verdade da poesia*, por exemplo, Yeats cuja disputa entre eu empírico e seu “antieu” constrói um outro eu heroico e poético, o poeta fez uso de uma variedade de máscaras que faz com que seus poemas tenham sujeitos com personalidades múltiplas. Stevens usava como marca das diferentes máscaras as mudanças de estilo de escrita. Dá mesmo forma que Rilke, Pound e Eliot que “usaram personae com uma liberdade sem precedentes” (2007, p. 163), constituindo uma diversidade de personalidades múltiplas em seus textos, apesar de não assinado por nomes diferentes, as obras desses autores possuem diferentes estilos que poderiam ser atribuídas a vários poetas.

Essa ideia da fragmentação do eu, a ideia de um escritor que escreve em nome de outros já existia e estava na cabeça de Pessoa porque ele foi leitor de muitos desses poetas, mas a configuração específica da heteronímia, criar outros poetas e escrever poemas em nome desses poetas e, além disso, criar uma relação entre eles, Caeiro ser o mestre, por exemplo, pensar em textos que essas figuras escrevem em prosa sobre elas, textos que Álvaro de Campos escreve sobre Ricardo Reis, por exemplo, faz com que Pessoa leve essa questão até as últimas

⁴² No livro *Montaigne em movimento* o autor analisa os ensaios e a partir deles discute a teoria do sujeito que é construída nesses textos.

consequências. Dessa forma, não pretendemos aqui apontar que, em Novalis, já estaria o germe para a criação da heteronímia, mas sim discutir que simplesmente apontar a criação do pseudônimo como algo sem importância, apenas para a ocultação do nome real, é limitar a questão da autoria nas obras do pensador alemão. Dada a complexidade de suas obras e de toda a reflexão que ele desenvolve, é de se esperar que a criação de um outro nome, o que o difere dos outros membros do primeiro romantismo, traz também uma reflexão sobre a própria fragmentação do sujeito e a própria ideia da criação de um mundo e de um ser que existe no texto apenas.

Essa análise da criação do pseudônimo por Hardenberg nos leva a refletir sobre o fato de que Pessoa leu justamente os fragmentos de Novalis e não os dos irmãos Schlegel. O interesse de Pessoa pela obra de Novalis, além da questão do uso da forma do fragmento como gênero, também reside no fato desse pensador alemão ter escolhido não publicar seus textos com seu nome próprio, algo que era de bastante interesse para Pessoa, como o fascínio pela questão Shakespeare-Bacon.

A questão da verdadeira identidade de Shakespeare foi uma polêmica que fez parte da época de Pessoa. Surgiu, na época, a hipótese de que o verdadeiro autor das obras de Shakespeare era, na verdade, Francis Bacon, que tomou o nome de um dos autores da peça, Shakespeare, para assinar a obra:

A figura de Francis Bacon, autor de escritos filosóficos, literários e jurídicos, com ligações aos Rosacruz e fama de alquimista, estudioso de ciptogramas e de códigos, interessou Pessoa, que pensou encontrar nele um caso de transpersonalização semelhante ao seu. [...] A sua leitura revela grande interesse pela ligação que é possível fazer a questões centrais da obra, como o génio e a teoria da heteronímia (FREITAS, 2010, p. 801).

Como a questão de se utilizar um outro nome para publicação de uma obra interessava a Pessoa, podemos questionar se Pessoa não escolheu justamente os fragmentos de Novalis para leitura por enxergar no primeiro romântico a exata questão de se criar um nome, uma pessoa, que assinasse as obras poéticas e que se diferenciasse do autor empírico. Essa questão do uso de pseudônimos interessou a Pessoa, principalmente, para o desenvolvimento dos seus heterônimos, como podemos ver em seu texto, no qual Pessoa associa o pseudônimo à imortalidade do sujeito:

I have always had in consideration a case which is extremely interesting and which starts a problem not the less interesting. I considered the case of a man becoming immortal under a pseudonym, his real name hidden and unknown.

Such a man would, thinking upon it, not consider himself really immortal but an unknown to be immortal indeed. And yet what is the name? He would consider; nothing at all. What then, I said to myself, is immortality in art, in poesy, in anything whatsoever?

Sempre tive em consideração um caso que é extremamente interessante e que suscita um problema não menos interessantes. Refleti sobre o caso de um homem que se imortaliza sob pseudônimo, sendo o seu nome verdadeiro oculto e desconhecido. Um tal homem, pensando nisso, não se consideraria a si mesmo como realmente imortal, mas sim que um desconhecido era o verdadeiro imortal. E mais ainda, o que é o nome? pensaria ele; absolutamente nada. O que é então, disse eu para mim mesmo, a imortalidade na arte, na poesia, ou seja no que for? (PESSOA, 2012, p. 116).

Sendo assim, entendemos que o primeiro romantismo, em especial Novalis, defende a ideia de que o texto poético constrói um mundo próprio, com regras próprias e que deve ser analisado em si mesmo. Nesse sentido, Hardenberg começa a desenhar essa separação entre sujeito físico e sujeito poético, no entanto, esses sujeitos ainda estão profundamente ligados. É Pessoa, com a heteronímia, que ressalta a ideia de que o sujeito que diz eu, no texto, é um sujeito puramente de linguagem, formado por ela, e que tem sua existência dependente do texto. Esse sujeito se difere do sujeito físico que escreve o texto. Além disso, podemos também entender que: “Pessoa é herdeiro e continuador de uma experiência romântica de fragmentação ou dissolução do sujeito, ora perdido na luta por ideias sublimes [...] ora já descrente de qualquer projecto, num ambiente finissecular” (EIRAS, 2010, p. 829). Para o autor, a própria questão da heteronímia pessoana estaria teorizada *avant la lettre* nos fragmentos dos primeiros românticos por trazer a defesa de um sujeito plural e pela recusa de entender o sujeito como uno:

A própria heteronímia pessoana encontra-se teorizada, *avant la lettre* e de modo eufórico, num fragmento publicado na revista *Athenaeum* em 1798 e atribuído a Friedrich Schlegel: “situar-se arbitrariamente tanto nesta esfera como noutra, como ainda noutro mundo, e não só com o entendimento e a imaginação, mas com toda a alma; renunciar livremente tanto a esta parte do seu ser como a qualquer outra, para se limitar sem reserva a uma outra ainda [...]: só pode fazê-lo um espírito que contém em si de algum modo uma pluralidade de espíritos e todo um sistema de pessoas, e dentro do qual cresceu e amadureceu o universo que deve, como se costuma dizer, existir como semente em cada mónada.” (cf. L’Absolu Littéraire. Théorie de la littérature de l’idéalisme allemand, org. de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, Paris, Seuil, 1978) (2010, p. 829).

É, ainda, importante ressaltar que o que Pessoa realiza em sua heteronímia é muito diferente do que se vê em Novalis e a pseudonímia, por isso, pretendemos entender como as ideias de criação de um mundo pela linguagem e de fragmentariedade do ser desenvolvidas por

Novalis podem ter influenciado a criação da heteronímia e como essas questões são importantes na leitura que Pessoa realizou do pensador alemão.

3.2 Pessoa e a heteronímia

Procuramos analisar a questão da heteronímia buscando entender como ela pode ser relacionada à noção do sujeito como fragmentado, e como isso é desenvolvido no *Livro do Desassossego*. Além disso, procuramos refletir que, apesar do interesse pela ideia do pseudônimo, Pessoa deixa muito claro que o que ele cria com a Heteronímia é algo muito diferente, como podemos verificar na tábua bibliográfica escrita pelo autor:

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que podemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são autónimas e pseudónimas, porque deveras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua Pessoa, salvo no nome que assina; a heteronímia é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu. As obras heterónimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Formam cada uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama. (PESSOA, 2012, p. 227).

Seabra (1991) ressalta que a natureza dramática em Pessoa é a da própria poesia, e não de dramas de uma personalidade psicológica. A poesia dos heterônimos pode ser comparada com a linguagem das personagens de um drama, o sujeito é o lugar no qual a criação ocorre e o autor é um executor, é no diálogo das linguagens poéticas no interior das obras dos heterônimos e na tensão poética criada que se insere a característica dramática, no sentido do gênero literário drama, da obra de Pessoa. Vale ressaltar que esse aspecto dramático é um dos aspectos da heteronímia, o drama é em gente porque ocorre primeiro no autor e depois na linguagem. Pessoa se vale da linguagem dramática para explicar a heteronímia como um “drama em gente, em vez de em atos” (PESSOA, 2012, p. 228) em sua tábua bibliográfica, o que evidencia o processo de dramatização, uma vez que, é na poesia dramática que é possível um maior grau da despersonalização, cada personagem forma uma espécie de drama e a relação entre eles produz um outro drama, que não acontece no palco, mas assim em textos:

A heteronímia revela-se assim como ilustração espectacular de um drama que se representa no coração da expressão humana e pelo qual decidimos dos nossos poderes e dos nossos limites. *A fundamental e única questão é a da*

capacidade ontológica da linguagem humana. A criação dos heterónimos como consciências-suporte de todas as linguagens possíveis, capazes de receber na sua arquitetura as possibilidades existenciais de Pessoa, é uma resposta, entre outras, para essa *deficiência ontológica* primordial inscrita em nós mesmos e no coração da linguagem. Todavia, Pessoa adivinhou que, para além da sala onde se não é plenamente, *uma palavra total* tinha o misterioso poder de se fazer ouvir. Melhor ainda: suspeitou que “a porta” estava de algum modo aberta ou que ela se abria pelo mesmo verbo lancinante, ávido de luz, que brilha na luminosa noite dos seus poemas (LOURENÇO, 2008, p. 200).

Para Pessoa, a heteronímia deveria se distinguir da pseudonímia por se distanciar totalmente da pessoa do autor, ou seja, a figura heteronímica não possuiria apenas um nome diferente, seria uma outra figura com características diferentes do seu autor:

O pseudónimo sempre supõe o eu para o qual remete, mas uma operação de repetida diferenciação, de continuado estranhamento ou alterização que, no limite, como em Pessoa, é simultaneamente um processo de transformação em outro e de perda do nome próprio. [...] Os heterónimos não apenas representam o devir outro (nome de) autor, mas implicam a alteridade do nome próprio enquanto nome de autor (GUSMÃO, 2010, p. 41).

Dessa maneira, entendemos que a cisão do autor que acontece na obra de Pessoa é muito diferente da de Novalis. Por mais que acreditemos que Novalis não cria apenas um nome, ele distancia de certa forma seu eu físico de seu eu poético, e esse eu poético ainda possui muita ligação com o eu físico, ele é um fragmento desse eu. Enquanto, em Pessoa, o sujeito é fragmentado, mas esses fragmentos não se ligam necessariamente ao todo que é o autor físico, eles são de certa maneira mais independentes. Além disso, na heteronímia o drama em gente ocorre primeiro dentro do autor e depois na linguagem, enquanto na pseudonímia é na linguagem, fazendo com que a heteronímia possua uma chave irônica e se ligue muito mais a atuação, ao jogo, ao “fingimento” intrínseco a linguagem do que a pseudonímia.

Entendemos que os fragmentos de Novalis influenciam na criação da heteronímia. Segundo Ribeiro, os textos de Pessoa sobre a teoria da heteronímia refletem a leitura pessoana de Novalis, em razão de conterem o poder de despertar em si uma individualidade, um mundo próprio, como teorizado nos fragmentos do pensador alemão:

A teoria da despersonalização e do sentir por meio de uma outra personalidade desenvolvida nos textos relativos à criação dos heterónimos viriam a reflectir algumas das considerações lidas e sublinhadas por Pessoa na tradução francesa de **Os fragmentos** de Novalis. [...] A criação da heteronímia pressupõe a existência de um espaço literário que mantenha a substância do drama, mas em que as diversas personalidades que interagem umas com as outras deixem de se confinar à estrutura de uma peça dramática unificada pelo

todo orgânico. É neste ponto que se manifesta o reflexo da leitura pessoana de Novalis. A criação de uma personalidade heteronímica, isto é, de uma personalidade com uma biografia, visão do mundo, modo de sentir, obra e estilo inteiramente autônomos tem como condição previa o poder de despertar verdadeiramente em si uma individualidade estranha, de que nos fala Novalis. (RIBEIRO, 2012, p.62- 63).

Por mais que em Novalis já tenhamos o uso de um outro nome como uma persona diferente do autor, é em Pessoa que a ideia do ser que existe apenas enquanto linguagem, enquanto texto ficcional, se desenvolve de fato:

A simples multiplicidade de autores num só poderia, com efeito, traduzir-se no uso clássico do pseudônimo, recobrando ou não o anonimato (hipóteses que Pessoa chegou um momento a considerar, afastando-as embora). Mas o que dá toda a sua dimensão à obra de Pessoa é não somente a diversidade de assinatura em que se manifesta, mas, rigorosamente, dos sujeitos poéticos na pluralidade da própria poesia (SEABRA, 1974, p. 3).

Essa ideia da multiplicidade de autores e de sujeitos poéticos plurais que existem apenas na literatura é desenvolvida por Pessoa em diversos textos, mas em especial na carta a Adolfo Casais Monteiro na qual Pessoa explica a origem de seus heterônimos:

A origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. [...] Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. [...] Essa tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. (PESSOA, 2012, p. 273).

Para Pessoa, o surgimento da heteronímia se liga, entre outras questões, à ideia de que o eu que fala no texto é ficção, é criação de linguagem, por isso, pode ser um ser completamente diferente de seu autor, com características próprias: “Pela escrita, o poeta, qual deus da palavra, cria a multiplicidade do ser. A unidade de sua palavra escrita edifica-se a partir da heterogeneidade das formas enunciativas de cada uma das personagens que criou” (MEDEIROS, 2010, p. 571). Para Pessoa a própria ideia de poética vai ao encontro do processo de formação da heteronímia, ou seja, a criação e desenvolvimento da heteronímia é um traço da própria maneira de fazer poesia de Pessoa:

Escrever poemas é escrever segundo a lógica da heteronímia, é iniciar um processo de devir-outro que deverá necessariamente levar à produção poética dos heterônimos. “Necessariamente”, ou seja, com todo o rigor, segundo as regras que governam a análise das sensações, a fim de se conseguir a expressão

poética mais ampla e mais expressiva. A heteronímia obedece a estes imperativos da expressão, surgindo como seu efeito natural (GIL, 1987, p. 135).

Pessoa não tinha a intenção de criar os heterônimos como algo para apenas ocultar seu nome, uma vez que ele mesmo afirmou na carta a João Gaspar Simões que: “Não sei se alguma vez lhe disse que os heterónimos (segundo a última intenção que formei a respeito deles) devem ser por mim publicados sob o meu próprio nome (já é tarde e, portanto, absurdo, para o disfarce absoluto)” (PESSOA, 2012, p. 256). Pessoa leva esse entendimento de que a obra produz um mundo próprio, um ser próprio, muito mais longe do que outros autores, uma vez que essas figuras não são simplesmente personagens ou narradores, mas autores, eles produzem texto da mesma maneira que um autor físico produz, e não necessariamente possuem relação com seu criador, podendo ter personalidade e vivenciar experiências que seu criador nunca viveu:

A utilização dos termos pseudónimo e autónimo não é por sua vez casual, aleatória ou mero artifício linguístico, revelando uma concepção de autoria que permanece constante até 1928 e é determinante na própria ideia de livro. Embora estes não sejam utilizados a respeito de *The Transformation Book or Book of Tasks*, este projecto do jovem Pessoa surge não só assinado em nome próprio como a sua presença enquanto entidade autoral que está para além dos vários personagens responsáveis por tarefas é manifesta. Como indica a definição vulgar do próprio conceito de pseudónimo, tratar-se-ia aqui de adoptar diferentes nomes responsáveis pela escrita e a eventual publicação de uma obra, que ocultam aquele que seria o verdadeiro nome do autor. Poderá argumentar-se que estas personagens são mais do que simples nomes, meros pseudónimos, o que ainda não retira pertinência à noção de pseudonímia como descritiva de um processo de atribuição no qual se esconde um outro nome, que seria o verdadeiro. O facto de se encontrar já aqui esboçada uma concepção que vai além do significado vulgar da pseudonímia não impede Pessoa de fundamentar, até 1928, nos conceitos de pseudónimo e pseudonímia a sua criação de nomes de autores ficcionais (SEPÚLVEDA, 2014, p. 165 - 166).

A obra de Pessoa coloca em discussão a ideia de que a linguagem poética constrói um mundo próprio, a concepção de linguagem que a heteronímia e a obra de Pessoa colocam em discussão é que ela possui infinitas possibilidades e é capaz de criar eus no texto que a utilizem das mais variadas maneiras. Sendo assim, fica evidente que a linguagem poética não constrói um texto que é um todo perfeito e acabado e sim aberto a diversas possibilidades de entendimento, da mesma forma que o eu que essa linguagem constrói não é um todo perfeito e acabado, não se limita simplesmente à figura de seu autor empírico. Dessa maneira, segundo Guerreiro, a concepção da linguagem e da poesia pessoana é ligada a um processo de fragmentação do eu, um desdobramento do sujeito:

Nenhum outro poeta da modernidade teve, como Pessoa, tal desdobramento. Não apenas de personalidade (o devir-outro não é necessariamente o devir heterónimo), mas de relação profunda com a língua, relação que sairiam mais três poetas, além de si. [...] Por isso a palavra nele é múltipla; como o sonho paralelo e o objecto trans-percepcionável; como o eu que a constrói e nela se constrói (2004, p. 40).

Qualquer um dos eus de Pessoa possui uma consciência própria e por ser um sujeito que existe apenas na linguagem poética, segundo Lourenço (2008), ele é capaz de experimentar o mundo de uma maneira que um eu real não poderia, e além de produzirem obras próprias é possível criar conexões entre suas obras. Sendo assim, Pessoa constrói tanto obras como sujeitos fragmentados em que o único todo possível são as conexões que se pode realizar entre eles. Podemos entender os heterónimos, conforme afirma Seabra, como uma constelação de fragmentos e são as conexões entre esses fragmentos que podem constituir uma totalidade, no entanto, essas conexões podem ser realizadas de diferentes maneiras, sendo assim, não constituindo, portanto, uma totalidade única:

Entre os autores que constituem a constelação poética de Pessoa estabelece-se um sistema de relações mútuas, em que cada elemento se responde e corresponde, num tecer e destecer sempre retomado de fios que se vão entrecruzando, em planos diversos mas que se interpenetram. [...] Este processo de construção criadora não é de nenhum modo fechado sobre si, nem se limita a uma pluralidade infinita de sujeitos poéticos: ele é potencialmente aberto e infinito (SEABRA, 1974, p. 15-16).

Sendo assim, podemos entender que Pessoa traz a ideia de que a figura do autor não pode ser uma totalidade sistemática e coesa, entendemos então, que a heteronímia constrói “um sistema de relações de diferença sem um centro” (EIRAS, 2005, p. 215), ou seja, a própria construção heteronímica, por mais que possua relações e conexões entre si não constrói um todo perfeito e acabado e não se liga necessariamente ao autor empírico. É nesse sentido, então, que Pessoa leva a reflexão romântica da pluralidade e da fragmentariedade do eu a um novo patamar. Esse patamar seria, segundo Martins (2017), uma busca pela multiplicidade do ser por meio de um processo de desdobramento do eu o que tornaria possível a compreensão de mundo do lugar do outro, sendo esse outro um ser que é totalmente linguagem, e que existe na linguagem e por ela. Esse sujeito cria, então, um universo próprio que não precisa mais de uma ligação direta com seu autor, cada heterônimo cria um universo poético próprio, e tem, de acordo com Gil:

A sua própria linguagem e seu próprio espaço poético, delimitando esferas que só a ele pertencem. Assim, só se dá o nascimento de um heterónimo quando o estilo remete para um horizonte próprio. [...] Entre o quarto e o quinto grau de despersonalização, os estilos separam-se do seu único polo unificador – a consciência – para se prenderem a vários outros pólos; ou seja: a consciência fragmenta-se por seu turno, multiplica-se (cissiparidade em abismo) e nascem pessoas-poetas. Estas só surgem, portanto, quando cada estilo se une de novo a uma consciência – não para compor de novo um poeta idêntico ao de um dos três graus anteriores, mas de maneira totalmente diferente; *O heterónimo não tem que refazer o trajecto da abstracção da sensação, porque só sente com a consciência* (1987, p. 218-219).

Pessoa coloca em discussão, por meio da heteronímia a fragmentariedade do eu moderno, esse eu que não cabe mais numa forma perfeita e acabada. Não existe um sujeito que é totalmente coerente e consistente, o autor precisa cindir seu eu para produzir o texto e criar nele um eu próprio, que se constitui pela linguagem: “O recurso aos heterónimos consiste, pois, numa passagem da expressão pessoal, isto é, de uma personalidade que seria a do autor, para uma personificação estética que é já a do texto ou da escrita” (GUIMARÃES, 2010, p. 328).

Ao entender o sujeito e seus pensamentos como fragmentados, entendemos, também, que sua obra não tem como constituir um todo perfeito e acabado, o texto poético não pode dizer tudo, sua enunciação é sempre plural e traz em si diversas possibilidades interpretativas: “a pressuposição de UM autor dirigindo-se a UM leitor dificilmente é compatível com a turbulência de uma enunciação que é sempre plural, e que o funcionamento do literário como literário, torna ainda mais constitutivamente plural” (BUESCU, 2010, p. 69).

O poeta moderno, para Perrone-Moisés, tem consciência dessa fragmentariedade do ser que implica em sua despersonalização substancial, seu eu se perde no mundo da linguagem, e esta cria o mundo próprio da obra, com um eu que existe dentro do texto: “O único real do poeta é seu texto; é neste que um simulacro de sujeito se tece, revelando, por uma prática extrema de linguagem, que todo sujeito é uma ficção” (2001, p. 128). A partir dessa cisão do eu, o mundo criado pela linguagem se torna mais distante dele, ressaltando que o eu que fala no texto é puramente linguagem, não precisa necessariamente estar ligado ao mundo físico, fora da linguagem, ainda segundo Perrone-Moisés o sujeito pessoano é “estourado em mil sujeito” (2001, p.17) para poder se tornar um não sujeito, ou seja, essas partes de sujeito não necessariamente se ligam entre si e podem formar um sujeito, o que elas fazem é diluir ao máximo o autor dentro de sua obra, seja ele real ou criação: “Pessoa exige, pois, que o confrontemos com as mais recentes teorias do sujeito, precisamente aquelas que apontam, como sua poesia, para a pluralização e o esvaziamento do sujeito logocêntrico” (2001, p. 98).

Essa fragmentariedade que a heteronímia coloca em discussão também pode ser aplicada às obras de Pessoa como um todo, afinal sua obra também pode ser entendida de maneira geral como um conjunto de fragmentos:

O que somos obrigados a designar como “obra” é um conjunto de *obras-fragmentos* ao mesmo tempo autónomas e religadas umas com as outras pelo facto de que cada uma delas é a manifestação de uma única e inesgotável experiência: a ausência do Eu a si mesmo e ao mundo. Mundo-labirinto, a criação de Fernando Pessoa não tem verdadeira entrada e ainda menos uma saída concebível. É uma dramaturgia poética do Eu como consciência radicalmente explodida (LOURENÇO, 2008, p. 77).

Nos interessa, nesse sentido, analisar como a forma fragmentada que o *Livro do Desassossego* se constitui dialoga com a problemática da sua autoria no mesmo, uma vez que o *Livro* atribuído a diferentes autores durante sua produção:

Ora, há alguém, na coterie pessoana, que assume explicitamente essa teoria da primazia absoluta da linguagem por ela mesma sobre a linguagem representativa e expressiva. Esse alguém se chama Bernardo Soares. Em seu *Livro do Desassossego* a questão da autonomia e da intransitividade da linguagem literária é levada a extremos que não se encontram nas teorias do ortónimos e dos heterónimos (PERRONE-MOISÉS, 1986, p. 11).

3.3. A problemática da autoria no *Livro* e sua relação com a heteronímia

O *Livro do Desassossego* foi atribuído, durante seu período de composição, a diferentes autores e, por essa razão, seus fragmentos também possuem diferenças de estilo. Segundo Zenith (2011) o *Livro* é a obra de Pessoa que mais interagiu com o universo pessoano e com sua capacidade de ser muitos. Além disso, nos fragmentos do *Livro* é possível perceber influências tanto dos heterónimos de Pessoa como também do ortónimo. Primeiramente o livro é assinado por Fernando Pessoa, depois, num segundo momento, Pessoa atribui a autoria a Vicente Guedes. Na terceira fase do livro, a partir de 1929, que sua autoria é atribuída a Bernardo Soares.

Essa questão problemática da autoria do *Livro* nos interessa no sentido de entender como ela já traz em si um caráter plural, fragmentário, não consistindo nem mesmo a autoria do livro como algo cristalizado, total. Além disso, nos interessa particularmente a figura de Bernardo Soares, que é considerado por Pessoa como um semi-heterónimo, ou seja, não tão diferente de si: “É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da

minha, mas uma simples mutilação dela (PESSOA, 2012, p. 280). Outro ponto interessante é o fato de vários críticos ressaltarem que a intenção de Pessoa era a de que Bernardo Soares fosse autor de todo o *Livro do Desassossego*:

É evidente que Pessoa quis confiar, retroactivamente, a Bernardo Soares a “autoria” de todo o *Livro do Desassossego*. Esta intenção é expressa por vários indícios. Nos seus escritos posteriores a 1928, o nome de Vicente Guedes – personagem antigamente “responsável” pelo *Livro* – nunca é mencionado em associação com este. Uma carta a Gaspar Simões, enviada em 28-7-1932, e a já citada carta a Casais Monteiro indicam Bernardo Soares como o único autor do *Livro*. No grande envelope onde reuniu materiais para o *Livro do Desassossego* pouco antes de morrer, Pessoa incluiu uma folha dactilografada com aspecto de frontispício que identifica Soares como o pseudo-autor da obra e Pessoa como o autor verdadeiro excluindo do mesmo envelope três pequenos fragmentos em que surge o nome de Vicente Guedes. (ZENITH, 2010, p. 816).

Entendemos, então, que Bernardo Soares pode ser considerado um fragmento de Pessoa, por, diferentemente dos outros heterónimos, ainda se ligar a ele de alguma forma. Além disso, vemos em Soares características de outros heterónimos:

Sendo o único heterónimo que tomou como tema a sua vida de todos os dias, é também o único a quem Pessoa deu uma forma carnal *literária*, mesmo que (ou precisamente por isso) esta não tenha mais consistência do que “a sombra deixada por um corpo”: enquanto os retratos psicológicos e físicos, muito breves, de Caeiro, Campos, Reis, nem sempre têm relação evidente com a sua obra, a “Apresentação” de Bernardo Soares escrita por Fernando Pessoa assemelha-se estranhamente a um texto do *Livro do Desassossego*. [...] O Bernardo Soares que nos dá parece saído por inteiro da atmosfera do *Livro do Desassossego*, encarnando perfeitamente a imagem do seu autor: como se desse à luz a si próprio, ele, Bernardo Soares, o parteiro de todos os heterónimos, ele, tão amorfo e tão plástico, tão intersiticial, tão pronto a tornar-se outro, que o seu nome às vezes se esfuma para dar lugar a um nome diferente. [...] Soares, ao contrário dos outros heterónimos, não tem biografia [...] nenhuma biografia objectiva. [...] B. Soares, cria o fragmento como género apropriado à expressão de tais estados, tão fragmentários e tão completos em si próprios quanto a sua expressão literária o requer, quanto o haviam exigido as experiências sobre as sensações: experiências isoladas e, portanto, textos isolados, sem relação visível entre si; por vezes, repetem-se como se fosse preciso regressar à mesma experimentação [...] para extrair desta o que ela ainda não revelara (GIL, 1987, p. 15).

Bernardo Soares foi considerado também por Pessoa, antes de ser classificado como semi-heterónimo, como uma personalidade literária: “Ele o é nos dois sentidos: uma personagem de ficção (como os heterónimos) e uma personalidade literato” (PERRONE-MOISÉS, 1986, p. 12). Literato pelo fato de que Bernardo Soares é um ajudante de guardador de livros em Lisboa, ou seja, até mesmo sua profissão está ligada diretamente ao ato de escrever.

Além disso, ainda segundo Perrone-Moisés, Bernardo Soares é tão heterogêneo como os fragmentos que escreve, e possui uma ligação com a palavra, com o mundo que é criado pela linguagem:

A fé absoluta no dizer, em Bernardo Soares, tanto o leva ao projeto de ser escritor (criador de um real mais perfeito e mais pereno do que o da exterioridade), como o condena a ser apenas um autor de fragmentos (um resgastador de bocados do real, um conservador de restos magnificados) (1986, p. 16).

É essa ligação com as palavras o ato de escrever e é no mundo dessa escrita que se “ganha sentido a dimensão autêntica o drama cinzento da mera vida, concebida por Beranardo Soares como desprovida de um qualquer sentido, não apenas aceitável, mas concebível” (LOURENÇO, 2004, p. 100). É interessante pensar que é no ato de escrever que o mundo de Soares ganha vida, da mesma forma que ele só existe como sujeito de linguagem, ele não possui uma relação direta com o mundo real, é um ser cuja vida é toda ela parte do mundo da linguagem, da escrita poética.

Segundo Sepúlveda, ao colocar em discussão a ideia do autor como uma unidade Pessoa acaba por colocar em xeque também a ideia de livro “enquanto expressão fiel e transparente de um pensamento unitário e suporte capaz de conter em si um discurso uno, coerente e relacionável com um todo que excede o próprio livro (2013, p. 186-187). Dessa maneira, o *Livro do Desassossego* aprofunda essa questão por ser composto também na forma de fragmentos que não necessariamente vão compor um todo perfeito e acabado, por mais que Pessoa tivesse a intenção de organizar esses fragmentos em um *Livro*, as conexões de sentido entre os fragmentos ficariam ainda a cargo do leitor, algo que a própria forma do fragmento acaba por realizar, mesmo que eles sejam publicados em uma determinada ordem.

Essa característica fragmentária do *Livro* o aproxima da ideia de fragmento de Novalis, uma vez que, ambos têm consciência da fragmentariedade do sujeito e de que, pelo fato de o texto ser composto por esse sujeito, ele não pode dizer tudo, sendo assim, o fragmento se constitui num gênero que reflete tanto a incompletude do homem quanto a da linguagem. No entanto, o que diferencia os fragmentos de Soares dos de Novalis, é que enquanto em Novalis o uso do fragmento é uma escolha estilística, para Soares, segundo Eiras, a fragmentação é inerente à multiplicidade interior desse sujeito e sua concepção de linguagem:

A fragmentação parece ser uma escolha, mas, na ficção de Soares, uma escolha *forçada* pela imperfeição de toda escrita e da idealização de sistemas perfeitos. Soares, como autor (meta)textual, assume-se como mistificação:

assume que as definições do *Livro* como totalidade e sistema escondem uma confissão de incompletude (2005, p. 367).

É possível encontrar diversos pontos de encontro e de distanciamento entre Novalis e Pessoa. Como vimos, ambos desenvolvem reflexões acerca da noção de que o sujeito que fala eu no texto é um sujeito criado pela linguagem, o que podemos entender que leva Novalis a utilizar um pseudônimo e Pessoa a desenvolver a heteronímia. Além disso, essa ideia de que o sujeito é fragmentado faz com que ambos os autores se utilizem da forma do fragmento como gênero, contudo, o realizam de maneiras diferentes. Para entender melhor essa relação de aproximação e distanciamento entre Novalis e Pessoa, procuramos, primeiro, analisar a leitura que Pessoa realizou da obra de Novalis, a partir da cópia dos fragmentos novalisianos que o poeta português possuía. Em seguida, a partir da análise comparativa dos fragmentos de Novalis e de Pessoa, entender os dois se relacionam, e de que maneira o autor português se distancia do alemão, criando um uso completamente novo da forma do fragmento, além de entender como essas aproximações e distanciamentos acontecem também no próprio entendimento de cada autor no que diz respeito à literatura e à linguagem poética.

3.4. Pessoa leitor de Novalis

Apesar de não ser leitor da língua alemã, Pessoa demonstrou um grande interesse pela literatura dessa língua⁴³, a começar por Goethe, com quem teve um contato muito cedo, durante seus estudos em Durban, por meio, segundo Dix (2010), das críticas do escritor americano Ralph Waldo Emerson e do ensaísta escocês Thomas Carlyle, cujos escritos possuíam influência da literatura em língua alemã. Além disso, a relação com a obra de Goethe se torna mais evidente quando Pessoa decide construir seu próprio Fausto:

O *Fausto, Tragédia Subjectiva* de Pessoa é um texto marcado pelo inacabamento, pela escrita fragmentária, a repetição e a retomada variante, a indecisão, a hesitação e a incapacidade de decidir, de travar o movimento da glosa e da viração. Essas suas características dão-nos a ler a profundidade e extensão do afastamento do *Fausto* de Goethe, que constituiria um paradigma que teria deixado de ser operatório ou viável. (GUSMÃO, 2010, p. 273).

Em sua biblioteca particular, Pessoa possuía três exemplares de Fausto com anotações manuscritas, um exemplar das baladas e odes, de Hermann e Doroteia e de Werther. Além de

⁴³ Na tese *A potência de transubstanciação e a potência de transfiguração no Livro do Desassossego* de Segtovich (2010) a autora faz uma análise dos comentários de Pessoa em seus textos teóricos sobre o romantismo e também sobre outras escolas literárias.

Goethe, Kant também foi, segundo Dix (2010), uma figura cuja obra influenciou a escrita pessoana. É possível constatar esse interesse pela literatura alemã e, principalmente, pelo romantismo alemão também pelo fato de Pessoa possuir em sua biblioteca:

O livro de Novalis *Les disciples à Sais et Les fragments* (NOVALIS, 1914) traduzido por Maeterlink⁴⁴ e bastante sublinhado por Pessoa, outro livro sobre o romântico alemão, intitulado *Novalis* (LICHTENBERGER, 1912) e um exemplar intitulado *The literature of Germany* (ROBERTSON, [s/d]) onde há um capítulo sobre o romantismo alemão. (SOUZA, 2016, p. 66).

É relevante mencionar, ainda, que Pessoa citou Kant e Goethe em diversos textos. Enquanto Schiller, Fichte e Schlegel são citados no texto “O classicismo francês ou outro congénere falhou”⁴⁴, Novalis é citado numa “lista, datável de 1907, intitulada “Poetry” [BNP/E3, 48 – 114r] que contém alguns dos mais significativos nomes da literatura, entre os quais se encontra o nome de Novalis” (RIBEIRO, 2012, p. 56) e no texto “Provincianismo português”⁴⁵, junto de outros nomes importantes do romantismo, nesse texto, temos uma menção direta aos fragmentos de Novalis: “Quando um doido sabe que está doido, já não está doido. Estamos perto de acordar, disse Novalis, quando sonhamos que sonhamos” (PESSOA, 1980, p. 59). Essa referência corresponde a um dos fragmentos de Novalis que se encontra grifado na edição de Pessoa, como já vimos, esse fragmento e outros que discutem a questão do sono e do sonho pareceram também influenciar vários fragmentos do *Livro do Desassossego*. No entanto, nos deteremos, em nossa análise, à importância da obra de Novalis na construção do fragmento por Pessoa e de suas reflexões acerca da linguagem e do poético⁴⁶.

É importante ressaltar que apesar de podermos perceber essa relação com Novalis em várias produções pessoanas, em especial no *Livro do Desassossego*, Pessoa cita diretamente a obra de Novalis apenas em um texto, de 1928, intitulado “Provincianismo português”: “O princípio da cura está na consciência da doença, o da verdade no conhecimento do erro. Quando um doido sabe que está doido, já não está doido. Estamos perto de acordar, disse Novalis, quando sonhamos que sonhamos” (PESSOA, 1980, p.159).

Sendo assim, a partir da edição de Pessoa dos fragmentos de Novalis, fica claro que o autor português leu atentamente os fragmentos do autor alemão, principalmente quando os

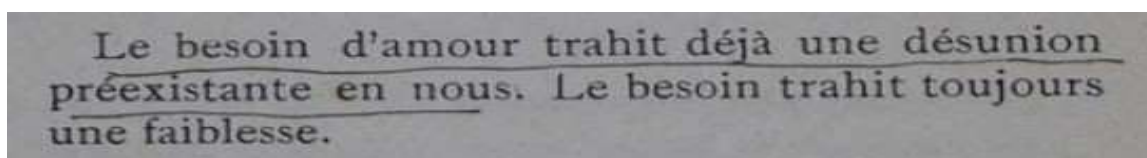
⁴⁴ Texto encontrado em: LOPES, T. R. **Pessoa por conhecer**. Lisboa: Estampa, 1990. (p.230)

⁴⁵ Texto publicado in “Notícias Ilustrado”, série II, nº 9. Lisboa: Agosto. 1928.

⁴⁶ Essa questão da influência dos fragmentos sobre o sonho e o sono de Novalis nos fragmentos de Pessoa é analisada por Souza (2016).

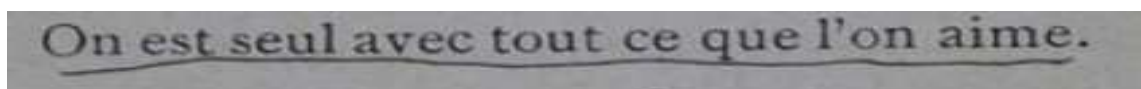
analisamos por intermédio dos grifos e anotações que estão presentes em sua edição⁴⁷. Pessoa possuía em sua biblioteca a edição e tradução dos fragmentos de Novalis e dos *Discípulos em Saïs* de Maurice Maeterlinck publicada em 1914. Pessoa possuía também em sua biblioteca o livro *Novalis* e de Henri Lichtenberger, publicado em 1912, consiste em uma biografia crítica do autor alemão, além do livro *L'Allemagne moderne* do mesmo autor, publicado em 1909, que traz um panorama completo da literatura alemã depois de Goethe. O livro *Novalis* contém grifos nas partes que comentam sobre a ideia poética de Novalis, a relação dessa ideia com a filosofia e a religião, além de partes sobre o romance *Heinrich von Ofterdingen*. Enquanto o livro *L'Allemagne moderne* contém grifos nas partes sobre o romantismo, principalmente sobre a diferença para o romantismo francês.

Em sua edição dos fragmentos, Pessoa demonstrou interesse por diversos fragmentos, como aqueles que refletem sobre as questões do amor e da morte:



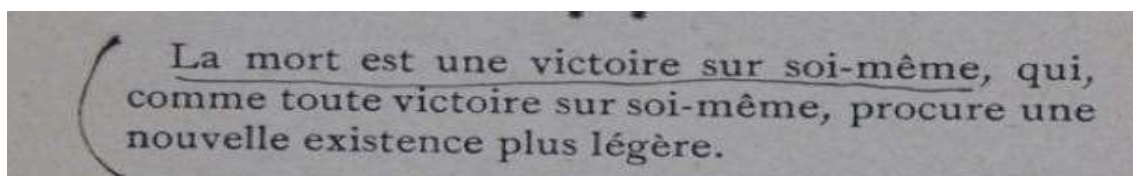
Le besoin d'amour trahit déjà une désunion
préexistante en nous. Le besoin trahit toujours
une faiblesse.

[CFP – 8 – 388: p. 44 – fac-simile]



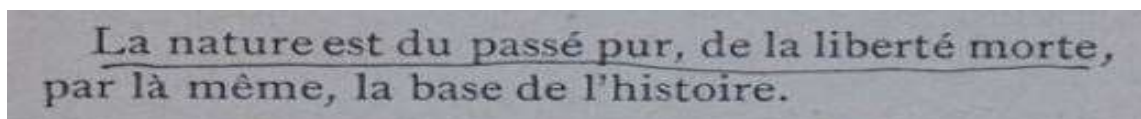
On est seul avec tout ce que l'on aime.

[CFP – 8 – 388: p. 44 – fac-simile]



La mort est une victoire sur soi-même, qui,
comme toute victoire sur soi-même, procure une
nouvelle existence plus légère.

[CFP – 8 – 388: p. 58 – fac-simile]



La nature est du passé pur, de la liberté morte,
par là même, la base de l'histoire.

[CFP – 8 – 388: p. 11 – fac-simile]

⁴⁷ Vale ressaltar que outros autores já analisaram os fragmentos de Novalis presentes na edição de Pessoa. São eles: RIBEIRO, N. Fernando Pessoa leitor de Novalis e o problema da heteronímia. Revista SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 16, n. 31, p. 53-70, 2º sem. 2012. SOUZA, C. O projeto do Livro do Desassossego e o romantismo alemão. Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 36, n. 55, p. 65-76, 2016. SOUZA, C.; SUZUKI, M. Novalis e Pessoa: lucidez poética e reflexão onírica. Revista Filosófica de Coimbra, Coimbra, v. 13, p. 9-26, 2015. FERRARI, P. Fernando Pessoa y Alejandra Pizarnik: escritos, marginalia y otros apuntes en torno a la métrica y al ritmo. Bulletin of Spanish Studies, n. 88, 221-248, 2011.

Cabe notar que, nesses fragmentos, o amor e a morte são discutidos como uma questão que é inerente ao ser humano. Além disso, os fragmentos ressaltam tanto a questão da individualidade, estamos sozinhos mesmo quando estamos com aqueles que amamos; quanto a da multiplicidade, o amor traz em si uma desunião que pré-existe em nós, ou seja, nosso pensamento e personalidade não são algo uno, e sim fragmentados. Essas questões de multiplicidade e individualidade grifadas nesses fragmentos influenciam, segundo Ribeiro, várias das reflexões desenvolvidas por Pessoa, em especial, as que compõem uma teoria da despersonalização e do sentir por meio de outra personalidade:

A criação da heteronímia pressupõe a existência de um espaço literário que mantenha a substância do drama, mas em que as diversas personalidades que interagem umas com as outras deixem de se confinar à estrutura de uma peça dramática unificada pelo todo orgânico. É neste ponto que se manifesta o reflexo da leitura pessoana de Novalis. A criação de uma personalidade heteronímica, isto é, de uma personalidade com uma biografia, visão do mundo, modo de sentir, obra e estilo inteiramente autônomos tem como condição previa o poder de despertar verdadeiramente em si uma individualidade estranha, de que nos fala Novalis. (RIBEIRO, 2012, p. 63).

Nesses fragmentos, a imagem da morte é construída ligada também à libertação do ser de si mesmo e ao surgimento de uma nova existência a partir dela. Essas questões da liberdade e multiplicidade do ser já estavam nos fragmentos de Novalis e eram muito caras a Pessoa. Segundo Perrone-Moisés (2001), as indagações de Novalis sobre a perda do sujeito e dos sentidos prévios influenciam a própria reflexão sobre a prática da heteronímia pessoana. Em Novalis, já temos indagações sobre a construção de um mundo próprio da ficção criado por meio da linguagem, no qual seria plenamente possível um sujeito que fosse ele todo linguagem, todavia, esse sujeito só é realizado por Pessoa:

O Eu é múltiplo, uma comunidade de indivíduos (gênio é um plural interior, como se lê numa das muitas formulações de Novalis), o que certamente antecipa a concepção heteronímica de Fernando Pessoa. [...] Sem que seja necessário fazer um trabalho historiográfico mais detido sobre as fontes por ele utilizadas – o que sem dúvida seria desejável –, é possível afirmar que o projeto poético de Fernando Pessoa ajuda a recuperar um dos aspectos mais originais da filosofia romântica, o desdobramento do eu em diversas figuras da consciência que devem se concretizar em personas literárias ou artísticas consistentes, consoante com o princípio de que o redobro da consciência é o único veículo capaz de dar expressão poética e espiritual às descobertas mais radicais do pensamento filosófico. (SOUZA, C; SUZUKI, M., 2015, p. 16).

Outra questão dos fragmentos que chamou a atenção de Pessoa foi a maneira como Novalis constrói imagens poéticas em seus fragmentos, apesar de serem textos voltados à teoria e à crítica. Principalmente no que se refere a imagens ligadas à natureza, como as flores e a chama, de maneira a realizar, por meio dessas imagens poéticas, uma reflexão sobre o próprio ser e o mundo:



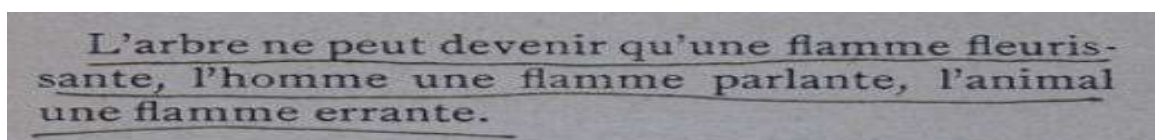
Le monde des fleurs est un infini lointain...

[CFP – 8 – 388: p. 45 – fac-simile]



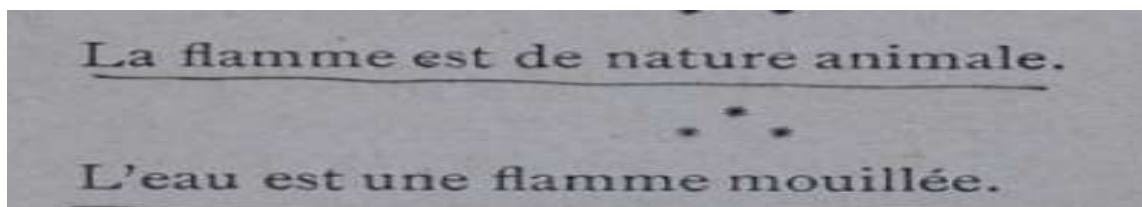
La fleur est le symbole du mystère de notre esprit.

[CFP – 8 – 388: p. 89 – fac-simile]



L'arbre ne peut devenir qu'une flamme fleurissante, l'homme une flamme parlante, l'animal une flamme errante.

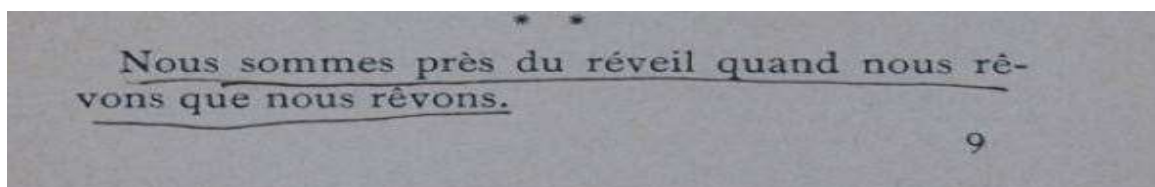
[CFP – 8 – 388: p. 151 – fac-simile]



La flamme est de nature animale.
* * *
L'eau est une flamme mouillée.

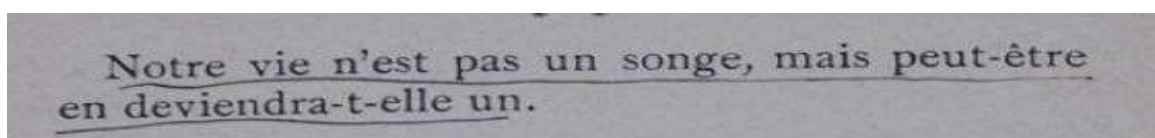
[CFP – 8 – 388: p. 150 – fac-simile]

Pessoa também se interessou pelos fragmentos que refletem sobre o sonho e o sono, e como esses dois estados criam uma espécie de intermédio entre o mundo físico e o mundo da criação, entre o corpo e o espírito do ser humano:



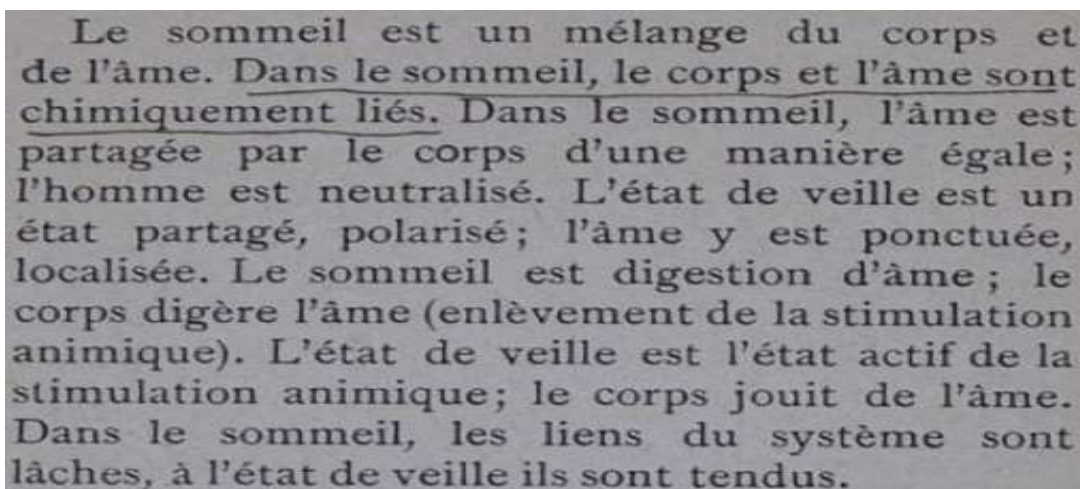
Nous sommes près du réveil quand nous rêvons.
9

[CFP – 8 – 388: p. 131 – fac-simile]



Notre vie n'est pas un songe, mais peut-être en deviendra-t-elle un.

[CFP – 8 – 388: p. 132 – fac-simile]



Le sommeil est un mélange du corps et de l'âme. Dans le sommeil, le corps et l'âme sont chimiquement liés. Dans le sommeil, l'âme est partagée par le corps d'une manière égale; l'homme est neutralisé. L'état de veille est un état partagé, polarisé; l'âme y est ponctué, localisée. Le sommeil est digestion d'âme; le corps digère l'âme (enlèvement de la stimulation animique). L'état de veille est l'état actif de la stimulation animique; le corps jouit de l'âme. Dans le sommeil, les liens du système sont lâches, à l'état de veille ils sont tendus.

[CFP – 8 – 388: p. 150 – fac-simile]

Nos fragmentos, podemos perceber que a relação do sonho e do ser também se liga às diferenças entre o mundo do espírito e o mundo físico e a como a atmosfera do sonho e do sono podem criar um intermédio entre esses dois mundos:

Para Novalis, a conversão da vida em sonho também significa a passagem de uma vida menos completa a uma vida mais plena e consciente de si, em que o eu individual convive com outros eus numa comunidade de espírito que é a verdadeira produtora do mundo (o tão incompreendido Eu fichtiano devendo ser constituído como um Eu supra-individual, único capaz de suplantar progressivamente a resistência do não-eu). Para Fernando Pessoa, a multiplicação heteronímica também é uma forma de vencer a passividade, a poesia coletiva de seus heterônimos lhe apareceu como a única maneira de superar a resistência espiritual de um meio hostil. (SOUZA, C.; SUZUKI, M. 2015, p. 24).

Apesar de questões sobre o amor e a morte, o sono e o sonho e o uso de imagens poéticas ligadas à natureza para construir uma reflexão terem interessado a Pessoa nos fragmentos de Novalis, é importante salientar que a maioria dos fragmentos grifados e anotados por ele são os ligados às temáticas da filosofia, da religião e principalmente da literatura. Nos interessa, principalmente, refletir sobre os grifos de Pessoa nos fragmentos que refletem sobre a literatura, para poder pensar sobre como Pessoa leu Novalis no que se refere à linguagem e à criação poética.

Vale destacar que os fragmentos acerca da religião que chamam a atenção de Pessoa são aqueles que ligam a religião à escrita e à criação, sejam elas da história ou das artes:

L'historien, au cours de son récit, doit souvent se faire orateur. Il écrit des évangiles, car toute histoire est un évangile.

[CFP – 8 – 388: p. 45 – fac-simile]

L'histoire du Christ est aussi sûrement un poème qu'une histoire. Et en général l'histoire n'est qu'une histoire qui peut être une fable aussi...

[CFP – 8 – 388: p. 10 – fac-simile]

Como podemos perceber, além da religião se ligar à escrita da história, ela também acrescenta caráter poético à história. A religião se ligaria, então, à escrita poética, tanto à poesia quanto à fábula. Essa ideia da religião ligada diretamente à arte que os fragmentos discutem interessou bastante a Pessoa:

Il est assez étrange que la mythologie grecque ait été si indépendante de la religion. Il semble qu'en Grèce, l'éducation artistique l'ait emporté sur la religion, et qu'un idéalisme infiniment plus haut ait été la religion de l'instinct grec. La religion était l'objet essentiel de l'art humain. L'art semblait divin, ou la religion artistique et humaine. Le sens artistique était celui qui faisait naître la religion. La divinité se manifestait par l'art.

importante

[CFP – 8 – 388: p. 32 – fac-simile]

Pessoa se interessou pelos fragmentos de Novalis que refletem sobre a ligação da escrita não apenas com a religião e a história, como também a própria existência humana:

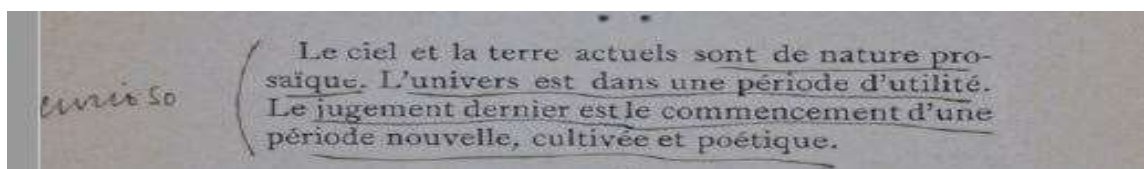
Les journaux sont déjà des livres faits en commun. « L'écrire en commun » est un symptôme intéressant qui fait pressentir un grand perfectionnement de l'art d'écrire. Un jour peut-être on écrira, pensera, agira en masse. Des communes entières, des nations même entreprendront une œuvre.

[CFP – 8 – 388: p. 171 – fac-simile]

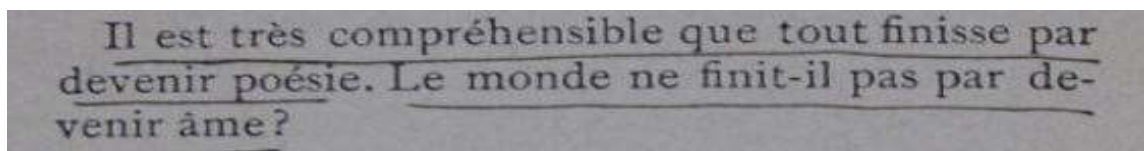
Além disso, esses fragmentos trazem discussões sobre o prosaico e o poético, bem como a relação da poesia com o mundo, que vão ao encontro do ideal poético de Pessoa. Novalis reflete sobre como, até então, o céu, a terra, a natureza, o que é utilitário estaria mais ligado ao prosaico, enquanto a poesia se ligaria ao espírito. No entanto, o autor alemão reflete ainda que a partir de agora se começara um novo período, mais poético:

A obra de arte para os primeiros românticos surge a partir da reflexão, que pode ser traduzida de maneira simplificada como esse ato de desdobramento do ser sobre si próprio e sobre a realidade, criando neste intervalo, algo belo, num espaço que não é o eu nem a realidade, mas sim o espaço estético (SOUZA, 2013, p. 107).

São justamente essas questões propostas por Novalis que interessaram a Pessoa, como podemos perceber por outros fragmentos grifados:



[CFP – 8 – 388: p. 12 – fac-simile]



[CFP – 8 – 388: p. 28 – fac-simile]

Pessoa fez uma leitura atenta dos fragmentos de Novalis, o que nos leva a crer que o autor português não foi influenciado pelos críticos da época a fazer uma leitura dos fragmentos como incompreensíveis, sentimentais, numa visão afastada da realidade, pelo contrário, Pessoa parece perceber que Novalis constrói uma teoria da poesia em seus fragmentos e, ao utilizar a linguagem poética para compô-los, traz também uma discussão a respeito da questão da forma e das fronteiras entre obra, teoria e crítica. Além disso, conforme aponta Ribeiro (2012), a leitura da obra de Novalis fornece elementos importantes para o processo de fundamentação e construção de reflexões acerca da teoria e de suas produções literárias pessoanas.

É válido salientar, , ainda, que Pessoa parece realizar uma reflexão sobre os fragmentos que se aproximam da obra de Benjamin, apesar de os dois terem sido contemporâneos e, muito

provavelmente, nunca terem tido contato um com a obra do outro. Percebemos também que Pessoa realiza essa leitura de Novalis quando analisamos como a forma do fragmento novalisiano e suas ideias sobre a poesia influenciaram os fragmentos do *Livro do Desassossego*:

Pessoa realizou em seu espaço literário alguns importantes preceitos do romantismo alemão. O projeto do desassossego revela esta proximidade entre a literatura pessoana e o romantismo alemão. A primeira aproximação neste sentido pode ser estabelecida a partir da forma na qual o projeto do desassossego é constituído: fragmentos. A elaboração e a escrita do projeto do desassossego demonstram a fragmentação da consciência, da individualidade, fragmentação marcada no próprio fluxo do texto, um texto fragmentado em busca de um autor. Há todo um jogo estético envolvido na estruturação desta escrita que atravessa a construção da própria subjetividade moderna, que pode ser relacionada com a dialética entre o fragmento e a totalidade, questão tão central no romantismo alemão. [...] tessitura do projeto do desassossego pode ser analisada através da lente de F. Schlegel, cada fragmento deste livro, em permanente construção, é autônomo, carrega dentro de si uma problemática própria; ao mesmo tempo a descontinuidade do fragmento procura uma paradoxal continuidade com outros fragmentos deste projeto. [...] o projeto do desassossego permaneceu fragmentário. (SOUZA, 2016, p. 69).

A partir de nossas reflexões sobre a leitura e a reação dos fragmentos de Novalis e de Pessoa pretendemos analisar mais detidamente como esses fragmentos influenciaram tanto a composição formal quanto as discussões sobre a literatura que se fazem presentes no *Livro do Desassossego*. Novalis inicia sua coletânea de fragmentos dizendo: “Amigos, o chão está pobre, precisamos espalhar ricas sementes/Para que nos medrem colheitas apenas módicas” (NOVALIS, 2009, p. 36)⁴⁸, pretendemos refletir, então, que esses fragmentos, essas sementes, germinaram e renderam frutos, como o *Livro do Desassossego*, que acabou por levar além a teoria dos primeiros românticos.

⁴⁸ Freunde, der Boden ist arm, wir müssen reichlichen Samen Ausstreun, daß uns doch nur mäßige Erndten gedeihn. (NOVALIS, 1965, p.423).

4. O FRAGMENTO E A IDEIA DE POESIA NOS FRAGMENTOS DE NOVALIS E NO LIVRO DO DESASSOSSEGO DE PESSOA

4.1 Os fragmentos de *Pólen* e o *Livro do Desassossego* (breve apresentação das obras)

Na esfera da crítica e da teoria literária, Novalis publica, em 1798, na revista *Athenaeum*, uma coletânea de fragmentos chamada de *Blüthenstaub* (*Pólen*), que contém as principais reflexões de Novalis sobre teoria, crítica e linguagem poética. Além dos fragmentos publicados em *Pólen*, o pensador alemão escreveu outros fragmentos que são publicações póstumas. Há a edição crítica, porém, a maioria desses fragmentos estão na edição e tradução de *Pólen* de Rubens Rodrigues Torres Filhos, a qual ressaltamos que o tradutor manteve a estrutura da edição crítica em relação à ordem e à disposição dos fragmentos.

Blüthenstaub foi publicada no primeiro número da revista *Athenaeum*, esses fragmentos foram revolucionários tanto em sua forma quanto nos conteúdos uma vez que, segundo Scheel (2010), tratam de diferentes assuntos desde reflexões filosóficas, a problemática do conhecimento, da natureza e da linguagem, funções da crítica, teoria da poesia, utilizando de uma linguagem altamente simbólica e que buscava construir uma nova forma de expressão, novos modelos de exposição do pensamento.

É importante ressaltar que o manuscrito de *Pólen* e sua publicação são diferentes, como é possível observar tanto na edição crítica em alemão quanto na tradução de Rubens Rodrigues Torres Filhos, ambas colocam lado a lado os manuscritos e os fragmentos como foram publicados. Essa diferença se deu pelo fato de que os irmãos Schlegel participaram dessa edição, inclusive alguns fragmentos podem nem ser de Novalis: “Hardenberg deu a seus amigos carta branca na edição de seus fragmentos; assim sendo, não devemos nos surpreender com as intervenções editoriais de Schlegel”⁴⁹ (MAHONEY, 2001, p. 63 – tradução nossa). Essa intervenção dos irmãos Schlegel também acontece pelo fato de que os primeiros românticos buscavam colocar em xeque a própria questão da autoria em si, a importância deveria ser a do texto, não a de quem era o autor empírico daquele texto.

Essa nova forma de expressão que os fragmentos constituem é marcada, principalmente, pelo uso da linguagem poética para refletir sobre assuntos ligados à teoria, à crítica, à filosofia, à religião e à política. Isso dito, trata-se de usar a linguagem poética para discutir assuntos que normalmente não se utilizam dessa linguagem: “As analogias de *Pólen* divertidamente rompem

⁴⁹ “Hardenberg gab seinen Freunden in der Behandlung seiner Fragmente freie Hand; insofern darf man sich nicht zu sehr über Schlegels editorische Eingriffe wundern” (MAHONEY, 2001, p. 63).

com as diferenças entre o discurso técnico e o poético, ou de maneira mais geral, entre a linguagem literal e a figurativa” (O’BRIEN, 1995, p. 149 – tradução nossa)⁵⁰. Dessa maneira, os fragmentos de Novalis possuem uma unidade poética por utilizar a linguagem poética para sua composição, outro ponto é que os fragmentos podem ser lidos também como um conjunto, eles dialogam entre si, apesar de poderem também ser interpretados individualmente, possuem um significado quando lidos sozinhos e outro quando em conjunto com os demais. Striedter (1985) ressalta o fato de que a coletânea de fragmentos de Novalis é poética até mesmo na escolha do título: *Pólen*, que dialoga diretamente com as ideias e as imagens poéticas desses fragmentos como sementes. Além disso, o último fragmento aparece como uma retrospectiva e uma síntese do ponto de partida, do primeiro fragmento e do título, fortalecendo a ideia de que a forma literária do fragmento como semente foi lançada. O primeiro fragmento é: “Amigos, o chão está pobre, precisamos espalhar ricas sementes / Para que nos medrem colheitas apenas módicas” (NOVALIS, 2009, p. 36) e o último: “A arte de escrever livros ainda não foi inventada. Está porém a ponto de ser inventada. Fragmentos desta espécie são sementes literárias. Pode sem dúvida haver muito grão mouco entre eles: mas contanto que alguns brotem!” (NOVALIS, 2009, p. 92).

Os fragmentos de Novalis influenciaram, sem dúvidas, grande parte da literatura posterior, seja em sua composição formal ou em suas ideias e reflexões acerca do fazer poético e do texto literário. Sendo assim, nos interessa analisar como essa influência acontece no *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. É certo que o caráter fragmentado e inacabado é uma das características de Pessoa, uma vez que ele publicou pouco em vida e, a maior parte de sua obra se constitui de um conjunto de textos inéditos, presentes no espólio, sendo o *Livro do Desassossego* composto, em sua maior parte, por esses textos, uma vez que Pessoa publicou poucos textos que fariam parte do *Livro*. Ainda assim, é possível perceber a influência que tanto a forma do fragmento que Novalis cria quanto sua concepção do poético tiveram nos textos pessoanos, em especial no *Livro do Desassossego*.

Pessoa publicou em vida apenas 12 trechos do *Livro*, todas as edições em livro são póstumas, sendo assim, qualquer reflexão sobre o *Livro* acaba passando pela mediação dos editores, porque o *Livro* como seu autor gostaria que fosse nunca existiu de fato, ficando essa organização a cargo dos editores, eles que transformam os fragmentos em um livro:

Pessoa não chegou a organizar esse todo sonhado do qual só publicou alguns trechos em vida, [...] o editor de Pessoa não poderá nunca organizar de um

⁵⁰ The analogies of *Pollen* playfully disrupt the differences between technical and poetical discourse, or more generally, between literal and the figurative language (O’BRIEN, 1995, p. 149).

modo “verdadeiro e definitivo” o que o próprio autor não chegou a dispor numa determinada ordem. [...] A meu ver, temos que nos adaptar à pluralidade literária de Fernando Pessoa da mesma forma que temos que reconhecer a pluralidade editorial dos seus livros –nomeadamente do *Desassossego*–, visto que não é negativo, e sim extremadamente positivo, pois é um signo de vitalidade, que Pessoa seja cada dia mais múltiplo em termos de edição e de interpretação. Todo autor está destinado a multiplicar-se (a ser multiplicado) e muito mais um que se multiplicou e deixou as suas arcas para a posteridade. (PIZARRO, 2016, p. 12).

Esse multiplicar-se, essa pluralidade do *Livro*, realizam o desassossego, e é por isso que tanto as edições quanto os estudos da obra tendem a nos desassossegá-lo cada vez mais, haja vista que “sua forma verdadeira e definitiva será sempre uma nostalgia, um anseio de unidade e coerência como aquele que o indivíduo Pessoa alentava, sabendo-o irrealizável” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 211-212).

Cada leitor deve descobri-lo por si só, sua interpretação é tão múltipla quanto a sua organização, o que transforma o *Livro*, nas palavras de Lourenço (2004), em uma conversa infinita. E isso se dá não somente pelo fato de o *Livro* não ter uma organização definida, mas também pela maneira que os próprios fragmentos são elaborados, tanto em termos de sua estrutura quanto das reflexões que são construídas, os fragmentos do *Livro* seriam então como sementes literárias:

A edição do *Livro* é também uma ficção plural, que ganha em assumir-se na sua relatividade, não há uma “verdade” anterior do *Livro* de que a edição se aproxime, porque Pessoa deixou os textos desorganizados, mas sobretudo porque a polissemia, a focalização plural, a crise do sentido, teorizadas no *Livro*, impedem uma leitura unívoca (EIRAS, 2005, p. 256).

O *Livro* é um desafio não apenas por seu caráter editorial, mas também pelo fato de problematizar a própria natureza do livro, a definição de texto literário e a figura do autor:

O *Livro* pode ser definido como um hipertexto: a sua leitura é aleatória, porque os diversos fragmentos não têm ordem definida; não tem um princípio nem um fim determináveis; os fragmentos que o compõem são valorizados enquanto trechos autônomos soltos (lexias); e, finalmente, não têm um autor único, pois Pessoa apenas escreveu os fragmentos – a que o editor tem depois de dar uma forma final. (MARTINS, 2017, p. 164).

O *Livro* não possui, como vimos, nem mesmo um único autor, uma vez que Pessoa atribuiu sua autoria primeiro a Fernando Pessoa, no período entre 1913 e 1915, depois Vicente Guedes, entre 1916 e 1920, e apenas num terceiro momento Bernardo Soares, entre 1929 e

1935, esse fato do *Livro* assumir diferentes assinaturas se deve ao fato de que, segundo Perrone-Moisés, o autor do *Livro* é tão heterogêneo como os fragmentos que escreve:

O autor de fragmentos é assim um Janus, com uma face voltada para o passado e outra para o futuro. O guarda-fragmentos Bernardo Soares tem um lado conservador: muitos de seus fragmentos são pequenos monumentos ou inscrições lapidares eternizando uma sensação, um pensamento ou um sentimento. Assim como a Antiguidade chegada aos românticos sob a forma de ruínas, pedaços magníficos do todo perdido, esses primeiros autores de fragmentos literários deixaram suas “ruínas” pré-fabricadas. Mas o autor de fragmentos é, ao mesmo tempo, prospectivo e perdulário. A obra fragmentária sabe-se infinita, interminável, *work in progress*, projeto de obra futura, utopia do bem dizer continua até a completude. (1986, p. 16).

Essa estrutura fragmentada do *Livro*, bem como o fato de ser muitos, o aproxima não apenas formalmente dos fragmentos de Novalis, mas da própria ideia que o romântico alemão concebeu da literatura. Em *Pólen* temos a imagem poética dos fragmentos como sementes literárias, o *Livro do Desassossego* surge como “a semente de uma proliferação inesgotável e afinal já ali anunciada” (BRAGANÇA, 2013, p. 40). Essa é a ideia central da obra de arte progressiva: “A poesia romântica, universal progressiva [...] busca compreender o conflito entre as épocas da poesia, aproximando os sistemas circular e progressivo através da ideia de uma poesia futura” (MEDEIROS, 2015, p. 139).

Além disso, é interessante pensar que assim como os fragmentos de Novalis, os fragmentos do *Livro* realizam reflexões sobre os mais diversos assuntos: “Além dos textos simbolistas e diarísticos, Pessoa juntou especulações filosóficas, credos estéticos, observações sociológicas, apreciações literárias, máximas e aforismos, e só por pouco não entraram considerações políticas” (ZENITH, 2011, p. 18).

No entanto, os fragmentos de Novalis buscam construir uma teoria da poesia, do texto literário, e o fazem por meio da linguagem poética, o que os aproximam da obra poética. Enquanto o *Livro* é construído como literatura, todavia diversos fragmentos trazem uma reflexão sobre o fazer literário, a escrita em si, segundo Perrone-Moisés (2001) o *Livro* constrói uma teoria estética de Pessoa.

4.2 A construção e o uso da forma do fragmento

A principal relação entre os fragmentos de Novalis e o *Livro do desassossego* é, sem dúvidas, o uso da forma do fragmento, o texto que é construído para ser fragmentado. Para

analisar como ambos desenvolvem esses textos, optamos por analisar os fragmentos do *Livro do Desassossego*, publicados em 1931, na revista *Descobrimento*. É importante frisar que esse foi o único conjunto de fragmentos do *Livro* que foi publicado por seu autor em vida, por essa razão, podemos afirmar que o poeta intencionalmente os produziu nessa configuração, e é por isso que escolhemos esses fragmentos, para analisar de que maneira suas características se aproximam e se distanciam dos fragmentos publicados por Novalis em *Pólen*.

O *Livro do Desassossego* possui diversas edições e por propormos uma reflexão teórica em bases comparativas, entendemos que mesmo sendo importante a escolha da edição, o trabalho pouco ganharia, em seu intento central, se fizéssemos uma discussão acerca das várias edições. Por essa razão, para nosso estudo, optamos por utilizar a edição crítica de Jerónimo Pizarro em razão de a edição contar com diversas notas explicativas sobre a escolha de determinados termos e sua comparação com os textos encontrados no espólio.

Em nossa análise, verificamos que tanto os cinco fragmentos de Pessoa como vários fragmentos de Novalis estabelecem uma relação possível entre si, evidenciando que, por mais que cada fragmento possua um sentido lido em si mesmo, seu sentido também se completa quando lido em conjunto com os outros:

O fragmento jamais está sozinho. Sua forma é plural. [...] Incompleto por excelência, o fragmento nos envia sempre a outro, pois a sua lógica não é a do mesmo e da identidade, mas da diferença. [...] Montando e desmontando simultânea e constantemente seu próprio conjunto, os fragmentos não cessam. Colocam o sentido daquilo que dizem em movimento. Interrompendo a formação de uma totalidade fechada e sem diferenças, o fragmento pontua, mostra, observa, repete, lança, suplementa, contradiz, opõe, relaciona e, assim, forja sua duplicidade constituinte: parte e todo ao mesmo tempo (DUARTE, 2011, p. 122).

Dessa forma, entendemos que o fragmento se abre à leitura do ponto de vista da linguagem, mas ao mesmo tempo recorre a artifícios que não possibilitam um sentido acabado e único. Além disso, o texto se configura como uma imagem, por meio dos recursos poéticos como a metáfora, a comparação, a metonímia.

Segundo Martins (2017), esses 5 fragmentos publicados na revista *Descobrimento* seriam um conjunto fundamental de fragmentos do *Livro* porque são eles que vão dar corpo à nova personagem que surge, Bernardo Soares, e logo no primeiro fragmento ele aparece como um prosador:

Prefiro a prosa ao verso, como modo de arte, por duas razões, das quais a primeira, que é minha, é que não tenho escolha, pois sou incapaz de escrever

em verso. A segunda, porém, é de todos, e não é – creio bem – uma sombra ou disfarce da primeira. Vale pois a pena que eu a esfie, porque toca no sentido íntimo de toda a valia da arte (PESSOA, 2010, p. 323).

O sujeito poético, dissimulado em narrador, começa o fragmento já deixando sua opinião de que prefere o uso da prosa ao do verso quando se trata da arte de escrever, da literatura, o que é interessante, no entanto, é que a explicação que ele dá para fundamentar sua opinião é a sua incapacidade de escrever em verso:

Bernardo Soares começa por invocar como justificação de sua preferência pela prosa a sua própria “incapacidade de escrever em versos”. Mas a esta motivação, que reconhece ser puramente pessoal, e portanto, não suscetível de ser generalizada, ele acrescenta uma outra que, em sua opinião, “toca no sentido íntimo de toda a valia da arte”. Ele refere-se ao problema das relações entre o verso, a prosa e a música, com que seremos mais adiante confrontados a propósito da linguagem poética dos heterônimos, e em particular de Pessoa “ele mesmo”. Soares entreve a este respeito [...] A prosa torna-se assim, para Bernardo Soares, a arte suprema da linguagem, pela sua própria latitude e liberdade. [...] E ele reporta em consequência sobre a prosa, os caracteres específicos às diversas artes: a “cor” e a “forma” da pintura, o “ritmo” da música, a “estrutura” da arquitetura, a “realidade” criada pelo escultor, “a poesia enfim em que o poeta, como iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual” (SEABRA, 1982, p. 85-86).

Nesse sentido, podemos entender que essa preferência se dá por uma maior facilidade e afinidade em escrever em prosa, mas também por certa ironia que denega a poesia enquanto preserva o poético. Denega uma ideia ingênua de poesia como lirismo. Sena (1981) ressalta que a ironia é uma das constantes do pensamento europeu, e que foi a florada pelos fragmentos dos primeiros românticos. Pessoa utiliza da ironia para aprofundar a análise do espírito em seus fragmentos, de maneira semelhante ao que realiza Novalis. No entanto, diferente do autor alemão:

No *Livro do Desassossego*, é outro o espírito: o tédio, o *spleen*. O que nele se descobre é um grau de consciência maior, uma consciência da consciência, que justifica o recuo que possibilita a ironia. [...] Este livro impossível testemunha de uma nova condição do objecto artístico, que corresponde a um devir fragmento da obra, entendida como processo e apontando em primeiro lugar para o gesto de escrever. [...] Para o *Livro do Desassossego* [...] nenhum princípio constitutivo parece ter alguma vez sido esboçado. Nele encontramos a extensão caótica, lacunar e contraditória de uma escrita simultaneamente torrencial e monótona, repetitiva e ameaçada pela própria desintegração que promove. De um modo mais radical do que nos autores do primeiro romantismo alemão, [...] a escrita destes fragmentos, prosseguindo através da repetição e do paradoxo e mesmo através da ausência da sua própria ausência de sentido, é uma escrita neutra (do neutro). Arruma-se ou dispõe-se de um

modo fragmentário não tanto porque se pretenda que repouse numa forma breve, mas porque se apresenta como estilhaço de um todo perdido ou em perda, ou nunca verdadeiramente constituído. (LEAL, 2010, p. 299).

Em seguida, esse sujeito coloca que o verso é uma sombra ou disfarce da prosa, ou seja, ele tenta fundamentar sua opinião pessoal com uma opinião universalizada, que “é de todos”, mas não afirma categoricamente como um tratado, uma vez que, “é de todos, e não é”. É a partir disso que podemos aproximar esse fragmento do fragmento 75 de Novalis:

Poeta e sacerdote eram no começo um só, e somente tempos, mais tardios os separaram. O genuíno poeta porém permanece sempre sacerdote, assim como o genuíno sacerdote sempre poeta. E não haveria o futuro de trazer de volta o antigo estado de coisas? (NOVALIS, 2009, p. 78).⁵¹

Nesse fragmento Novalis discute a relação entre poeta e sacerdote, poesia e religião, no entanto não é uma afirmação categórica, o fragmento termina com um questionamento, que não é respondido, não se trata de uma pergunta retórica. Para Novalis é a linguagem poética, por meio principalmente do uso do símbolo, que confere à literatura uma aproximação com o mundo espiritual, com a religião, que aqui nesse fragmento não é uma religião específica, uma vez que o sacerdote pode fazer parte de qualquer religião. Essa aproximação entre o poeta e o sacerdote atribui à linguagem um caráter mais elevado, liga a criação poética ao mundo do espírito: A poesia torna-se expressão de tudo o que une e conecta. “ela está acima das formas de expressão da filosofia e das ciências, pois só nela, na “linguagem dos deuses”, a outra parte transcendente de nossa existência também pode ser vista” (SCHULZ, 2013, p. 88 – tradução nossa)⁵². Dessa forma, as fronteiras entre espírito, pensamento e criação são diluídas:

Religião, filosofia, arte e vida são uma coisa só. Vida é poesia, e o mundo uma entidade viva na qual a poesia é a expressão essencial da humanidade e da atividade humana. Assim, o primeiro romantismo enfatiza a união íntima entre literatura imaginativa, crítica, filosofia e religião. A poesia se torna um símbolo do infinito” (BLANKENAGEL, 1940, p. 4 – tradução nossa)⁵³.

⁵¹ Dichter und Priester waren im Anfang Eins, und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der ächte Dichter ist aber immer Priester, so wie der ächte Priester immer Dichter geblieben. Und sollte nicht die Zukunft den alten Zustand der Dinge wieder herbeyführen? (NOVALIS, 1965, p. 441)

⁵² Die Poesie wird zum Ausdruck für alles Vereinigende, Verbindende. Sie steht höher als die Ausdruckformen der Philosophie und der Wissenschaften, kann doch in ihr allein, in der “Sprache der Götter”, auch, der andere, transzendente Teil unseres Daseins zur Anschauung gebracht werden. (SCHULZ, 2013, p. 88).

⁵³ Religion, philosophy, art, and life are one. Life is poetry, and the world a living entity in which poetry is the essential expression of mankind and of human activity. Thus, early German romanticism stresses the intimate union of imaginative literature, criticism, philosophy, and religion. Poetry becomes a symbol of the infinite (BLANKENAGEL, 1940, p. 4).

Entretanto, vemos que no fragmento de Pessoa temos um caráter mais pessoal do que no fragmento romântico, a ideia central do fragmento pessoano parte da incapacidade do sujeito de escrever em verso, para depois trazer uma teoria mais universalizada, que afirma a prosa como superior ao verso, o que não aconteceria num fragmento novalisiano. O símbolo, a linguagem poética, em Novalis é o que torna possível a transferência do universal para o particular: “É pela linguagem que se dá a passagem da consciência infinita à finita, do eu universal ao eu fragmentário e individual” (SUZUKI, 1998, p. 208). Sendo assim, há uma ideia de uma individualidade nos fragmentos de Novalis, no entanto construída de maneira diferente dos de Pessoa, principalmente pelo fato de que os fragmentos do pensador alemão são teóricos com características de poéticos, é um eu crítico, enquanto nos de Pessoa o eu é poético e são fragmentos poéticos que trazem uma reflexão teórica.

Além disso, segundo Eiras, a própria fragmentação do texto pode parecer uma escolha, mas na ficção de Soares, é uma escolha forçada pela imperfeição não só do sujeito como de toda a escrita e idealização de sistemas perfeitos: “é a fragmentação do texto que constitui um sujeito dividido. [...] Porque a fragmentação é inerente à linguagem que o constitui” (2005, p. 280). Esse aspecto o difere de Novalis, cujo fragmento é marcado por uma visão ainda idealizada da linguagem poética, mesmo que também tenha a noção de que o texto não é uma totalidade, não pode dizer tudo.

Nesse primeiro parágrafo do fragmento pessoano já podemos perceber que o texto contém certa instabilidade, uma vez que possui bifurcações de sentido. Isso se realiza a partir do exercício da reflexão, conforme o sujeito esfia o texto, explica mais detalhadamente sua ideia. A compreensão do texto como um tecido, a ideia de esfiar também carrega consigo a imagem de explicar o texto dispersamente, uma vez que pode resultar em um emaranhado de fios:

O fragmento impõe-se também como fragmento, como texto aberto que chama a si outros fragmentos, outros textos. E o fragmento vai mais longe, pois não só termina com uma série de questões a que não responde para além de indicar que não há resposta possível, como também, ao mesmo tempo que brinca com a noção da qualidade aurática da obra de arte, a desmantela completamente. (MEDEIROS, 2015, p. 89).

Sendo assim, as bifurcações de sentido que esse texto provoca o aproximam das características do fragmento, pois não sabemos ao certo se o sujeito prefere a prosa por realmente achar superior ou por não conseguir escrever em versos. Essa preferência é marcada pela ironia, que aparece dissimulada na incapacidade de escrever em versos, ao mesmo tempo

que assimila o poético como condição de sua prosa, a prosa desse fragmento é marcada por características poéticas, como a construção de imagens e o ritmo. Essa ironia é, para Santos, construída de maneira semelhante à ironia presente nos fragmentos de Novalis, uma vez que:

A ironia de Pessoa é, por excelência [...] “ironia da ironia”, isto é, uma ironia de que se não pode escapar procurando refúgio no chamado mundo empírico das referências estáveis e da compreensibilidade. [...]O livro de fragmentos de Pessoa [...] é, com efeito, o culminar modernista daquela outra aventura poética iniciada pelos primeiros românticos alemães (2007, p. 315-316).

Essa ambiguidade acaba por gerar um impasse na questão da forma, logo, essa reflexão tem que ser construída por meio do fragmento, forma essa que é marcada pela ironia desde sua criação como gênero pelos primeiros românticos, e essa construção irônica do texto é outra característica que o aproxima do texto romântico, uma vez que o fragmento é construído a partir de uma escrita plural, a pluralidade que é virtual no sujeito é introduzida na escrita por meio do fragmento:

Forma descontínua: a única que convém à *ironia* romântica, já que só ela pode fazer coincidir o discurso e o silêncio, a brincadeira e a seriedade, a exigência declarativa, até mesmo oracular, e a indecisão de um pensamento instável e compartilhado. (BLANCHOT, 2010, p. 111)

O sujeito continua, como dito no fim do fragmento anterior, a “esfiar” a ideia da superioridade da prosa, e o primeiro elemento que ele evidencia é o fato de que a prosa é mais livre do que o verso, ela não se prende tanto às leis rítmicas e musicais:

Considero o verso como uma coisa intermédia, uma passagem da música para a prosa. Como a música, o verso é limitado por leis rítmicas, que, ainda que não sejam as leis rígidas do verso regular, existem todavia como resguardos, coações, dispositivos automáticos de opressão e castigo. Na prosa falamos livres. Podemos incluir ritmos musicais, e contudo pensar. Podemos incluir ritmos poéticos, e contudo estar fóra dêlles. Um ritmo ocasional de verso não estorva a prosa; um ritmo ocasional de prosa faz tropeçar o verso (PESSOA, 2010, p. 323).

É essa liberdade, de acordo com Pizarro (2014), que o *Livro* procura estender ao máximo por meio de uma profusão de imagens que, ironicamente, se costuma encontrar mais na poesia do que na prosa. A ironia dessa passagem também está no fato de que tudo que ele afirma como superioridade da prosa sobre o verso é o que o *Livro* acaba por realizar poeticamente, de maneira até a aproximar sua escrita com a de outros heterónimos:

As fragmentárias meditações, de que, numa forma sempre “aberta”, o livro se formava, não são mais íntimas ou mais profundas, no sentido de lucidez de uma situação psíquica no mundo, do que as confiadas a Álvaro de Campos, com as quais terá sido o mesmo Fernando Pessoa o primeiro a encontrar-lhes afinidades. Mas o carácter flutuante da semi-heteronímia, e a natureza informe e fragmentária delas, permitem, respectivamente pela contiguidade com os autores “ortónimos” e pelo descaso estético quanto a uma estrutura poemática, que a ficção, através de que estas meditações são abandonadamente feitas (quando abandonadamente o são) seja mais transparente, não de uma realidade profunda, que do mesmo modo pode nela ser ocultada, recusada ou transformada, mas dessa mesma contiguidade em acto de, como ele dizia, “outrar-se” (SENA, 1984, p. 185).

Essa liberdade na prosa é possível na forma do fragmento, uma vez que o fragmento não busca uma totalidade e uma completude em seu sentido mais tradicional, é um gênero que proporciona uma liberdade maior de escrita e também de reflexão. O fragmento abre a possibilidade de se produzir um texto em prosa que se aproxime da liberdade poética, principalmente em relação ao uso da linguagem, o fragmento está vinculado:

Ao pensamento da não certeza, que desdenha das seguranças ontológicas, que perdeu toda a confiança nos princípios da razão, que não se ajusta a nenhum sistema; fala, portanto, da pluralidade de perspectivas, sempre parciais, provisórios, na qual proliferam os sentidos na medida que se pulveriza a noção mesma de sentido (GUERRA, 2006, p. 240-241 – tradução nossa)⁵⁴.

Esse uso de uma linguagem em prosa que a aproxima da poesia também é característica da forma do fragmento romântico, que pretendia diluir as fronteiras não só entre teoria, crítica e poesia como também dos próprios gêneros literários, por meio, principalmente, da experimentação formal, que não apenas ocorre nos fragmentos de Novalis como também em suas obras poéticas. Segundo Santos, essa problematização anunciada pelos românticos também está em Pessoa no:

Questionamento radical da distinção entre a poesia e a prosa, ou entre a linguagem comum e a linguagem poética, entre a poesia e a crítica, entre a vida e a poesia; ou à relação entre o sujeito e o objecto, a natureza e a imaginação. A descoberta, pelos românticos de Jena, de um novo conteúdo fragmentário para o conceito de poesia universal é também importante para o nosso entendimento de Pessoa. [...] Enquanto as outras formas de arte são acabadas (*fertig*) e podem ser analisadas nas partes que as compõem (*zergliedert*), a poesia lírica, em seu constante devir (*Werden*), é em si apenas partes, ou fragmentos. (SANTOS, 2007, p. 28).

⁵⁴ Al pensamiento de la no certeza, que desdeña de las seguridades ontológicas, que perdió toda confianza en los principios de la razón, que no se ajusta a ningún sistema; es el habla, por tanto, de la pluralidad de perspectivas, siempre parciales, provisionales, en las cuales proliferan los sentidos en la medida en que se atomiza la noción misma de sentido. (GUERRA, 2006, p. 240-241).

O sujeito desse fragmento de Pessoa pretende construir uma prosa artística, e não um texto crítico ou teórico explicativo em sentido restrito, em defesa da prosa. Ainda nessa defesa da prosa o sujeito lírico, no terceiro parágrafo, aumenta a ideia da superioridade da prosa, que aqui não aparece apenas como superior ao verso, como também superior às outras formas de arte, como a pintura, a escultura, a música e a arquitetura, cada manifestação estética cria suas regras e coerções:

Na prosa se engloba tôda a arte – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém tôda a possibilidade de o dizer e pensar. Na prosa damos tudo, por transposição: a côr e a forma, que a pintura não pode dar senão directamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o *rhythm*, que a música não pode dar senão directamente, nêle mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia; a estrutura, que o arquiteto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez; a realidade, que o escultor tem que deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação; a poesia, enfim, em que o poeta, como iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual (PESSOA, 2010, p. 323-324).

A ideia do sujeito lírico é a de que a prosa possui uma capacidade maior de colocar o leitor para refletir, uma vez que, sua cor, seu ritmo, sua fluidez e tudo que contribui para a construção de sentido do texto artístico em prosa são mais livres e não são dados direta nem coercitivamente como nas outras formas de arte. Desse modo, para poder perceber esses elementos no texto literário em prosa, o leitor é forçado a uma reflexão, a pensar sobre o texto e também sobre sua forma de ver o mundo. Isso faz com que esse leitor reflita a partir dos silêncios do texto: “é a falta de narratividade, a discursividade interrompida, que faz acumular no fragmento o sentido que parece perdido pela eclosão do repentino silêncio. A moldura deste acaba, assim, por dar mais força à palavra que lhe é adjacente” (GUERREIRO, 2004, p. 143). Ainda segundo Guerreiro, esse texto aberto permite, assim, uma intervenção maior porta parte do leitor o provoca a construir as conexões que esse texto permite:

O prolongamento da leitura faz-se por dentro de nós, num círculo inaudível e ao mesmo tempo incapaz de aceder à imediata compreensão do que se lhe segue. Quer a repercussão de fundo quer a não anuência à linearidade são expressas na forma inacabada e ontologicamente *in-com-prensível* da escrita fragmento (como única representação da desassossegante possibilidade da escrita humana). [...] Toda a passagem imediata de um fragmento a outro (ainda que cronologicamente sequencial) é o abandono de uma meada que fica enredada atrás e chamando detença (2004, p. 130).

Esse texto em prosa é a prosa do fragmento, que constrói um texto que exige uma reflexão maior por parte de seu leitor para que possa ser compreendido, para que seja feita sua construção de sentido, em razão principalmente do uso que o sujeito faz da prosa, uma prova que não cria regas e, principalmente, coerções. Sendo assim, entendemos que o sujeito demonstra o que diz pela própria maneira que constrói o texto e a relação da linguagem com o mundo:

Creio bem que, em um mundo civilizado perfeito, não haveria outra arte que não a prosa. Deixariamos os poentes aos mesmos, cuidando apenas, em arte, de os compreender verbalmente, assim os transmitindo em música inteligível de côr. Não fariamos escultura dos corpos, que guardariam próprios, vistos e tocados, o seu relevo mobil e o seu morno suave. Fariamos casas só para morar nelas, que é, enfim, o para que elas são. A poesia ficaria para as crianças se aproximarem da prosa futura; que a poesia é, porcerto, qualquer coisa de infantil, de mnemónico, de auxiliar e inicial (PESSOA, 2010, p. 324).

Nesse quarto parágrafo, o sujeito devaneia e imagina um mundo “civilizado perfeito” em que a única arte que existiria seria a poesia e a prosa, no entanto, a poesia serviria apenas para crianças, para serem inicializadas no mundo da prosa. É interessante pensar que esse sujeito coloca a prosa como uma forma perfeita e civilizada, algo superior a todas as formas de arte, e tenta convencer o leitor do porquê disso, o que difere dos fragmentos novalisianos, que na maioria das vezes trazem uma reflexão na qual o ponto de vista do sujeito presente no fragmento não é tão evidenciado, ou procura não se evidenciar, como no fragmento 87: “De costume entende-se o artístico melhor que o natural. Também é preciso mais espírito para o simples que para o complicado, mas menos talento.” (NOVALIS, 2009, p. 84).⁵⁵ Primeiro o sujeito apresenta uma ideia geral, que não é sua, sobre a diferença entre o artístico e o natural, não fica evidente se esse sujeito concorda ou discorda da afirmação, seu ponto de vista não é evidenciado, pelo menos não da maneira como acontece em Pessoa, na segunda sentença que o sujeito propõe uma discussão mais pessoal sobre essa questão.

No entanto, diferentemente de Pessoa, o ponto de vista não é tão evidente, busca-se uma discussão mais universalizada. É possível a partir dos fragmentos de Pessoa ver características de Soares, enquanto de Novalis não se consegue construir características de um ser específico, como acontece em Pessoa, além do fato de que, segundo Lourenço (2004), a vida é concebida

⁵⁵ Man versteht das Künstliche gewöhnlich besser, als das Natürliche. Es gehört mehr Geist auch zum Einfachen, als zum Complicirten – aber weniger Talent. (NOVALIS, 1965, p.451).

por Soares como desprovida de qualquer sentido, e que a vida só pode ganhar algum sentido e dimensão por meio da escrita, e essa visão tanto da vida quanto da escrita não é idealizada como nos fragmentos de Novalis. Nesse sentido, o inacabamento nos fragmentos do *Livro* é inerente à obra pelo fato de a obra ser imperfeita como a vida. Enquanto, para os românticos, segundo Gagnebin (1999), o caráter de inacabamento é inerente à obra por ela ser obra de arte e do espírito e buscar ir além de si mesma:

Não há, por assim dizer, nenhuma realidade efetiva que não seja, de antemão, já atravessada pelo movimento auto-reflexivo do pensar – um pensar que não precisa eremeter primeiro ao auto-conhecimento de um “eu” determinado [...] mas que aponta muito mais para a efetivação do absoluto (1999, p. 69).

Além disso, percebemos nesse fragmento uma visão mais idealizada do artístico, no entanto sem desprezar o natural, principalmente na primeira afirmação, o que vai ao encontro, segundo Rosenfeld (1976) das discussões sobre natureza e linguagem propostas por Novalis em vários de seus fragmentos: “O idealismo mágico de Novalis é parte integral dessa remitização da natureza” (ROSENFELD, 1976, p. 167). A relação com a natureza em Novalis é a de um reencantamento, para ele o ser precisa possuir uma relação com a natureza: “em uma cultura poético-científica, nós podemos apreciar as correspondências significativas e a atividade espiritual nas coisas da natureza” (STONES, 2008, p. 162 – tradução nossa)⁵⁶. Entendemos que ele constrói essa relação ao utilizar de imagens poéticas ligadas à natureza, ao mundo orgânico, unindo, por meio da linguagem, artístico e natural.

No entanto ambos insistem na instabilidade do sentido, que não se torna único e acabado. O fragmento pessoano insiste nessa instabilidade, na questão do que é defendido ser um ponto de vista do sujeito e não uma verdade absoluta:

Até artes menores, ou as que assim podemos chamar, se reflectem, múrmuras, na prosa. Há prosa que dança, que canta, que se declama a si mesma. Há ritmos verbais que são bailados, em que a ideia se desnuda sinuosamente convulsas em que um grande actor, o Verbo, transmuta ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do universo (PESSOA, 2010, p. 324).

Por fim, esse sujeito conclui com a ideia de que mesmo outras artes menores estão presentes de certa forma na prosa, e constrói uma imagem poética da prosa como um ser que “dança, que canta, que se declama” e que, além disso, possui um grande ator, assim como o teatro, que é o “Verbo”, ou seja, a linguagem, que traz em si o mistério do universo. Sendo

⁵⁶ “In a poetically-scientific culture, we could appreciate the meaningful correspondences and spiritual agency within natural things” (STONE, 2008, p. 162).

assim, o sujeito conclui mostrando que a superioridade da prosa se dá por ela ser capaz de englobar todas as outras formas de arte, de um jeito próprio, e que, por essa razão, ela se aproxima mais de trazer em si o “mistério impalpável do universo”, ou seja, vira poesia. A prosa pode, então, apelar para a materialidade da língua, ela consegue transubstanciar um motivo concreto em tema, aquilo que é da ordem metafísica é transubstanciado pela linguagem em uma substância corpórea. Podemos relacionar essa capacidade que é dada à prosa de trazer em si outras formas de arte com a ideia desenvolvida por Novalis de que a forma do fragmento é capaz de trazer em si a imagem poética da arte e a capacidade reflexiva da filosofia, criando uma forma que não apenas aproxima literatura e filosofia como também a obra literária, sua teoria e sua crítica:

A composição fragmentária afigura-se, assim, especialmente como uma rotação intermitente de entes separados. No plano ético-ôntico, essa configuração gráfica seria o registro da irremediabilidade do isolamento melancólico. Não só de todos os outros que sucessivamente por si passam, mas também do Absoluto que, invisível, os ladeia. [...]O corte e a não duração do fragmento, preservariam do desgaste temporal, sendo também, nesse sentido, que o dito curto, tal como a metáfora poética, correspondendo ao instante, tentaria tocar a eternidade (GUERREIRO, 2004, p. 140).

É interessante pensar que Pessoa escolhe essa forma de texto em prosa para esse fragmento, uma vez que ele foi publicado, ou seja, seu autor queria que ele permanecesse dessa forma. A reflexão nesse texto não é tão desenvolvida como em um texto mais longo, e, além disso, ela constrói imagens poéticas para a construção de seu significado, o que faz com que esse texto fique no intermédio entre a obra literária e um texto teórico, e até mesmo um texto reflexivo, pois o leitor é colocado para refletir sobre essa superioridade da prosa, se ele concorda ou não com esse sujeito lírico. Além disso, a leitura e a interpretação não estabilizam o texto, ele possui bifurcações de sentido que abrem a construção de seu significado, algo que é uma das características da forma do fragmento que Novalis desenvolve. No entanto, o que difere esse uso que Pessoa faz da forma do fragmento do pensador alemão é que essa ideia da superioridade da prosa aparece primeiramente como uma opinião pessoal do sujeito que reside no fato de que sua capacidade artística é escrever em prosa, então, o leitor pode pensar que é por essa razão que ele vai defender tanto a prosa como a forma de arte superior. Em Novalis esse tom subjetivo e pessoal não é tão evidente quanto em Pessoa, já que, como vimos, os fragmentos do autor alemão buscam mais uma atemporalidade e uma universalidade, uma expressão crítica sobre a natureza da forma e da linguagem: “os românticos solicitam um ideal de criação que, de certa forma, antecipa a noção moderna de arte como construção, como um

pôr-se em obra do eu, mas um eu que é pura idealidade, que, como já dissemos, se afasta do eu empírico, autoral” (SCHEEL, 2009, p. 71). Enquanto o de Pessoa coloca o leitor para refletir sobre um tema que é atemporal e universal, mas a partir de uma opinião mais pessoal, subjetiva. Como podemos perceber, no terceiro fragmento publicado por Pessoa, o sujeito poético também reflete sobre o ato de escrever e constrói uma relação com as ideias desenvolvidas no primeiro:

Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie – nem sequer mental ou de sonho –, transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. Estremeço se dizem bem. Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar tôda a minha vida em tôdas as veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo. Tal página, até, de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintáctica, me faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida (PESSOA, 2010, p. 325).

Nesse primeiro parágrafo, o sujeito lírico expressa que a linguagem traz um prazer quase físico, e que o que traz mais alegria é a relação com a linguagem, em especial a linguagem literária, uma vez que ele cita exemplos de autores que lhe causam esse prazer, como Fialho, Chateaubriand e Vieira. A relação desse sujeito com o texto é também uma relação física, orgânica, mas podemos perceber que a ligação entre a palavra poética e seu caráter orgânico em Novalis é diferente da em Pessoa. No primeiro, essa relação é do texto consigo mesmo, enquanto, no segundo, é a relação do sujeito com o texto, o interessante é que esse sujeito também é texto, essa predileção pela arte literária se dá em razão de ser ela que causa essa sensação de prazer físico. O sujeito desenvolve a ideia de que a linguagem incorpora aquilo que é da ordem do Corpo e desdobra da ideia da relação sensorial com a linguagem. O texto se configura com uma ambiguidade que procura dar conta de dois caminhos: a experiência física e a metafísica (do espírito):

Como todos os grandes apaixonados, gosto da delícia da perda de mim, em que o gôso da entrega se sofre inteiramente. E, assim, muitas vezes, escrevo sem querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas, criança menina ao colo delas. São frases sem sentido, decorrendo mórbidas, numa fluidez de água sentida, esquecer-se de ribeiro em que as ondas se mixturam e indefinem, tornando-se sempre outras, sucedendo a si mesmas. Assim as ideias, as imagens, trémulas de expressão, passam por mim em cortejos sonoros de sêdas esbatidas, onde um luar de idéia bruxuleia, malhado e confuso (PESSOA, 2010, p. 326).

Assim, o sujeito constrói uma relação sensorial com a palavra por meio de imagens poéticas, essa construção se dá de maneira gradativa e afirma a ideia do o ato de escrever como

algo sublime, que se assemelha ao ato de se entregar sensual e sensualmente, de se entregar inteiramente a algo. Esse sujeito se entrega inteiramente às palavras, ao ato de escrever, sendo que podemos entender que essa entrega é uma perda de si, uma despersonalização. A escrita se faz como um devaneio, traz uma relação sensorial com as imagens, as palavras, os textos:

No fragmento [...] o prazer que o poeta recolhe das palavras é expresso em termos de grande sensualidade e erotismo. As imagens eróticas do gozo da entrega e da delícia da perda de si são como o abandono de uma criança ao colo de palavras lascivas, corpo trémulo nos braços de uma língua luxuriosamente ansiando pela forma poética. A escrita não tem outro sentido que a voluptuosidade das carícias de palavras que são como corpos lúbricos. (SANTOS, 2007, p. 333-334).

Para Soares o ato de escrever se assemelha ao de se apaixonar e do gozo, o que o transforma, segundo Perrone-Moisés em um feticista da linguagem: “Seu desejo, como ele mesmo diz, desviou-se, transformando o que devia ser meio em fim. O processo pelo qual, em Soares, a linguagem se desvia das funções referencial e emotiva, para privilegiar a função poética” (2001, p. 264). Além da imagem do ato de escrever como algo que se assemelha ao de se apaixonar e ao gozo, o sujeito poético constrói também a imagem das palavras que são como a fluidez da água, as ondas do ribeiro que se misturam e se indefinem, ou seja, as palavras também se misturam e trazem um outro sentido, dependendo do seu uso são como as águas do ribeiro, tornam-se sempre outras. Nesse sentido podemos pensar que esse uso das palavras é o uso que o fragmento faz delas, uma vez que o fragmento, ao utilizar as palavras para construir uma imagem que confere ao texto uma abertura maior para a reflexão, também traz para essas palavras novos sentidos, que mudam não apenas conforme seu uso, mas também podem variar de acordo com a leitura de cada leitor. O fragmento explora poeticamente a linguagem, inclusive ao nível da polissemia das palavras, de suas ambiguidades e contradições.

Não choro por nada que a vida traga ou leve. Há porém páginas de prosa que me têm feito chorar. Lembro-me, como do que estou vendo, da noite em que, ainda criança, li pela primeira vez, numa selecta, o passo célebre de Vieira, sobre o Rei Salomão. «Fabricou Salomão um palácio... » E fui lendo até ao fim, trémulo, confuso; depois rompi em lágrimas felizes, como nenhuma felicidade real me fará chorar, como nenhuma tristeza da vida me fará imitar. Aquele movimento hierático da nossa clara língua magestosa, aquele exprimir das ideias nas palavras inevitáveis, correr de água porque há declive, aquele assombro vocálico em que os sons são côres ideais – tudo isso me toldou de instinto como uma grande emoção política. E, disse, chorei; hoje, relembrando, ainda choro. Não é – não – a saúde da infância, de que não tenho saúdes: é a saúde da emoção daquele momento, a máguia de não poder já ler pela primeira vez aquela grande certeza sinfônica (PESSOA, 2010, p. 326).

Para reforçar a imagem da relação que esse sujeito tem com a obra de arte literária ele traz uma narração de uma lembrança da infância, da primeira vez que ele leu o texto de Vieira e como essa emoção foi para ele algo sublime, algo único, e ele sente saudade dessa relação com o texto que é lido pela primeira vez, e não saudade da infância em si. É interessante pensar que a relação com outros textos e com as lembranças também se dá de maneira fragmentária. Ou seja, para esse sujeito, essa fragmentariedade do pensamento e do texto são causadas pela imperfeição inerente ao homem e à linguagem, um texto não pode dizer tudo porque o sujeito e a consciência que o produzem são fragmentados. Segundo Gago, os fragmentos do livro trazem uma tensão entre “frases assombrosamente bem escritas do Livro do Desassossego, que terão inevitavelmente um tratamento fragmentário” (2007, p.231), esse sujeito tem consciência da fragmentariedade do pensamento e também de seu texto, mesmo buscando uma unidade de sentido, produzindo em si um sentido próprio, ele acaba por relativizar a ideia de totalidade, da mesma forma que para os românticos o fragmento é parte independente ao mesmo tempo em que relativiza a totalidade ao apontar para uma pluralidade de sentido. Além disso, o sujeito se dá conta de que o texto é fruto de uma elaboração mental que não está toda no texto e é isso que abre o texto para seus vários sentidos, por mais que esse sujeito produza um texto com um sentido próprio, independente, ele relativiza o conceito de totalidade.

Para esse sujeito, a relação com o texto é muito mais marcante e importante que todas as outras relações com o mundo exterior, seu êxtase se dá a partir de sua relação com a linguagem, e é um fragmento de Vieira que lembra esse sujeito dessa relação. O texto literário, para ele, é capaz de provocar as emoções e sensações mais puras e que trazem um gozo para o corpo, é algo pertencente ao texto que é construído com a linguagem e provoca sensações para fora, na vida.

É interessante pensar que nesse fragmento o sujeito também defende a literatura como a forma mais importante de arte e também vai trazer relatos pessoais, é a subjetividade do sujeito que o leva a essa reflexão, o que o difere dos fragmentos de Novalis. Não é uma afirmação geral essa relação com a literatura, e sim uma relação que esse sujeito estabelece, uma relação muito mais pessoal e subjetiva do que a que está presente nos fragmentos de Novalis:

A vontade de ocultação do ser [...] está sempre presente no ser de palavras que é o fragmento, na sua predisposição para o enigma, para a ocultação que é inseparável da vontade de desocultação, de chegada ao sentido – que quase sempre se furta ou se estilhaça ou se divide numa encruzilhada semântica ou conceptual. [...] Pensar é abrir caminhos, e o salto que conduz o pensamento a partir desse caminho não significa o abandono do lugar de onde se partiu,

mas o acesso a outro ponto de vista ou patamar, que o fragmento não contém, mas indica e implica (BARRENTO, 2010, p. 66).

Ainda segundo Barrento, “em Novalis, o fragmento amplifica o que enuncia a partir de uma imagem ou de um conceito” (2010, p. 74), o que também podemos verificar nesse fragmento de Pessoa, pois o sujeito constrói seu texto e sua reflexão a partir de várias imagens poéticas. Essas imagens procuram construir esse sujeito como um sujeito que é todo ele criação da linguagem e que, portanto, suas relações poéticas e estéticas têm mais relevância que as relações sociais, sem esquecer que, apesar de Soares diminuir o impacto de suas relações sociais, elas existem e possuem um impacto em sua vida do espírito:

Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que me não incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em quem se bata, a ortografia sem epsilon, como um escarro directo que me enoja independentemente de quem cuspiisse (PESSOA, 2010, p. 326).

Nesse parágrafo, o sujeito traz novamente sua relação de paixão com a linguagem como algo superior aos seus sentimentos destinados às demais relações da vida cotidiana, mas, agora, ele especifica que essa relação se dá com a língua portuguesa, sua língua. O que traz novamente um carácter mais pessoal ao texto. Segundo Sena, a pátria do sujeito desse texto é a linguagem estética, poética, que reforça a ideia de que, alguém da criação em linguagem, esse sujeito não existe:

Quando “ele” faz dizer a Bernardo Soares (que era quase ele) que a pátria dele era a língua portuguesa, não estava postulando uma comovente manifestação de patriotismo cultural e literário: estava, muito simplesmente, dando a chave da transformação que possibilitava as visitas daquela gente mais ou menos heterónima, até porque outros “les” tinham às vezes como pátria outras línguas. A pátria “dele” era a linguagem esteticamente considerada. O que significa que, alguém da criação em linguagem, ele não era uma pessoa. (1984, p. 180).

As relações desse sujeito são com o texto e não com a vida cotidiana, a relação com a vida é de indiferença. Isso é evidenciado pela construção da ideia de que ele pessoalmente se incomoda com o português mal escrito, não com as pessoas que escrevem mal, mas com a língua em si quando aparece mal escrita, ressaltando que a relação que esse sujeito estabelece

com a linguagem é a relação mais importante e relevante da sua vida, uma relação que supera as outras:

O seu ódio patriótico vai antes, comicamente, para a página mal escrita – que é *pessoa imprópria*. Ao contrário, a página bem escrita é a página de boa *ortographia*. [...] A imagética sartorial a que o poeta recorre ao longo do fragmento, em particular no fecho, aponta para a língua como algo que serve para cobrir a nudez corpórea, a língua, enfim, como um “manto régio” que não pode des-cobrir. É que, mau-grado o poeta que diz da sua própria escrita que ela o assusta como a realidade de gente viva, a verdade é que as palavras não são corpos humanos. Dizer que a palavra é completa quando vista e ouvida é chamar a atenção para a ortografia como o vestido indispensável do ser da palavra. (SANTOS, 2007, p. 334).

Além disso, nesse fragmento, o sujeito separa o texto da pessoa, segundo Medeiros (2010), ele confere, com isso, autonomia e identidade ao texto, transformando a escrita também em gente, é orgânica, por isso é a pátria desse sujeito:

Soares, como Pessoa, vêm espelhada na sumptuosidade da ortografia etimológica a herança da grandiosidade cultural e civilizacional de dois grandes impérios espirituais, criadores da civilização europeia ocidental. [...] Ambos defendem a ortografia e a língua [...]. Para ambos, ainda que de forma diversa, a escrita etimológica representa a defesa, continuidade e exaltação da pátria-língua-portuguesa (MEDEIROS, 2010, p. 573).

Dessa forma, entendemos que esse sujeito só existe como linguagem, ele é uma figura que é só linguagem. A realidade desse sujeito é o seu texto: “é neste que um simulacro de sujeito se tece, revelando, por uma prática extrema de linguagem, que *todo* sujeito é uma ficção” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 128). O que reforça a ideia de que o sujeito que diz eu, no texto, é criado pela linguagem, ele existe naquele texto como uma figura, ele é só linguagem, e é por meio da linguagem e pelo ato de escrever que: “ganha sentido e dimensão autêntica o drama cinzento da mera vida, concebida por Bernardo Soares como desprovida de um qualquer sentido, não apenas aceitável, mas concebível” (LOURENÇO, 2004, p. 100).

Nessa perspectiva, entendemos que esse caráter não apenas da superioridade da linguagem e das artes literárias em relação às outras, como também o fato de que o texto literário cria um universo próprio e, dessa forma, a interpretação desse texto deve partir dele, da reflexão que ele provoca. Essa ideia se assemelha à desenvolvida por Novalis em seus fragmentos, pois, como veremos, o poeta alemão defende que é a literatura que aproxima as pessoas entre si e até mesmo do divino, e não as outras artes.

Ao final do fragmento, o sujeito constrói a imagem da ortografia como um ser humano, a palavra, a linguagem, o texto, são construídos como organismos vivos, orgânicos e poderosos: “Sim, porque a ortografia também é gente. A palavra é completa vista e ouvida. E a gala da transliteração greco-romana veste-ma do seu vero manto régio, pelo qual é senhora e rainha” (PESSOA, 2010, p. 326). Segundo Guimarães (2010) Pessoa constrói uma imagem orgânica da escrita e do texto literário porque valoriza a construção poética, considera a obra como viva, como um organismo.

Essa ideia também é desenvolvida por Novalis em seus fragmentos, a literatura e a linguagem possuem esse caráter orgânico, são consideradas como vivas, segundo Eiras tanto em Pessoa como em Novalis a construção do texto e da linguagem como um organismo confere à forma do fragmento “um símile mais sensível para um pensamento em devir” (2005, p. 40). Esse pensamento em devir e essa organicidade da linguagem e do texto são possíveis pela maneira como são construídos e por buscarem uma abertura maior de reflexão e de interpretação, não possuem um sentido único e acabado é o que lhes confere esse caráter orgânico, com a diferença de que Novalis confere um caráter idealizado e absoluto à linguagem: “é a assunção do fragmento como possibilidade de dizer o absoluto que Pessoa não chega a conseguir herdar do romantismo” (EIRAS, 2005, p. 271). Podemos perceber essa diferença ao analisar o fragmento 2 de *Pólen*:

A designação através de sons e traços é uma abstração admirável. Quatro letras me designam Deus; alguns traços um milhão de coisas. Quão fácil se torna aqui o manejo do universo, quão visível a concentricidade do mundo dos espíritos! A gramática é a dinâmica do reino dos espíritos. Uma palavra de comando move exércitos; a palavra liberdade nações (NOVALIS, 2009, p. 36).⁵⁷

Nesse fragmento, Novalis traz a ideia de quanto as palavras têm em si significados diversos de quão admirável é a relação que a palavra, tanto escrita quanto falada, estabelece com o mundo físico e até mesmo com o mundo espiritual, representado pelo fato de quadro letras designarem Deus.

Segundo O’Brien (1995), para celebrar o poder da linguagem, nesse fragmento, Novalis começa descrevendo a língua como algo concreto, “a designação através de sons e traços”, que assume um caráter de admiração, indo do simples para o sublime, Novalis ressalta o caráter

⁵⁷ Die Bezeichnung durch Töne und Striche ist eine bewundernswürdige Abstraktion. Vier Buchstaben bezeichnen mir Gott; einige Striche eine Million Dinge. Wie leicht wird hier die Handhabung des Universums, wie anschaulich die Konzentricität der Geisterwelt! Die Sprachelehre ist die Dynamik des Geisterreichs! Ein Kommandowort bewegt Armeen; das Wort Freyheit Nationen (NOVALIS, 1965, p. 413).

grandioso da linguagem ao designar “Deus” e polissêmico “alguns traços um milhão de coisas”. A palavra aparece, então, como algo superior, uma vez que permite o manejo do universo e liga os homens ao mundo do espírito, e as normas dessas palavras. A gramática, traz também as normas do reino espiritual, o que podemos entender que confere às palavras um caráter místico: “Eis o caráter mágico da linguagem: ao criar, ela repete o gesto do começo do mundo. Ela cria o real. Toda vez que o poeta tomasse a palavra, acenderia com ela a fagulha que fizera Deus, como criador, ser escritor” (DUARTE, 2011, p. 149). Para reforçar esse poder da palavra nesse fragmento temos construída a imagem de que a palavra pode mover exércitos e libertar nações, tamanho o seu poder:

A tarefa da poesia [...] é a de reaproximar a linguagem humana da linguagem universal. Mas isso não significa de forma alguma naturalizar a poesia e suas formas: ao contrário, na medida em que a linguagem das coisas é puro mistério, pura significância vazia, a tarefa da poesia será criar uma *Kunstsprache* possuindo as mesmas características. [...] Para os românticos, a linguagem humana é o local de uma contradição: por um lado, como criação do espírito, ela é abstrata demais, geral demais, afastada demais do que ela designa. [...] Mas por outro lado, como hieróglifo, ela possui um poder ativo e quase mágico (BERMAN, 2002, p. 168).

A partir dessa imagem, o fragmento traz a reflexão do quão poderosa a linguagem poética. Por meio de seus sons e sua pluralidade de significados, ela possui uma significância e uma capacidade criadora muito maior que a linguagem cotidiana. Essas imagens que o fragmento cria vão, segundo Barrento, expandindo os significados e as reflexões do texto, e é nisso que está a totalidade do fragmento:

Na fragmentação do dito (que nega) alude-se à possibilidade de uma totalidade do/no não-dito. É ainda a tensão dialética entre a consciência do precário e a vontade de interpretação e de sentido que alimenta a busca da “Ideia” [...] e o interesse de conhecimento subjacente a cada fragmento. Interesse de conhecimento que, servindo-se da linguagem como instrumento intuitivo-associativo, não pode deixar de resultar numa epistemologia mais poética do que conceptual, e que, como ainda em Novalis, não passa, na sua função propedêutica e heurística, de uma antecâmara (*Vorstufe*) do conhecimento. (2010, p. 140-141).

É interessante pensar que essa ideia da palavra como algo que liga o ser humano e o mundo místico também aparece em outros fragmentos, o que reforça a ideia de que os fragmentos, apesar de trazerem uma reflexão em si próprios, também constroem a reflexão a partir de sua relação com outros fragmentos. Ou seja, a totalidade do fragmento está na sua construção de sentido e também nas relações possíveis que estabelece com outros; no entanto,

essa totalidade nunca é soma de partes que constroem um todo, e sim, uma variedade de conexões possíveis. Para Eiras (2005), a totalidade do fragmento também está no fato de que ele possui uma constituição interna que o faz uma unidade para efeitos de compreensão ao mesmo tempo que pode integrar, enquanto fragmento, um sistema mais vasto, sua relação possível com outros fragmentos.

Podemos estabelecer essa relação com o fragmento 75, que também vai tratar do poder da linguagem ao comparar o poeta e o sacerdote no passado e hoje:

Poeta e sacerdote eram no começo um só, e somente tempos mais tardios os separaram. O genuíno poeta porém permanece sempre sacerdote, assim como o genuíno sacerdote sempre poeta. E não haveria o futuro de trazer de volta o antigo estado de coisas? (NOVALIS, 2009, p. 78).⁵⁸

Nesse fragmento, Novalis explora a ideia de que a poesia e a religião eram ligadas no passado, como se fossem uma coisa só, o que podemos entender que remete à literatura, que era profundamente marcada pela tradição religiosa e pelos mitos. Bénichou (2004)⁵⁹ ressalta que os latinos e os gregos afirmavam o caráter divino da poesia, e a poesia nos séculos XVI e XVII era considerada essencial à glória de Deus e à edificação dos homens, o que distinguia os poetas do resto dos homens era a inspiração divina, inspiração essa que conferia ao poeta um caráter sacerdotal. Além disso, era o poeta que realizava a comunicação entre o divino e o mundano, entre o universo e os outros homens, por meio da poesia. Ainda segundo a autor, a literatura torna-se depois uma espécie de religião, aproximando novamente o escritor do sacerdote: “é simplesmente a função dos escritores que os obriga, como a todo sacerdote, a transcender seus interesses pessoais” (2004, p. 51 – tradução nossa)⁶⁰. Dessa forma, podemos entender que, o poeta e o sacerdote passam a ter funções semelhantes, como levar a palavra transcendental às pessoas:

A poesia é teúrgica, demiúrgica, litúrgica. Escolhi três vocábulos cuja composição grega indica em seu segundo elemento a atividade brote seu estímulo criado. [...] Por seu caráter teúrgico, comprovaríamos uma continuidade sem ruptura com os atos divinos, que são expressão da interioridade divina; por seu caráter demiúrgico geral o corpo celeste da

⁵⁸ Dichter und Priester waren im Anfang Eins, und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der ächte Dichter ist aber immer Priester, so wie der ächte Priester immer Dichter geblieben. Und sollte nicht die Zukunft den alten Zustand der Dinge wieder herbeyführen? (NOVALIS, 1965, p. 441)

⁵⁹ Utilizamos a introdução e o primeiro capítulo do livro *Le Sacre de l'écrivain* de Bénichou, presente na obra BÉNICHOU, P. *Romantismes français* I. Paris: Gallimard, 2004. O autor realiza uma reflexão sobre o papel do escritor, sua relação com a religião e com a função sacerdotal e como isso acabava por dar a literatura uma eminente função social ligada à religião.

⁶⁰ c'est simplement la fonction des écrivains qui les oblige, comme tout sacerdoce, à transcender les intérêts (BÉNICHOU, 1996, p. 51).

natureza, onde a natureza e o homem retomam ou sobem a um cosmo Noétos, a ser em sua totalidade incluyente e invisível Dei; em fim por seu caráter litúrgico confere à perspectiva híminico-laudante o verdadeiro conhecimento, que descrevem as passagens mencionadas (DISANDRO, 1971, p. 197-198 - tradução nossa).⁶¹

No entanto, com a modernidade, as funções de poeta e sacerdote se separam e, a partir disso, Novalis afirma que o verdadeiro poeta preserva em si as funções do sacerdote, ou seja, de transmitir as palavras como se fossem algo elevado, que conectasse as pessoas com o divino, da mesma forma que o sacerdote deve guardar em si algo de poético, essa imagem do poeta sacerdote evidencia a ideia de que a poesia, entendida como a literatura, se liga a algo divino, sagrado, liga o homem e o divino:

Pólen anuncia o retorno a uma identidade original perdida entre sacerdote e poeta. Em ambos os casos, essa origem está apresentada em termos místicos que sugerem uma prioridade lógica e uma presença continuada em vez de qualquer fonte estritamente histórica. Hardenberg afirma que poesia e religião eram idênticas “no começo” para figurar a continuidade de uma implicação lógica de uma para a outra. Seu fragmento sublinha o seu uso figurativo da temporalidade ao explicar que o sacerdote autêntico e os poetas sempre permaneceram os mesmos, e ao invocar a futura unificação deles, não como uma afirmação, mas numa questão colocada no subjetivo (“e não haveria o futuro...”) (O’BRIEN, 1995, p. 154-156 – tradução nossa).⁶²

O’Brien (1995) ainda afirma que, ao refletir sobre a unificação entre poeta e sacerdote, Novalis revela que a religião e a poesia também estão ligadas, ambas com a função de mediação do absoluto. Ao perguntar se no futuro essa junção entre literatura e religião não voltaria, podemos entender que esse sujeito coloca em discussão a ideia dos românticos de dissolver as linhas que separam religião, filosofia, teoria, crítica e a arte escrita em si. Segundo Scheel, Novalis pensa a poesia como “uma força que se irradia e que deve penetrar os mais diferentes tipos de discurso” (2009, p. 77).

É interessante pensar que essa ideia de que a literatura, a arte das palavras, é capaz de conectar o mundo humano e o mundo místico, divino, o que nos levar a reflexão de que a

⁶¹ La poesía es theúrgica, demiúrgica, litúrgica. He elegido de intento tres vocabulos, cuya composición griega indica en su segundo elemento la actividad brote o estímulo criador. [...] Por su carácter theúrgico comprobaríamos una continuidad sin fisura de los actos divinos, que son expresión de la interioridad divina; por su carácter demiúrgico genera el cuerpo celeste de la Natur, donde naturaleza y hombre retoran o suben a un cosmo noetós, a ser en su totalidad incluyente invisiblia Dei; en fin por su carácter litúrgico confiere en la perspectiva híminico-laudante el verdadero conocimiento, que describen nos pasajes aludidos. (DISANDRO, 1971, p. 197-198).

⁶² *Pollen* announces the return of a lost original identity between priest and poet. In both cases, this origin is presented in mythical terms that suggest a logical priority and continued presence rather than any strictly historical source. Hardenberg states that poetry and religion were identical “in the beginning” to figure their continued logical implication of one another. His fragment underscores its figurative use of temporality by explaining that authentic priest and poets have always remained the same, and by invoking their future unification, not as a statemen, but in a question posed in the subjunctive (“and should not the future...”) (O’BRIEN, 1995, p. 154-156)

literatura é a arte mais elevada, também aparece no fragmento 110 de *Pólen*: “O mundo humano é o órgão comum dos deuses. Poesia unifica-os, como a nós.” (NOVALIS, 2009, p. 92)⁶³. Essa sobreposição da literatura a outras artes também está presente nos fragmentos analisados de Pessoa, no entanto ele especifica que essa literatura é a da prosa, enquanto, aqui, temos a arte de escrever palavras somente, que apesar de aparecer como poesia podemos associar a literatura de uma maneira geral, afinal essa separação entre verso e prosa para os primeiros românticos não é tão delimitada, uma vez que Novalis, além de usar a linguagem poética em seus fragmentos em prosa, também constrói uma obra poética, os *Hinos à Noite*, misturando a prosa e o verso.

Nesse fragmento, Novalis constrói uma imagem poética que traz a ideia da poesia como algo orgânico, uma vez que, ela unifica o mundo e os deuses, e o mundo aparece como um órgão comum dos deuses, ou seja, como uma parte dos deuses, se a poesia unifica essas partes (mundo humano e dos deuses) ela funciona como um elo, ou seja, ela também é orgânica:

A poesia é o lugar do ser na linguagem. A linguagem, por sua vez, é a ponte que se firma entre o ser e o mundo, *intermezzo*, não lugar, ou um lugar suspenso, indefinível, em que pretensamente encontramos definições, justificativas, explicações, sentidos, significados para o ser, as coisas, o homem e o mundo. A linguagem é a tentativa de criar uma comunhão possível entre o ser, o mundo e a natureza (SCHEEL, 2010, p. 99).

Além disso, a poesia não só unifica o mundo humano e os deuses como unifica os próprios homens entre si, ou seja, ela também aparece como um elo entre os homens. Sendo assim, nesse fragmento Novalis eleva a poesia como uma arte superior, uma vez que é ela quem unifica o humano e o divino, e não as outras formas de arte. É importante ressaltar que os românticos entendem como poesia a arte da escrita, não necessariamente em versos, dessa forma, podemos considerar que, nesse fragmento, a ideia de literatura como uma arte superior se liga à ideia que Pessoa desenvolve no seu fragmento. Aqui, a visão do sujeito lírico da poesia como algo superior está expressa, e não mais deixada a cargo da interpretação do leitor, entretanto, diferentemente de Pessoa, nesse fragmento de Novalis, não conseguimos estabelecer se a ideia de poesia como arte superior seria uma opinião pessoal do sujeito, uma vez que ele não transparece no fragmento como o feito no de Pessoa.

⁶³ Die Menschenwelt ist das gemeinschaftliche Organ der Götter. Poesie vereinigt sie, wie uns. (NOVALIS, 1965, p. 461)

É válido salientar que, no fragmento do *Livro*, a linguagem poética é capaz de trazer em si o mistério do universo, enquanto nesse fragmento de *Pólen*, a poesia une o mundo e os deuses, ou seja, a linguagem também aparece como uma arte superior e mística, capaz de trazer em si seja os mistérios do universo ou o mundo dos deuses.

4.3 A paisagem e imagens ligadas à natureza e à organicidade

A ideia de poesia como algo que ao mesmo tempo que é superior, mística, ligada ao divino, é também ligada à natureza, ao orgânico, e é por essa razão que ela é capaz de ligar o homem aos deuses, ela contém partes dos dois mundos, tanto o místico, transcendental, quanto o orgânico, uma vez que ela é viva, se relaciona com a natureza, como ressalta o fragmento 87: “De costume entende-se o artístico melhor que o natural. Também é preciso mais espírito para o simples que para o complicado, mas menos talento.” (NOVALIS, 2009, p. 84).⁶⁴ Nesse fragmento, Novalis sugere que a opinião geral é a de que o artístico é melhor que o natural. A segunda oração, traz a ideia de que é preciso mais espírito para o simples, mas menos talento, visto que a forma com que o fragmento é construído nos leva a entender que o simples é o natural e o complicado é o artístico. Sendo, assim, o artístico é algo mais complexo que o natural, exige trabalho de pensamento e talento maior, contudo, para algo mais simples, próximo ao natural, é exigido mais espírito. Nesse sentido, Novalis coloca o espírito e o talento como dimensões diferentes, sendo um ligado ao natural e o outro ao artístico.

Esse fragmento, diferente do de Pessoa, não deixa claro se o sujeito concorda com a opinião geral do fenômeno artístico ser melhor que o natural ou não. Uma vez que ele apenas apresenta suas diferenças, o que faz com que o leitor seja obrigado a analisar e buscar uma ideia própria sobre o assunto. Isso se constrói de maneira que o leitor seja levado à reflexão sobre o assunto a partir de uma informação universalizada, geral, enquanto, no fragmento de Pessoa, é uma opinião pessoal que leva o leitor a essa reflexão. O fragmento pessoano, por mais que tenda à defesa da ideia de seu sujeito, também permite uma abertura para uma reflexão própria, pois aponta a razão desse sujeito considerar a prosa a melhor forma de arte, conquanto, a partir de seus argumentos e imagens elaboradas ao longo do texto, o leitor pode ser levado a desenvolver

⁶⁴ Man versteht das Künstliche gewöhnlich besser, als das Natürliche. Es gehört mehr Geist auch zum Einfachen, als zum Complicirten – aber weniger Talent. (NOVALIS, 1965, p.451).

uma argumentação que se oponha a esse sujeito, ou seja, a ideia do texto não é dada como pronta e definitiva, o que aproxima o texto pessoano do de Novalis:

A conceptualização do fragmento e o entendimento da poesia lírica como metapoesia (*Poesie der Poesie*) nos românticos alemães [...] podem acabar por ter bem mais afinidade com o *Livro do Desassossego*. [...] A inovação e problematização poética anunciada pelos românticos podem ainda ver-se em acção nos heterónimos auto-interruptivos de Pessoa. Refiro-me ao questionamento radical da distinção entre poesia e prosa, ou entre a linguagem comum e a linguagem poética, entre a poesia e a crítica, entre a vida e a poesia; ou à relação entre o sujeito e o objecto, a natureza e a imaginação. A descoberta, pelos românticos de Jena, de um novo conteúdo fragmentário para o conceito de poesia universal é também importante para o [...] entendimento de Pessoa. [...] Enquanto outras formas de arte são acabadas (*fertig*) e podem ser analisadas nas partes que as compõem (*zergliedert*), a poesia lírica, em seu constante devir (*Werden*), é em si apenas partes, ou fragmentos. (SANTOS, 2007, p. 31-32).

A ideia, nesse fragmento de Novalis, assim como no de Pessoa, não está dada como algo definitivo, mas possui uma abertura de sentido e faz com que o leitor reflita sobre a superioridade da arte em relação ao natural em Novalis, e da prosa em relação às outras formas de arte. Segundo Scheel (2010), o fragmento novalisiano não se prende a uma exposição exaustiva da matéria ou do assunto que aborda, não permite sistematizações, ele transita livre pelos diversos caminhos de significados que propõe.

Os fragmentos de Novalis que analisamos constroem uma imagem da arte da linguagem como superior, uma vez que é ela que, por ser organicamente viva e poder expressar em si uma variedade de significados, leva o leitor à reflexão, também é capaz de aproximar o mundo humano e o mundo místico. Esta, uma ideia que aparece em diversos fragmentos de Novalis, reforçando a ligação que os fragmentos estabelecem entre si, isto é, a forma do fragmento, apesar de ser um gérmen, uma semente que leva à reflexão, também constrói uma relação entre os fragmentos que expandem a reflexão. Novamente, ressaltando a ideia de que um texto sozinho não pode dizer tudo, e nem mesmo sua relação com outros é capaz de dizer tudo, mas sim compor um outro significado e trazer uma outra reflexão quando analisados a partir de suas relações, de maneira semelhante:

A elaboração e a escrita do *Livro do Desassossego* demonstram a fragmentação da consciência, da individualidade, fragmentação marcada no próprio fluxo do texto, um texto fragmentado em busca de um autor. Há todo um jogo estético envolvido na estruturação desta escrita que atravessa a construção da própria subjetividade moderna, que pode ser relacionada com a dialética entre o fragmento e a totalidade, questão tão central ao romantismo alemão. [...] Cada fragmento deste livro, em permanente construção, é

autônomo, carrega dentro de si uma problemática própria; ao mesmo tempo a descontinuidade do fragmento procura uma paradoxal continuidade com outros fragmentos do projeto (SOUZA, 2013, p. 108).

A partir disso, entendemos, então, que Pessoa pretendia mostrar nos cinco fragmentos publicados na revista *Descobrimento* que, apesar de possuírem um significado e uma abertura para a reflexão, quando lidos separadamente, quando lidos em conjunto, trazem também um novo significado, a ideia da relação com a linguagem nos fragmentos 1 e 3 se completam e também se realizam nos fragmentos 2 e 4:

A elaboração e a escrita do Livro do Desassossego demonstram a fragmentação da consciência, da individualidade, fragmentação marcada no próprio fluxo do texto, um texto fragmentado em busca de um autor. Há todo um jogo estético envolvido na estruturação desta escrita que atravessa a construção da própria subjetividade moderna, que pode ser relacionada com a dialética entre o fragmento e a totalidade, questão tão central no romantismo alemão. [...] Cada fragmento deste livro, em permanente construção, é autônomo, carrega dentro de si uma problemática própria; ao mesmo tempo a descontinuidade do fragmento procura uma paradoxal continuidade com outros fragmentos deste projeto. (SOUZA, 2013, p. 108).

De maneira semelhante, podemos verificar que os fragmentos que analisamos de Novalis, apesar de construírem um significado em si mesmo, também dialogam e completam seu significado com os outros fragmentos. Essa multiplicidade seria, de acordo com Lacoue-Labarthe e Nancy, inerente ao gênero, apesar de se tratar de um gênero cujo incabamento seja essencial, o fragmento não pretende à exaustividade, designando a exposição, e trazendo também a ideia de que um texto não pode dizer tudo, sendo importante também seu diálogo com outros textos:

Os Românticos pelo menos não publicaram um *Fragmento* único –; escrever sob a forma de fragmento é escrever em fragmentos. Mas este plural é o modo específico pelo qual o fragmento visa, indica, e, de uma certa maneira, põe o singular da totalidade. [...] Cada fragmento vale por si mesmo em sua individualidade acabada. Da mesma forma é a totalidade plural dos fragmentos que não compõem um todo (de um modo, digamos, matemático), mas que replica o todo, o próprio fragmentário, em cada fragmento. Que a totalidade esteja presente como tal em cada parte, e que o todo seja não a soma mas a co-presença das partes enquanto co-presença, finalmente, do todo a si mesmo (já que o todo é também separação e acabamento da parte), tal é a necessidade da essência que se desdobra a partir da individualidade do fragmento. [...] Os fragmentos são, para o fragmento, suas definições, e é o que instala a sua totalidade como pluralidade, e o acabamento como inacabamento da infinitude. (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2004, p. 74-75).

A partir disso entendemos que Pessoa, que foi leitor desses fragmentos novalisianos, entendeu esses fragmentos tanto como um germen que desperta a reflexão por si só, como capaz de entrelaçar as reflexões que eles realizam, trazendo um novo processo mental e uma nova elaboração de significado:

O prolongamento da leitura faz-se por dentro de nós, num círculo inaudível e ao mesmo tempo incapaz de aceder à imediata compreensão do que se lhe segue. Quer a repercussão de fundo quer a não anuência à linearidade são expressas na forma inacabada e ontologicamente *in-compreensível* da escrita fragmento (como única representação da desassossegante possibilidade da escrita humana). (GUERREIRO, 2004, p. 129).

Entretanto, Pessoa parte de uma experiência e de uma reflexão pessoal do sujeito poético, enquanto Novalis tenta reforçar que a ideia presente em seus fragmentos é uma ideia mais geral, um pensamento mais universal e não tanto pessoal. É importante ressaltar que a subjetividade está presente nos fragmentos de Novalis, no entanto, não existe, como nos fragmentos de Pessoa, a figura de um eu explícito, a subjetividade reside no fato de que "O fragmento literário representa, então, no plano da linguagem, da criação estética, do pensamento e da teoria, a dispersão fragmentária da própria individualidade romântica" (SCHEEL, 2010, p. 74).

Pessoa é influenciado pela forma do fragmento desenvolvida por Novalis, segundo Eiras, por produzir um texto mais centrado na sugestão do que no tratamento exaustivo de uma ideia, e para fazer isso ambos os autores utilizam de uma linguagem poética, mais próxima da poesia do que do texto em prosa, o que confere ao texto uma abertura maior de significado e o transforme em "um organismo vivo, funcional, organizado" (EIRAS, 2010, p. 293). Muitas vezes, ambos os autores ainda utilizam de uma imagem orgânica, da natureza, da paisagem⁶⁵, para construir reflexões sobre o sujeito, o mundo e a literatura como no segundo fragmento publicado na revista *Descobrimento*:

Nuvens... Hoje tenho consciência do céu, pois há dias em que o não olho mas sinto, vivendo na cidade e não na natureza que a inclue. Nuvens... São elas hoje a principal realidade, e preocupam-se como se o velar do céu fôsse um dos grandes perigos do meu destino. Nuvens... Passam da barra para o Castello, de Occidente para Oriente, num tumulto disperso e despido, branco às vezes, se vão esfarrapadas na vanguarda de não sei quê; meio-negro outras, se, mais lentas, tardam em ser varridas pelo vento audível; negras de um branco sujo, se, como se quizessem ficar, ennegrecem mais da vinda que da

⁶⁵ Na dissertação *Olhares sobre Lisboa* Livro do Desassossego e o que o turista deve ver de Davi Fazzolari o autor realiza uma análise detida e interessante sobre as várias paisagens do Livro e sua relação com a obra, como a rua dos douradores, o terreiro do paço, o elevador de santa justa, a praça da figueira e a baixa Lisboa.

sombra o que as ruas abrem de falso espaço entre as linhas fechadoras de casaria (PESSOA, 2010, p. 324).

Esse fragmento se inicia com um objeto, as “nuvens” e constrói de forma plástica uma paisagem na qual as nuvens aparecem como o foco central, o que se evidencia pela repetição da palavra durante todo o parágrafo. E é a partir da imagem das nuvens que o sujeito desenvolve sua reflexão:

Nuvens... Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queiras. 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 desasocégo se sinto, que desconforto se penso, que inutilidade se quero! Nuvens... Estão passando sempre, umas muito grandes, parecendo, porque as casas não deixam vê se são menos grandes que parecem, que vão a tomar todo o céu; outras de tamanho incerto, podendo ser duas juntas ou uma que se vai partir em duas, sem sentido no ar alto contra o céu fatigado; outras ainda, pequenas, parecendo brinquedos de poderosas coisas, bolas irregulares de um jôgo absurdo, só para um lardo, num grande isolamento, frias. (PESSOA, 2010, p. 324-325).

No começo desse parágrafo a palavra “nuvens” é seguida de uma reflexão que agora não é mais apenas da ordem da paisagem, e sim uma reflexão mais profunda sobre a própria existência. Esse sujeito é parte da paisagem, no entanto ele não é fundamental para que ela exista, sendo assim, com ou sem esse sujeito as “nuvens” e aquela paisagem continuam a existir. Esse sujeito é apenas um intervalo, uma passagem naquela paisagem que é muito maior do que ele próprio:

Onde há fragmentos, há também intervalos. E o *Livro do Desassossego* incessantemente chama a atenção para o intervalo quer como dispositivo textual quer como espaço de suspensão do texto, do pensamento, do sentir e do ser. [...] O *Livro do Desassossego* seria o expoente máximo na sua combinação entre teoria e práxis, o fragmento não pode ser concebido sem o intervalo (MEDEIROS, 2015, p. 82).

Ainda segundo Medeiros (2015), esse intervalo não só mostram e evidenciam a fragmentação como: “servem também enquanto mais um espaço de reflexão, pela negativa, em que Pessoa/Soares pode afirmar, e negar, simultaneamente, a sua própria identidade, assim como a da própria escrita” (MEDEIROS, 2015, p. 84). O sujeito analisa sua insignificância em relação ao mundo exterior, as nuvens estão “sempre passando” indiferente do que aconteça com ele, o mundo continua a seguir seu curso:

Nuvens... Interrogo-me e desconheço-me. Nada tenho feito de útil nem farei de justificável. Tenho gasto a parte da vida que não perdi em interpretar

confusamente coisa nenhuma, fazendo versos em prosa às sensações intransmissíveis com que torno meu universo incógnito. Estou farto de mim, objectiva e subjectivamente. Estou farto de tudo, e do tudo de tudo. Nuvens... São tudo, desmanchamentos do alto, coisas hoje só elas reais que lhe imponho; névoa condensada em ameaças de côr ausente; algodões de rama sujos de um hospital sem paredes. Nuvens... São como eu, uma passagem desfeita entre o céu e a terra, ao sabor de um impulso invisível, trovejando ou não trovejando, alegrando brancas ou escurecendo negras, ficções do intervalo e do caminho, longe do ruído da terra e sem ter o silêncio do céu. Nuvens... Continuam passando, continuam sempre passando, passarão sempre continuando, num enrolamento descontínuo de meadas baças, num alongamento difuso de falso céu desfeito. (PESSOA, 2010, p. 325).

O terceiro e último parágrafo, assim como os outros, se inicia com a palavra “nuvens” e continua o questionamento acerca do sujeito que considera que nunca fez nada de justificável, ele reflete sobre o fato de que escrever é sua tentativa de tentar entender sua vida e o universo. Todavia, para esse sujeito, essas interpretações são sempre confusas, o que contrasta com a imagem da nuvem, que está ali e é algo palpável para esse sujeito. Segundo Martins (2017),⁶⁶ o que aproxima esse sujeito da imagem da nuvem é o fato de que esse sujeito e seus pensamentos estão, de certa maneira, à deriva, rarefeitos, são uma nuvem de sensações soltas, dispersas. Esse contraste e essas semelhanças entre o sujeito e a paisagem o levam a construir uma imagem plástica dessas nuvens, de sua cor e de sua forma:

A solidão do narrador fica clara na posição autorreflexiva e, portanto, silente, mas também no modo como se encontra excêntrico à cidade que o rodeia, apartado de seu movimento, de seu ritmo, apenas olhando as nuvens e pensando. São as nuvens sua principal realidade, por tudo o que elas o levam a considerar, e isso já manifesta a “contaminação” do texto pelo poético, na medida em que se aproxima de uma imagem, fugindo ao prosaico de uma sequência de ações. (GARCIA, 2020, p. 107-108).

Entendemos que ele escolhe a imagem da nuvem também pelo fato de ela representar um intervalo, a nuvem está “entre o céu e a terra”, sendo assim, ela é também um intervalo, assim como a passagem desse sujeito no mundo é um intervalo no vasto tempo do universo. E, da mesma forma que o sujeito, as nuvens podem ser calmas, brancas, ou trovejantes, turbulentas, e escuras, elas possuem as mesmas variações que o sujeito também pode possuir. Porém, diferente desse sujeito, elas continuam e continuarão passando sempre, elas são um intervalo no espaço entre o céu e a terra, mas não são, como o sujeito, um intervalo no tempo.

⁶⁶ O livro *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa* de Martins (2014) traz um importante panorama e reflexão sobre toda a obra de Pessoa, desde a origem dos heterônimos e a questão da heteronímia, a análise de seus principais heterônimos e de suas principais obras, trazendo, inclusive, diversos manuscritos de Pessoa e discutindo a própria problemática editora que marca toda a obra pessoana.

O sujeito desse fragmento parte de uma imagem orgânica, da natureza, para construir uma profunda reflexão sobre a existência do ser no mundo, contrastando a infinitude da natureza e da paisagem com a finitude do ser perante ao universo. Ele é um intervalo que existe dentro daquele texto, é um ser de linguagem que existe enquanto aquele texto existe e que deixa de existir quando ele acaba, diferente da paisagem que estará sempre presente. Ou seja, por mais que o sujeito tente apreender, no texto, essa paisagem, por meio da prosa e das imagens poéticas, a paisagem é muito maior que o texto, diferentemente do sujeito, que existe apenas enquanto linguagem e existe apenas no intervalo de tempo e de espaço do texto. Essa utilização de uma imagem que traz em si diversas reflexões e a própria questão do intervalo aproxima esse fragmento ao de Novalis.

Podemos perceber a construção de uma imagem orgânica para produzir uma reflexão sobre o ser e a linguagem que se aproximam da construção de Pessoa no fragmento Fragmento 70 de *Pólen*:

Nossa linguagem é, seja mecânica, atomística, ou dinâmica. A linguagem genuinamente poética deve porém ser organicamente viva. Quão freqüentemente sentimos a pobreza das palavras, para atingir várias ideias de um só golpe. (NOVALIS, 2009, p. 72-74).⁶⁷

Nesse fragmento, Novalis traz a imagem de que a linguagem é, ela tem o poder de ser, não importa seu uso, no entanto, quando a linguagem é usada poeticamente ela se torna um organismo, um ser vivo. Essa imagem da linguagem literária como um ser vivo também aparece no fragmento de Pessoa, contudo, vemos que nesse fragmento de Novalis há uma afirmação que leva à reflexão diferentemente do de Pessoa, essa não parte de uma experiência pessoal, não temos uma paisagem que leva à reflexão, é a partir da reflexão sobre a linguagem que ele a contrasta com a imagem de um organismo vivo:

Trata-se de restaurar à linguagem sua dimensão mágica, sua força expressiva, sua capacidade de fundar uma realidade – produto direto do pensamento – singular, porque resultado da atividade reflexionante do sujeito empenhado no gesto de conhecer a si mesmo, ao mundo e aos próprios pensamentos. [...] Para alcançar de uma só vez a multiplicidade de ideias que caracterizam a vida do espírito, para flagrar o pensamento no que ele tem de mais vivo e inapreensível, diáfano e plural, é preciso lançar mão de uma linguagem igualmente viva, orgânica, que não se permite reduzir ou enrijecer em conceitos, fórmulas, expressões, métodos ou sistemas racionais de exposição. A percepção da pobreza das palavras usadas como meros utensílios na

⁶⁷ Unsere Sprache ist entweder mechanisch, atomistisch, oder dynamisch. Die ächt poetische Sprache soll aber organisch lebendig seyn. Wie oft fühlt man die Armuth an Worten, um mehre Ideen mit Einem Schlage zu treffen. (NOVALIS, 1965, p. 441).

comunicação dos pensamentos deixa entrever a noção, tipicamente romântica, de que o verdadeiro poder da linguagem reside em sua capacidade evocativa, na sutileza da sugestão, na expressão simbólica, particular e individual, em contraposição à tendência reflexiva dominante, herança do Iluminismo, de fazer das palavras conceitos racionais, genéricos e universais (SCHEEL, 2010, p. 6).

Além disso, vemos que, em Pessoa, a paisagem direciona para a reflexão sobre o ser e a linguagem, enquanto, aqui, temos primeiro a reflexão sobre a linguagem que, depois, é contrastada com a natureza e o orgânico. Nesse fragmento, há também a imagem da linguagem poética idealizada, ao mesmo tempo em que se contrasta esse caráter mágico da linguagem com a pobreza das palavras:

A concepção romântica da linguagem comporta, portanto, um conflito, interno: se a linguagem, por um lado, é vista – enquanto língua decaída – como simples signo funcional e meio de comunicação, por outro, ela também comporta um âmbito irreduzível, não conceitual – reflexos daquela linguagem original perdida que dão a ela um caráter mágico, mais nobre, não instrumental (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 28).

É interessante pensar que, após afirmar que a linguagem poética é viva, ela também traz em si a pobreza das palavras para atingir várias ideias em um só golpe. Podemos entender que a palavra que pode atingir várias ideias em um só golpe é o símbolo, ou seja, é a linguagem poética, por meio do símbolo, que é capaz de superar essa pobreza da linguagem, é ela que confere esse poder à língua. E é a forma do fragmento, ao se utilizar dessa linguagem simbólica, que, segundo Barrento (2010), eleva as coisas do mundo a uma potência superior:

Em cada fragmento se negociam sentidos, se tomam decisões na encruzilhada da linguagem, se buscam caminhos para a significação. [...] Pensar é abrir caminho, e o salto que conduz o pensamento a partir desse caminho não significa o abandono do lugar de onde se partiu, mas o acesso a outro ponto de vista ou patamar, que o fragmento não contém, mas indica e implica (BARRENTO, 2010, p. 66).

Em Pessoa, também temos essa reflexão sobre a pobreza das palavras e do ser em comparação com a grandiosidade da paisagem e da natureza, e, também, temos uma abertura de significados que provocam diversas conexões e construções de sentido, o que o aproxima de Novalis. Entretanto, na obra do pensador alemão, ainda temos uma visão mais idealizada da linguagem poética como capaz de superar essa pobreza da linguagem, enquanto na escrita de Pessoa, o sujeito considera essa tentativa como confusa e de certa forma inútil, o sujeito e a linguagem sempre vão ser um intervalo no tempo e no espaço, ele é finito enquanto a paisagem

e o universo estarão sempre ali, independentemente de sua existência. Para ele: “o objeto criado é, no seu ponto de vista, eternamente imperfeito: uma sombra, simples projecção de um saber superior *ab origine*. Daí, o acto criador ser, para o poeta, um acto cosmopolita e universal que se situa fora do espaço e tempo humanos” (MEDEIROS, 2010, p. 590).

O fragmento 4 da revista *Descobrimento*, de maneira semelhante ao fragmento 2, inicia-se com uma imagem plástica da natureza, construída quase como uma pintura e que leva esse sujeito a questionamentos mais profundos a respeito de si mesmo e do mundo:

Sim, é o poente. Chego à foz da Rua da Alfândega, vagaroso e disperso, e, ao clarear-me o Terreiro do Paço, vejo nítido o sem sol do céu ocidental. Esse céu é de um azul esverdeado para cinzento branco, onde, do lado esquerdo, sobre os montes de outra margem, se agacha paz que não tenho dispersa friamente no ar outonal abstracto. Sofro de a não ter o prazer vago de supor que ela existe. Mas, na realidade, não há paz nem falta de paz: céu apenas, céu de tôdas as côres que desmaiam – azul branco, verde ainda azulado, cinzento pálido entre verde e azul, vagos tons remotos de côres de nuvens que o não são, amareladamente escurecidas de encarno findo. E tudo isto é uma visão que se extingue no mesmo momento que é tida, um intervalo entre nada e nada, alado, posto alto, em tonalidades de céu e água, prolixo e indefinido (PESSOA, 2010, p. 327).

Podemos perceber que os fragmentos 2 e 4 possuem uma conexão entre si, seus sentidos se completam, o que confere ao fragmento pessoano mais uma característica que o aproxima do fragmento de Novalis, a pluralidade da forma e sua incompletude tornam possível que seu sentido seja completado não apenas pela análise do próprio fragmento, mas pela sua relação com outros, e isso se dá em Novalis justamente a partir da ideia da criação como um organismo vivo e em constante transformação: “Cada fragmento é parte essencial, viva, suficiente em si mesma, mas que, ao mesmo tempo, remete a um todo orgânico que só pode ser verdadeiramente compreendido na sutil relação que estabelece com cada uma de suas partes” (SCHEEL, 2010, p. 77).

Num primeiro momento, ele traça considerações que dizem respeito ao fato de que o poente é um intervalo no tempo e no espaço, essa característica de intervalo é muito mais evidente no poente do que nas nuvens, uma vez que o poente é uma paisagem que muda muito rapidamente, o que torna muito difícil prendê-lo numa visão ou mesmo no texto:

Sinto e esqueço. Uma saúde, que é a de toda gente por tudo, invade-me como um ópio do ar frio. Há em mim um êxtase de ver, íntimo e postiço. Para os lados da barra, onde o ter cessado o sol cada vez mais se acaba, a luz extingui-se em branco lívido que se azulada de esverdeado frio. Há no ar um torpor do que se não consegue nunca. Cala alto a paisagem do céu. (PESSOA, 2010, p. 327).

Nesses dois parágrafos, o sujeito traz, primeiramente, uma indagação sobre si próprio, que surge a partir da paisagem. É a natureza que o leva à reflexão de que ele sente de maneira intensa e possui um êxtase em ver, no contato com aquela paisagem, esse sujeito. Vale ressaltar que a relação de Bernardo Soares com a linguagem poética passa, também, por uma melhora na relação com a realidade. Ele transcende por meio do poético, é no contato com o poético que ele encontra uma forma de suportar a realidade:

Mostra-se na sua relação privilegiada com um cenário específico, o Terreiro do Paço, ou seja, a Baixa Pombalina, e com a sua rede ultrarracional de suas iluministas. Mas nem Bernardo Soares é um iluminista, nem discípulo de Alberto Caeiro, pelo que, para ele, o “ver” – símbolo caeiriano por excelência – é “um êxtase de ver, íntimo e postiço” (MARTINS, 2017, p. 162).

Logo depois, ele constrói novamente uma imagem plástica do poente, focando, principalmente, em suas cores e no fato de se tratar de um intervalo no tempo e no espaço:

Nesta hora, em que sinto até transbordar, quizera ter a malícia inteira de dizer, o capricho livre de um estilo por destino. Mas não, só o céu alto é tudo, remoto, abolindo-se, e a emoção que tenho, e que é tantas, juntas e confusas, não é mais que o reflexo dêsse céu nulo num lago em mim – lago recluso entre rochedos hirtos, calado, olhar de morto, em que a altura se contempla, esquecida. (PESSOA, 2010, p. 327).

A paisagem leva à considerações do próprio ato da escrita, esse sujeito gostaria de poder dizer, de poder apreender aquela paisagem e as sensações que ela provoca, mas ele reconhece a dificuldade de não apenas usar a escrita para apreender no texto aquela paisagem como também a dificuldade de apreender o misto de sensações que ele possui, que agora mudam a imagem do céu para um lago turbulento, cheio de rochedos, imagem essa que busca refletir poeticamente o estado de espírito em que esse sujeito se encontra.

Tantas vezes, tantas, como agora me tem pesado sentir que sinto – sentir como angústia só por ser sentir, a inquietação de estar aqui, a saudade de outra coisa que se não conheceu, o poente de tôdas as amoções, amarelecer-me esbatido para tristeza cinzenta na minha consciência externa de mim. (PESSOA, 2010, p. 327).

Novamente, o sujeito investiga suas sensações e a angústia que gera o fato de poder apenas sentir. As sensações e reflexões desse sujeito o levam para um estado de desassossego e, novamente, ele usa a imagem do poente mas, dessa vez, para mostrar que o que ele sente é uma mistura de sensações, assim como o poente é além de uma mistura de cores, uma mistura

do dia e da noite. As cores servem, mais uma vez, para expressar como esse sujeito se sente em relação à sua consciência, suas reflexões sobre o mundo que vão além de si mesmo, e são tristes, cinzentas, que refletem um desassossego em relação ao mundo, uma inquietação e um sentimento de não pertencimento àquele mundo. Podemos entender que isso se dá porque esse sujeito existe enquanto texto, e assim como o poente, ele é um intervalo que apenas existe dentro do tempo e do espaço do texto:

Ah, quem me salvará de existir? Não é a morte que quero, nem a vida: é aquela outra coisa que brilha no fundo da ância como um diamante possível numa cova que se não pode descer. É todo o pêso e tôda a mágua dêste universo real e impossível, dêste céu estandarte de um exército incógnito, dêstes tons que vão empalidecendo pelo ar fictício, de onde o crescente imaginário da lua emerge numa brancura eléctrica parada, recortado a longínquo e a insensível. (PESSOA, 2010, p. 327-328).

O sujeito indaga sua existência e busca o intervalo, ele não quer nem a morte nem a vida, o que podemos colocar em um paralelo com a imagem do poente que não é nem dia (vida) nem noite (morte), é o intervalo, um momento, entre um e outro. Da mesma forma, esse sujeito que é intervalo busca uma sensação que brilha como um diamante e que não se pode alcançar. Esse misto de sensações faz parte do peso que o universo e sua grandiosidade contrastam com o sujeito que é apenas um intervalo, a grandiosidade do universo, da luz da lua que emerge de maneira longínqua e insensível uma vez que mais uma vez temos a ideia de que a natureza existe e continuará existindo em toda sua grandiosidade enquanto o sujeito é finito, é apenas um intervalo no tempo e no espaço.

É tôda a falta de um Deus verdadeiro que é o cadáver vâcuo do céu alto e da alma fechada. Cárcere infinito – porque és infinito, não se póde fugir de ti. (PESSOA, 2010, p. 328).

No final do fragmento, o sujeito termina com uma reflexão sobre o fato de que essa inquietação em relação ao mundo se dá pelo fato de que a consciência é uma prisão, uma vez que não se pode fugir de si mesmo e de sua finitude, em contraste temos a imagem da falta de um Deus, a imagem de um Deus morto, um cadáver, ou seja sem Deus temos a consciência de que a morte é o fim, de que somos finitos, e dessa consciência sobre si mesmo e sobre a morte não se pode fugir.

Novamente, nesse fragmento, o sujeito parte de uma imagem da natureza, orgânica, para refletir sobre si mesmo, o ato da reflexão e da escrita, e novamente ele constrói uma imagem plástica e poética que também traz a ideia do intervalo, tanto as nuvens como o poente são

intervalos no espaço e no tempo, o que reflete a imagem de um sujeito que é um intervalo, ele existe no tempo e no espaço do texto, sendo o texto linguagem e incapaz de compreender e apreender não apenas os sentimentos e angústias desse sujeito como o próprio universo:

Os fragmentos permitem que os fluxos da escrita deslizem como um novo plano ou uma nova peça que, afastada de qualquer modelo de origem ou centro, promovem uma linha transversal conectada a diversas peças heterogêneas, desenvolvendo, então, um movimento aberrante explorado por distúrbios orgânicos, do qual é excluído o sujeito como lugar de poder e ordem, anunciando novos centros e outras tantas possíveis montagens. Escrever sob o signo do desastre é territorializar a escrita, seja pelo esquecimento, seja pelo silêncio. (FONTES, 2007, p. 180).

É importante ressaltar uma diferença importante entre Pessoa e Novalis que é o fato de que o sujeito do fragmento 2 e 4 não tem uma visão idealizada de que a linguagem poética é capaz de superar essa finitude do homem e das palavras, já nos fragmentos novalisianos, o sujeito acredita que a linguagem poética é capaz de aproximar o homem do absoluto, da infinitude do universo, uma vez que, para Novalis, o fato de a linguagem poética possibilitar uma maior abertura de significados torna o texto infinito, enquanto Pessoa coloca o texto e a reflexão como finitos em razão de se tratarem de um intervalo que está presente no texto, incapaz de apreender a infinitude da consciência e do processo mental responsável pela elaboração do texto:

A literatura pessoana visa à criação. O que parece estar em jogo na filosofia romântica é o exercício e o funcionamento do ato de pensar e na literatura pessoana o exercício e o funcionamento do ato de escrever, de criar, utilizando autonomamente a razão e a sensibilidade, como no ato de filosofar. (SOUZA, 2013, p. 110).

Esse caráter idealizado da linguagem poética em Novalis aparece também a partir de uma imagem da natureza, orgânica, e essa forma da obra em devir, do fragmento, escancara o caráter orgânico da linguagem, uma vez que, o fragmento é transformado em texto vivo, seu significado nunca é esgotado de fato. Sendo assim, o título dos fragmentos casa perfeitamente com a ideia do fragmento como orgânico e vivo, *Pólen*, que já traz em si a imagem de que esses fragmentos servirão para disseminar as ideias que trazem em si: “gerando o todo, isto é, a “obra”, que por sua vez está fadada a permanecer sempre fragmentária, pois sua “disseminação” é um dado a priori e não um simples capricho” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 59). Novalis já começa a coletânea trazendo, logo no primeiro fragmento, a imagem poética de que os

fragmentos funcionam como sementes que vão tornar o solo mais rico por possibilitarem colheitas futuras:

Amigos, o chão está pobre, precisamos espalhar ricas sementes
Para que nos medrem colheitas apenas módicas (NOVALIS, 2009, p. 36).⁶⁸

A partir desse fragmento, entendemos que esse “chão” pode ser tanto o campo literário que se tornaria mais rico a partir das reflexões que esses fragmentos provocariam e como iriam influenciar a literatura posterior, como também o próprio leitor, cuja reflexão e o conhecimento irão enriquecer, florescer, a partir da reflexão que é provocada por esses fragmentos:

O chão pobre refere-se à própria época, à consciência histórica dos românticos que os leva a perceber que a arte de seu tempo só tem razão de ser enquanto promessa – as “ricas sementes” – de superação do pensamento, das formas e da arte do passado em nome de uma obra que só existe profeticamente, de acordo com a própria ideia de magia, de misticismo, que envolve a teoria romântica da linguagem criadora, como projeto futuro. Assim como os fragmentos só existem em função de uma totalidade ausente, que não pode ser pensada ou apreendida, mas anunciada e sugerida, a obra é o que se anuncia como “módicas colheitas”, como uma possibilidade de renovação que pode, inclusive, não se realizar. (SCHEEL, 2010, p. 11).

Além disso, ao construir a imagem dos fragmentos como grãos de pólen, ou mesmo como semente, Novalis também traz, segundo Schefer, a ideia de que é necessário o leitor para que essa disseminação e, conseqüentemente florescimento, de ideias aconteça, o leitor seria como “o vento e os insetos que polinizam permitindo a fecundação das flores” (2011, p. 158 – tradução nossa)⁶⁹.

O fragmento, então, utiliza uma imagem da natureza para construir uma imagem poética da disseminação tanto do conhecimento quanto da reflexão por meio do fazer literário, o que se assemelha ao fragmento de Pessoa. Essa ideia de uma disseminação consciente de *Pólen* procura, segundo O’Brien (1995) criar um novo tipo de escrita, que os românticos não chegaram a alcançar de fato, eles apenas anunciaram que essa nova arte seria inventada. Como podemos ver no fragmento 114:

A arte de escrever livros ainda não foi inventada. Está porém a ponto de ser inventada. Fragmentos desta espécie são sementes literárias. Pode sem dúvida

⁶⁸ Freunde, der Boden ist arm, wir müssen reichlichen Samen
Ausstreun, daß uns doch nur mäßige Erndten gedeihn. (NOVALIS, 1965, p. 413)

⁶⁹ du vent et des insectes qui pollinisent en permettant la fécondation des fleurs. (SCHEFER, 2011, p. 158)

haver muito grão mouco entre eles: mas contanto que alguns brotem!
(NOVALIS, 2009, p. 92).⁷⁰

Aqui, temos a imagem do fragmento como uma semente, o que se assemelha à imagem do fragmento como um grão de pólen, ambos com a ideia da fertilização e da organicidade do texto. Segundo Wilhem, ambas as imagens são individualidades que irão produzir uma multiplicidade, assim como o fragmento é um texto, uma individualidade, que busca uma multiplicidade de sentido e de reflexões: “O fragmento romântico é, em seu sentido estrito, um ato, uma produção e mesmo uma produtividade: ele é ao mesmo tempo germinal e generativo: ele se reproduz e ele cultiva; ele está prestes a se tornar multiplicidade e cultura” (WILHEM, 1980, p. 30 – tradução nossa)⁷¹.

Nesse trecho analisado, a imagem do fragmento como uma semente literária é desenvolvida e colocada novamente como uma projeção do futuro, a arte de escrever livros ainda não foi inventada mas, a partir dos fragmentos, ela se tornará uma possibilidade, uma vez que esses fragmentos tendem a provocar uma nova reflexão e influenciarão os escritores posteriores, haja vista que “a metáfora da semente simboliza, ao mesmo tempo, o fragmento como o lugar primordial para a germinação das ideias e como gênero inacabado que espera florescer” (SCHEEL, 2010, p. 66).

Além disso, podemos entender a arte de escrever livros também como uma ideia de teoria, de que uma nova teoria sobre o poético e o fazer literário seria desenvolvida. Esse fragmento mostra, segundo Gelley (1991), uma preocupação também com a teoria literária, a ideia do fragmento como semente, além de apontar para uma obra aberta, também faz isso ao romper com a noção da teoria e da crítica literária como sistemas fechados, dessa forma, obra, teoria e crítica, no fragmento, funcionam como semente para reflexões futuras.

É importante ressaltar que, para Novalis, *Pólen* é a realização teórica, crítica, reflexiva de um conjunto novo de ideias (um eu crítico), novas ideias sobre a literatura e a criação, mas expressas numa linguagem que mobiliza o poético; já em Pessoa, o *Livro* é a realização artística, poética, estética e literária (um eu poético) que usa a linguagem reflexiva e crítica para, entre outras coisas, pensar também a criação e o poético. Os fragmentos de Novalis, segundo Scheel, são marcados pelo símbolo e pelo poder da síntese que só a poesia manifesta, o que faz com

⁷⁰ Die Kunst Bücher zu schreiben ist noch nicht erfunden. Sie ist aber auf dem Punkt erfunden zu werden. Fragmente dieser Art sind litterarische Sämereyen. Es mag freylich manches taube Körnchen darunter seyn: indessen, wen nur einiges aufgeht! (NOVALIS, 1965, p. 463).

⁷¹ Le fragment romantique est, aus sens strict, un acte, une production, et même une productivité; il est à la fois germinal et génératif; il essaime et il cultive; il est sur le point de devenir essaim et culture (WILHEM, 1980, p. 30).

que o fragmento literário vá além de ser uma reflexão sobre o fenômeno estético, ele é também um exercício estético, também pode ser entendido como metadiscursivo, fundindo o poético criador em sua própria crítica, sendo obra e teoria, criação e crítica, se disseminando por meio da dissolução de fronteiras entre poesia, filosofia, teoria e crítica:

Novalis percebe a linguagem como o lugar por excelência das combinações metafóricas, de simultaneidade de sentidos, de ciframento simbólico de ideias. Por meio dessa percepção é que ele organiza o próprio fragmento literário a partir dos dois tropos centrais da poética: no plano da expressão, a metáfora, como forma de disseminação de sentidos por meio de escolhas, arranjos e ajustes calcados na similaridade, abrindo ao infinito as possibilidades semânticas tanto da crítica quanto da criação; no plano da exposição, o fragmento deixa-se caracterizar pela contiguidade: cada peça pode ser tomada, lida e compreendida individualmente, de forma isolada, sem perder muito de sua força significativa, mas ainda assim cada fragmento é parte da busca pelo Absoluto, pela totalidade de um pensamento reflexivo, em marcha, infinito, universal e progressivo, que tudo abarca, que tudo procura interiorizar e relacionar com os dados da consciência em autoatividade (SCHEEL, 2010, p. 148).

Sendo assim, entendemos que Novalis dissolve, por meio do fragmento, as fronteiras não apenas entre os gêneros literários, mas entre teoria, crítica e a obra de arte em si, o que é outro ponto de encontro com Pessoa, os fragmentos do *Livro* também dissolvem essas fronteiras e é isso que lhe confere seu caráter inacabado:

O fragmento aponta para o Livro que nunca se acabará de compor; que, por isso, sempre se retoma e sempre se difere. É patente a comparação entre fragmento e poema. Nas duas formas, ressalta a equivalência “química” entre parte e totalidade. O fragmento assume uma feição crítica não porque se ponha *sobre* a poesia, no sentido em que se diz que o juiz se põe sobre os litigantes, mas porque partilha de sua natureza (COSTA LIMA, 2005, p. 212).

Cabe ressaltar que, apesar da visão idealizada da linguagem, que está presente em muitos fragmentos de Novalis, nesse, temos a afirmação de que provavelmente não serão todos os fragmentos que vão provocar essa reflexão e trazer “colheitas” futuras, alguns deles não terão efeito algum. No entanto, esse sujeito tem a esperança de que alguns deles irão florescer e trazer essa nova arte de se escrever livros, provocar uma reflexão que ocasionará o surgimento de uma maneira de se produzir literatura:

A arte de escrever livros de que fala Novalis, a arte que “está por ser inventada” diz respeito ao próprio fragmento, à poética do fragmentário que Novalis ensaiava em seus escritos. A metáfora da semente, da germinação, da florescência, recorrente em vários excertos, acaba transformando-se em um símbolo completo e perfeito do fragmento literário enquanto gênero em

formação, forma expressiva por meio da qual o pensamento e a criação se manifestam como partes de uma totalidade que só pode ser vislumbrada nos interditos da própria fragmentação, nos limites unívocos que fazem de cada fragmento uma unidade singular, um projeto de escritura que se inscreve no *Jetztzeit*, o tempo-de-agora, mas cujo sentido final só pode ser compreendido como devir a estabelecer a relação entre cada fragmento e a totalidade buscada que, paradoxalmente, se frustra na própria busca (SCHEEL, 2010, p. 65).

Mais uma vez, podemos perceber que Novalis parte de uma imagem orgânica, da natureza, para trazer a reflexão sobre o fazer literário e, nesse fragmento, essa visão se assemelha à de Pessoa, não é uma visão tão idealizada. O fragmento amplia, segundo Barrento (2010), o que enuncia a partir de uma imagem ou de um conceito que, no caso desse fragmento, é da semente que germina para depois florescer. O fragmento é a semente que fará com que a análise do leitor floresça. No entanto, percebemos ainda que esse sujeito tem esperança, ele acredita ainda na potencialidade máxima da linguagem para trazer essa nova reflexão. Segundo Lacoue-Labarthe e Nancy, a forma fragmentada marca a originalidade da obra por esboçar um projeto de obra futura, produzindo, assim, um diálogo pensante e vivo entre as literaturas antigas e modernas:

A fragmentação não é portanto uma disseminação, mas a dispersão que convém à semente e às futuras colheitas. O gênero do fragmento é o gênero da geração. [...] Se o fragmento assinala assim o seu pertencimento profundo à ordem do orgânico é em primeiro lugar, com toda evidência, porque o próprio orgânico deve engendrar-se do fragmento e pelo fragmento e porque o orgânico é essencialmente a *auto-formação*, ou a forma verdadeira do sujeito. (2004, p. 81).

A metáfora da semente também pode ser aplicada ao *Livro do Desassossego*, por não ser apenas um livro, mas muitos, anunciar uma proliferação inesgotável de reflexões, da mesma forma que os fragmentos de Novalis:

O livro total será substituído pelo livro ao mesmo tempo arruinado e virtual, até que se invente um outro conceito de “livro”. Dizia Novalis: “A arte de escrever livros ainda não foi descoberta, mas está a ponto de o ser: fragmentos, como estes, são sementes literárias.” Sementes que Bernardo Soares, insatisfeito mas prodigiosamente confiante, plantou para germinarem em nosso tempo futuro. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 283).

4.4. As concepções da linguagem de Novalis e Pessoa

Podemos ressaltar as diferenças entre as concepções de linguagem de Novalis e Pessoa por meio da análise do fragmento seguinte, que foi o quinto fragmento publicado na revista

Descobrimento. Nesse fragmento pessoano, o sujeito questiona sua relação com o mundo e com as pessoas, evidenciando que ele existe enquanto texto, enquanto linguagem, e o texto é também um reflexo de sua melancolia e de sua insignificância, coformando uma visão mais pessimista em relação à linguagem e ao mundo, diferente do que ocorre nos fragmentos de Novalis, nos quais a linguagem é capaz de ligar o humano ao divino, ao infinito, o que traz uma visão mais idealizada não apenas da linguagem, como também do sujeito:

Assim como, quer o saibamos quer não, temos todos uma metafísica, assim também, quer o queiramos quer não, temos todos uma moral. Tenho uma moral muito simples – não fazer a ninguém nem mal nem bem. Não fazer a ninguém mal, porque não só reconheço nos outros o mesmo direito que julgo que me cabe, de que não me incomodem, mas acho que bastam os males naturais para mal que tenha de haver no mundo. Vivemos todos, neste mundo a bordo de um navio saído de um porto que desconhecemos para um porto que ignoramos; devemos ter, uns para os outros, uma amabilidade de viagem. Não fazer bem, porque não sei o que é o bem, nem se o faço quando julgo que faço. Sei eu que males produzo se dou esmola? Sei eu que males produzo se educo ou se instruo? Na dúvida, abstenho-me. E acho, ainda, que auxiliar ou esclarecer é, em certo modo, fazer o mal de intervir na vida alheia. A bondade é um capricho temperamental: não temos o direito de fazer os outros vítimas de nossos caprichos, ainda que de humanidade ou de ternura. Os benefícios são coisas que se infligem; por isso os abomino friamente. (PESSOA, 2010, p. 328).

Nesse parágrafo, o sujeito constrói novamente a metáfora de que a vida é um intervalo, assim como uma viagem. A afirmação de que “Vivemos todos, neste mundo a bordo de um navio saído de um porto que desconhecemos para um porto que ignoramos” dialoga com a afirmação do segundo fragmento publicado na revista *Descobrimento*: “Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queira”, as duas afirmações trazem uma reflexão sobre a questão de que a vida é sempre um intervalo tanto no tempo como no espaço:

Se não faço o bem, por moral, também não exijo que mo façam Se adoço, o que mais me pesa é que obrigo alguém a tratar-me, coisa que me repugnaria de fazer a outrem. Nunca visitei um amigo doente. Sempre que, tendo eu adoecido, me visitaram, sofri cada visita um incomodo, um insulto, uma violação injustificável da minha intimidade decisiva. Não gosto que me dêem coisas; parecem com isso obrigar-me a que as dê também – aos mesmos ou a outros, seja a quem fôr. (PESSOA, 2010, p. 328).

Nesse segundo parágrafo, o sujeito traça considerações de sua preferência a uma vida isolada, não gosta de ter relações com a sociedade, o que dialoga com o terceiro fragmento publicado na revista, que reflete sobre o fato de que o sujeito do terceiro fragmento possui uma relação com o texto e com as palavras e não com as pessoas e a sociedade. Nesse fragmento, o

sujeito apenas analisa o fato de que prefere o isolamento, sem trazer a ideia de que sua relação é com a linguagem, com o texto.

Sou altamente sociável de um modo altamente negativo. Sou a inofensividade incarnada. Mas não sou mais do que isso, não quero ser mais do que isso, não posso ser mais do que isso. Tenho para com tudo que existe uma ternura visual, um carinho da inteligência – nada no coração. Não tenho fé em nada, esperança de nada, caridade para nada. Abomino com nojo e pasmo os sinceros de todas as sinceridades e os místicos de todos os misticismos ou, antes e melhor, as sinceridade de todos os sinceros e os misticismos de todos os místicos. Essa nojo é quase física quando esses misticismos são activos, quando pretendem convencer a inteligência alheia, ou mover a vontade alheia, ou encontrar a verdade ou reformar o mundo. (PESSOA, 2010, p. 328-329).

O sujeito continua a analisar sua relação com o mundo e como sua vida é apenas um intervalo, ele reflete sobre sua insignificância em relação à imensidão do mundo, uma vez que, tudo existe e continua a existir independentemente da vida desse sujeito. Novamente, ele questiona o fato de que não se reconhece na sociedade, se coloca à margem do que costuma ser um sujeito social, não tem fé, não tem esperança, não tem caridade e, além disso, ele abomina o misticismo e a sinceridade extrema, ele odeia aqueles que tentam impor suas crenças e suas vontades às outras pessoas:

Considero-me feliz por não ter já parentes. Não me vejo assim an obrigação, que inevitavelmente me pesaria, de ter que amar alguém. Não tenho saudades senão literariamente. Lembro a minha infância com lágrimas, mas são lágrimas rítmicas, onde já se prepara a prosa. Lembro-a como uma coisa externa e através de coisas externas; lembro só as coisas externas. Não é sossego dos serões de província que me entenece da infância que vivi nêles: é a disposição da mesa para o chá, são os vultos dos móveis em torno da casa, são as caras e os gestos físicos das pessoas. É de quadros que tenho saudade. Porisso tanto me entenece a minha infância como a de outrem: são ambas, no passado que não sei o que é, fenómenos puramente visuais, que sinto com a atenção literária. Enterneço-me, sim, mas não é porque lembro, mas porque vejo. (PESSOA, 2010, p. 329).

Nesse parágrafo, a relação com o terceiro fragmento se torna mais evidente, uma vez que o sujeito traz a reflexão de que sua relação com o mundo não se dá pela sociedade e sim pela literatura, pelo texto, pela linguagem, esse sujeito existe como um ser de linguagem e não como um ser social. Além disso, assim como no primeiro fragmento temos aqui uma valorização da prosa, já que a saudade da infância não traz lágrimas rítmicas, mas sim uma preparação para a prosa. As lembranças desse sujeito se constroem por meio de imagens que são como as imagens que o texto elabora para trazer em si uma considerações acerca da sociedade. Não é a sociedade em si que está no texto, assim como esse sujeito é um sujeito de linguagem, que existe como um intervalo, o intervalo do texto, do fragmento:

Nunca amei ninguém. O mais que tenho amado são sensações minhas – estados da visualidade consciente, impressões de audição dispersa, perfumes que são uma maneira de a humanidade do mundo externo falar comigo, dizer-me coisas do passado (tão fácil lembrar pelos cheiros) – isto é, de me darem mais realidade, mais emoção, que o simples pão a cozer lá dentro na padaria funda, como naquela tarde longínqua em que vinha do entêrro do meu tio que me amara tanto e havia em mim vagamente a ternura de um alívio, não sei bem de quê. (PESSOA, 2010, p. 329).

Esse sujeito observa o fato de que não tem relações afetivas com as pessoas do mundo, e sim, com suas próprias sensações e, são essas sensações que são construídas pelo texto que estabelecem a relação desse sujeito com o mundo. Uma relação que se dá por meio da linguagem e não diretamente:

É esta a minha moral, ou a minha metafísica, ou eu. Transeunte de tudo – até da minha própria alma – não pertencço a nada, não desejo nada, não sou nada – centro abstracto de sensações impessoais, espelho caído sentiente virado para a variedade do mundo. Com isto, não sei se sou feliz ou infeliz; nem me importa.
(PESSOA, 2010, p. 329).

O fragmento termina com a constatação desse sujeito de que ele está à margem da sociedade, seus sentimentos não importam, ele existe mesmo sem ter essa relação com a sociedade porque ele existe enquanto texto, a imagem do espelho caído para a variedade do mundo podemos entender que esse sujeito apesar de não ter uma relação direta com o mundo, ele traz, a partir da linguagem, uma reflexão sobre esse mundo. Nesse último parágrafo entendemos, também, como uma retomada das ideias de Álvaro de Campos, mas especificamente da primeira estrofe do poema Tabacaria:

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo (PESSOA, 2015, p. 287).

Esse sujeito do fragmento existe enquanto linguagem e é por meio da linguagem que ele traz a reflexão sobre o mundo e sobre a sociedade, e não a partir de sua relação com esse mundo e essa sociedade. A primeira constatação desse sujeito é a de que ele é um intervalo de texto, e que o mundo continua a existir indiferente da existência e das reflexões desse sujeito, ele delinea:

A sua configuração ficcional de personagem [...] E aproveita para marcar a traço forte a diferença específica em relação ao seu autor Pessoa [...] E mais uma vez, opõe-se frontalmente a Alberto Caeiro [...] E termina tornando-se uma versão mais branda e em prosa de Álvaro de Campos, que é o que ele parece ser, talvez por força do seu temperamento forjado pela sentimentalidade e pelo abandono. (MARTINS, 2017, p. 162).

Nessa perspectiva, o que difere a visão de Novalis sobre a linguagem que ainda é idealizada a do o pensador alemão é o fato de a linguagem poética ser capaz de ligar o sujeito ao absoluto, trazer em si uma reflexão profundar sobre o mundo. Enquanto em Pessoa essa visão idealizada da linguagem se transforma numa visão muito mais melancólica e pessimista sobre o mundo, no fragmento 109, de Novalis, podemos ver essa visão idealizada da linguagem e de sua relação com o mundo:

Nada é mais poético que recordação e pressentimento, ou representação do futuro. As representações da antigüidade atraem-nos para o morrer, o desvanecer no ar. As representações do futuro impelem-nos ao vivificar, ao abreviar, à eficácia assimilante. Por isso toda recordação é melancólica, todo pressentimento alegre. Aquela modera a vivacidade demasiado grande, este eleva uma vida fraca demais. O presente costumeiro vincula ambos por limitação. Nasce contigüidade, por solidificação [,] cristalização. Há porém um presente espiritual, que identifica ambos por dissolução, e essa mescla é o elemento, a atmosfera do poeta.⁷² (NOVALIS, 2009, p. 102).

Nesse fragmento Novalis constrói a imagem do poético e a atmosfera do poeta como capaz de ligar o passado e o futuro e criar um presente espiritual, que é diferente do presente da vida, que é costumeiro e ligado ao passado e ao futuro de forma limitada. É a linguagem poética que permite a ligação entre passado, presente e futuro por meio das representações que essa linguagem realiza de todos esses tempos, conferindo ao passado um ar mais melancólico e ao futuro um ar mais alegre:

O sentido do poético entre os românticos está intimamente ligado a este espaço de renovação, de rejuvenescimento, de vida da história. Ele se situa neste lugar em uma espera paciente, que tem plena ciência do próprio tempo, e que por isso se dirige antes aos pósteros, para que estes possam um dia se apropriar de sua voz e torná-la vida. É a própria *possibilidade* que lhes importa, o sacerdócio que guarda em si o aceno do futuro. Não é por outro motivo que

⁷² Nichts ist poetischer, als Erinnerung und Ahndung oder Vorstellung der Zukunft. Die Vorstellungen der Vorzeit ziehn uns zum Sterben, zum Verfliegen an. Die Vorstellungen der Zukunft treiben uns zum Beleben, zum Verkürzen, zur assimilirenden Wirksamkeit. Daher ist alle Erinnerung wehmüthig alle Ahndung freudig. Jene mäßigt die allzugroße Lebhaftigkeit, diese erhebt ein zu schwaches Leben. Die gewöhnliche Gegenwart verknüpft Vergangenheit und Zukunft durch Beschränkung. Es entsteht Kontiguität, durch Erstarrung Krystallisazion. Es gibt abr eine geistige Gegenwart, die beyde durch Auflösung identifizirt, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters. (NOVALIS, 1965, p. 461)

Novalis compreendeu as palavras de *Pólen* como sementes jogadas à pobreza do solo: elas seguem incorruptíveis pelo tempo afora, enquanto mônadas carregadas de pleno sentido, com única esperança de que algum dia gerarão fruto (BARROSO, 2014, p. 301).

É interessante ressaltar que nesse fragmento podemos verificar essa visão mais idealizada da linguagem poética que aparece como capaz de retirar a limitação do presente e torná-lo um presente espiritual, que é capaz de possuir uma relação menos limitada com o passado e com o futuro. Além disso, nesse fragmento temos, segundo Scheel (2010) a ideia do fragmentário como exposição da individualidade e do universo criado pela obra, sendo assim, esse fragmento revela o:

Projeto romântico de uma poesia que se engendra como superação de todos os modelos estabelecidos de criação, o ideal romântico de que as formas de representação – assim como a arte – devem acenar para o futuro. Temos, desse modo, uma dupla temporalidade, marca do conflito romântico entre ideal e real: de um lado, o presente comum, o acontecer aqui e agora do indivíduo e da arte; de outro lado, o presente espiritual, lugar da reflexão, que se caracteriza por sua tendência à infinitude do ato reflexivo, logo por sua marca atemporal, em progressiva construção. É o presente espiritual que identifica recordação, pressentimento e representação do futuro na essência da criação artística (SCHEEL, 2010, p. 120).

Essa ideia da linguagem poética como idealizada e capaz de elevar o cotidiano, ou mesmo permitir a ligação entre o humano e o divino aparece em outros fragmentos já analisados, como também nos fragmentos 32: “Estamos numa missão: para a formação da Terra fomos chamados. (NOVALIS, 2009, p. 56)⁷³” A missão é a formação da Terra o que nos leva a entender que essa formação se trata de uma formação intelectual ou mesmo poética, que por intermédio da linguagem poética é que essa nova Terra será construída, por meio dos fragmentos, que como sementes, irão dar frutos e contribuir para essa missão da formação da Terra.

É interessante pensar que a maior parte das imagens orgânicas que os fragmentos de Novalis evocam estão ligadas a terra, ao chão, seja a semente, a colheita, a formação do planeta, enquanto, em Pessoa, essas imagens são mais ligadas ao céu, como as nuvens e o poente, entendemos, então, que para Novalis o fragmento funciona como um devir, uma potencialidade, enquanto Pessoa entende mais o fragmento e o texto fragmentado como um intervalo, o texto e o sujeito fazem parte de um intervalo no tempo e no espaço no mundo, sendo que a natureza e

⁷³ Wir sind auf einer *Mißion*: zur Bildung der Erde sind wir berufen. (NOVALIS, 1965, p. 427)

o mundo continuam a existir quer esse sujeito também exista e escreva ou não, ele é apenas um intervalo dentro da vastidão da existência.

Essa visão menos idealizada do texto e da linguagem marca uma das diferenças de Pessoa para Novalis. Além de, como já visto, os fragmentos de Novalis são fragmentos teóricos e críticos construídos com uma linguagem poética, enquanto os do *Livro* são fragmentos poéticos nos quais podemos entender uma visão do mundo e a partir dela refletir sobre uma maneira de entender o texto poética, uma possível teoria da poesia e da linguagem.

É a partir dessa ideia que buscamos na segunda parte de nossa análise compreender como a teoria da poesia e da linguagem é construída tanto por Novalis quanto por Pessoa em seus fragmentos e de que maneira as reflexões de ambos os autores se aproximam e se distanciam.

4.5. A relação de poesia e filosofia nos fragmentos de Novalis

A filosofia teve um importante papel para o desenvolvimento teórico e crítico de Novalis, em especial o conceito de crítica desenvolvido por Kant em suas *Críticas* e a filosofia do Eu de Fichte, desenvolvida em sua *Doutrina-da-Ciência*, sendo fundamental para o desenvolvimento do seu conceito de arte e de criação.

Novalis se diferencia de Fichte ao colocar a arte e não o “Eu” no núcleo da reflexão humana, a reflexão buscada no sujeito por Fichte já estaria na arte poética, na linguagem, como vimos, Fichte busca entender em sua filosofia qual seria o princípio de todo pensamento humano, a reflexão que é realizada pelo sujeito. Para Novalis, essa reflexão que Fichte encontra no sujeito também está na poesia, na linguagem poética, a poesia por meio de sua linguagem mais imagética é capaz de conferir a filosofia e ao pensamento organicidade, “vida”, fazendo com que a poesia se torne um centro da reflexão humana, e não mais apenas o sujeito. Essa ideia é desenvolvida no fragmento 31 de “Poesia” Novalis, ao colocar a poesia como aquela que eleva cada indivíduo e que permite o contato do indivíduo com o todo restante, torna a linguagem o ponto central da reflexão, a chave da filosofia:

<A poesia eleva cada indivíduo através de uma ligação específica com o todo restante – e se é a filosofia que através de sua legislação prepara o mundo para a influência eficaz das ideias, então poesia é como que a chave da filosofia, seu fim e sua significação; pois a poesia forma a bela sociedade – a família mundial – a bela economia doméstica do universo.

Assim como a filosofia, através de sistema e Estado, *reforça* as *forças* do indivíduo com as forças da humanidade e do todo cósmico, faz do todo o órgão do indivíduo e o órgão do todo – assim a poesia, a respeito da *vida*. O

indivíduo vive no todo e o todo no indivíduo. Através da poesia nasce a suprema simpática e coatividade, a mais íntima *comunidade* de finito e infinito.> (NOVALIS, 2009, p.121).⁷⁴.

A poesia eleva o indivíduo pois é ela que permite a ligação do ser com o todo, a ligação entre mundo físico e mundo do espírito, entre a individualidade e a sociedade, e realiza isso por meio da linguagem poética e do caráter reflexivo do texto, caráter esse que deve se aproximar da reflexão filosófica, segundo o fragmento, a filosofia desenvolve no homem sua capacidade de reflexão, de pensar sobre si e sobre o mundo, mas a poesia deve ser a chave da filosofia, pois é por meio da linguagem poética que essa reflexão se torna orgânica, a linguagem poética potencializa a reflexão ao transformar o texto em uma potencialidade significativa, o texto poético permite diversas possibilidades significativas e portanto a linguagem poética é capaz de potencializar a capacidade reflexiva do homem. Segundo Duarte (2011) a poesia realiza concretamente como obra o absoluto que a filosofia idealiza teoricamente.

A linguagem poética é o mais próximo da linguagem da criação por ter a capacidade de criar uma realidade própria, textual. Enquanto, a filosofia, por meio de seu sistema, o conjunto de princípios racionais que organizam o pensamento, as ideias e os argumentos, prepara o mundo para a reflexão, para a influência das ideias, e é por isso que a poesia é a chave da filosofia, é a chave para desenvolver a capacidade reflexiva no indivíduo, no entanto, essa capacidade já está no indivíduo, assim como sua ligação com a humanidade e com o cósmico, enquanto a poesia cria a ligação do indivíduo com o todo ao evidenciar que o indivíduo não é apenas parte do todo, ele vive no todo e o todo vive nele, numa relação de completude. O indivíduo contém em si características do todo do qual ele faz parte da mesma maneira que o todo possui em si as características dos indivíduos que fazem parte dele, o indivíduo depende do todo para viver e o todo depende dele para que possa existir. Ao evidenciar isso, “nasce” da poesia “a mais íntima comunidade de finito e infinito”, a poesia aproxima o indivíduo não apenas do cósmico, do todo, como do próprio infinito, pois ao relacionar diretamente indivíduo e todo, ela relaciona também a noção de finito ligada ao individual com a noção de infinito que

⁷⁴ < Die Poesie hebt jedes Einzelne durch eine eigenthümliche Verknüpfung mit dem übrigen Ganzen – und wenn die Philosophie durch ihre Gesetzgebung die Welt erst zu dem wirksamen Einfluß der Ideen bereitet, so ist gleichsam Poesie der Schlüssel der Philosophie, ihr Zweck und ihre Bedeutung; denn die Poesie bildet die schöne Gesellschaft – die Weltfamilie – die schöne Haushaltung des Universums.

Wie die Philosophie durch System und Staat, die *Kräfte* des Individuums mit den Kräften der Menschheit und des Weltalls *verstärkt*, das Ganze zum Organ des Individuums, und das Individuum zum Organ des Ganzen macht – So die Poesie, in Ansehung des *Lebens*. Das Individuum lebt im Ganzen und das Ganze im Individuum. Durch Poesie entsteht die höchste Sympathie und Coactivität, die innigste *Gemeinschaft* des Endlichen und Unendlichen. > (NOVALIS, 1965, p. 533).

é ligada ao todo: “os fundamentos da obra poética madura de Novalis têm contato estreito com a filosofia, portanto, em sua execução, ela se estende cada vez mais na zona da fé” (SCHULZ, 2004, p. 107)⁷⁵. Os elementos internos de cada poema constroem seu universo junto dos elementos externos a ele, quem possibilita essa relação é a linguagem poética que constrói esses elementos, fazendo com que eles ganhem um novo significado dentro do universo daquele poema. Para a construção do significado do poema é necessário refletir criticamente de maneira a desdobrar seus elementos constitutivos em suas relações internas e externas, essas relações nunca se esgotam em razão de dependerem da subjetividade individual de cada leitor, dessa maneira, a poesia aproxima o finito, o mundo exterior, e o infinito, o mundo próprio de cada poema:

A poesia ao elevar o indivíduo por intermédio de uma “ligação específica” com o todo promove particularização, individualidade, o que a diferencia da filosofia cujo papel é preparar o mundo para a influência das ideias. A filosofia enfatiza a diferença, no entanto ela não produz particularização por se tratar de um sistema, e por meio do seu sistema a filosofia “reforçar as forças” do indivíduo com a humanidade e o todo cósmico. É interessante ressaltar o uso da expressão “reforçar”, a filosofia não cria a ligação do indivíduo com o todo e com o cósmico, ela reforça uma ligação que já existe, e a partir disso “faz do todo o órgão do indivíduo e o órgão do todo”, a palavra órgão traz a ideia de que a filosofia transforma a relação entre o indivíduo e o todo em essencial, pois, “órgão” é uma parte essencial de um ser vivo, que tem relação direta com seu funcionamento, dessa forma, essa expressão desenvolve a ideia de que o todo é parte vital do indivíduo da mesma maneira que o indivíduo é parte vital do todo (TRIGO, 2017, p. 78).⁷⁶

A poesia é capaz, então, de ligar o mundo físico e o mundo do espírito, aproximar o ser do absoluto, é a linguagem poética que faz com que finito e infinito se aproximem, por conta de sua potencialidade significativa, algo que a linguagem sistemática da filosofia não possui. De acordo com STOCKINGER (2004) Novalis reflete nesse fragmento sobre a organicidade do texto, a individualidade e a totalidade, e o faz por meio de metáforas da área da vida social, a filosofia como o Estado e a poesia como uma comunidade, reforçando que a filosofia desenvolve a capacidade da reflexão mas é a poesia e a linguagem poética que potencializam essa reflexão de maneira a torná-la viva, uma vez que não está presa a tantas leis como a

⁷⁵ Wenn die Fundamente von Novalis' reifem dichterischen Werk enge Berührung mit der Philosophie haben, so streckt es sich in seiner Ausführung doch immer stärker in die Zone des Glaubens aus. (SCHULZ, 2004, p. 107).

⁷⁶ Realizei no mestrado, com a dissertação Crítica e criação em Novalis: dos Fragmentos de Pólen aos poemas dos Hinos à Noite (2017), um estudo comparativo de *Pólen* de Novalis e de sua obra poética *Hinos à Noite*, procurando compreender como as questões acerca da teoria, da crítica e da obra poética desenvolvidas por Novalis em seus fragmentos também estão presentes em seus poemas

filosofia, e, sendo assim, infinita, cria uma conexão de significados que estão além de qualquer lei de criação, de qualquer sistematização do texto poético.

Essa relação com a filosofia é ressaltada por Novalis em diversos fragmentos e é o que ele considera como o diferencial da poesia e também da filosofia do primeiro romantismo, o que é evidenciado no fragmento 43 de “Poesia”:

<Assim como as filosofias até agora estão para a logologia, assim estão as poesias até agora para a poesia, que há de vir.
As poesias até agora atuavam na maior parte dinamicamente a futura, a poesia transcendental, poderíamos chamar orgânica. Quando ela estiver inventada, então se verá que todos os poetas genuínos até agora, *s e m s e u s a b e r*, poetizaram organicamente – que porém essa falta de consciência daquilo que faziam – tinha uma influência essencial sobre o todo de suas obras – de modo que em sua grande maioria eram genuinamente poéticas apenas no individual – no todo porém, de costume, apoéticas. A logologia trará necessariamente consigo essa revolução. >⁷⁷ (NOVALIS, 2009, p.123).

No começo do fragmento, Novalis aponta que a logologia estaria para as filosofias, até então, como as poesias estarão para a poesia que há de vir. Logologia é o termo criado por Novalis, segundo Torres Filho (2009), para designar a nova filosofia proposta por Fichte. Sendo assim, temos, nesse fragmento, que, ao propor a reflexão como origem de todo conhecimento humano, a filosofia de Fichte se diferencia das outras; da mesma maneira, temos uma comparação entre as outras poesias e a poesia transcendental de Novalis, que “há de vir”. Essa aproximação entre a filosofia de Fichte e a poesia transcendental também acontece, pois, na sentença “todos os poetas genuínos até agora, *s e m s e u s a b e r*, poetizaram organicamente”, a expressão em itálico “*s e m s e u s a b e r*” em alemão *ohne ihr Wissen* é utilizada por Fichte, ao dizer que “todos os filósofos até agora, movidos pelo obscuro sentimento da verdade, visavam sem saber, a descoberta da doutrina-da-ciência” (TORRES FILHO, 2009, p. 233); sendo assim, da mesma forma que a filosofia, sem saber, buscava a origem do conhecimento, a poesia buscava a poesia transcendental, que se liga ao conhecimento, ao fazer poético.

Sendo essa nova poesia a poesia transcendental ou poesia orgânica, em razão de usos de termos e expressões como “orgânica”, “genuínos”, “poetizar organicamente” e “genuinamente”

⁷⁷ Wie sich die bisherigen Philosophien zur Logologie verhalten, so die bisherigen Poesieen zur Poësie, die da komen soll. Die bisherigen Poësieen wirkten meistentheils dynamisch, die Künftige, transscendentale Poësie konnte man die organische heißen. Wenn sie erfunden ist, so wird man sehn, daß alle ächte Dichter bisher, *ohne ihr Wissen*, organisch poetisirten – daß aber dieser Mangel an Bewußtseyn dessen, was sie thaten – einen wesentlichen Einfluß auf das Ganze ihrer Werke hatte – so daß sie größtentheils nur im Einzelnen ächte poetisch – im Ganze aber gewöhnlich unpoetisch waren. Die Logologie wird diese Revolution nothwendig herbeyführen. (NOVALIS, 1965, p. 535).

que caracterizam a poesia transcendental e o fazer poético. Essas expressões se associam à ideia de origem, à de vida e à de nascimento, traduzindo a noção de que a poesia transcendental se diferencia por ser viva, pois, com a linguagem e com a palavra essencialmente criadora, esta constrói um universo próprio e, por meio dele, provoca uma reflexão crítica acerca da construção de seu significado. Ou seja, a poesia que possui um caráter orgânico é viva, sendo assim, seu significado está sempre em construção, e não pronto e acabado, e é esse caráter que lhe confere sua capacidade transcendental de gerar conhecimento e de se ligar ao infinito, à produção de conhecimento que ela é capaz de nunca cessa:

Essa poesia futura[...] irá revelar que todas as poesias do passado trabalharam “organicamente” e seguindo um “princípio superior”, mas como tendo feito isso “sem perceber”. [...] Quando a poesia entende sua base, procedimentos, e objetivo – e está começando a fazê-lo – ela emergirá como a primeira poesia autoconscientemente transcendental (O’BRIEN, 1995, p. 138 – tradução nossa).⁷⁸

No fragmento, temos ainda a ideia de que o que também confere essa capacidade a essa poesia é o fato de que ela investiga o próprio ato da escrita poética, e que os genuínos poetas já produziam essa poesia, mas como não paravam para refletir sobre o fazer poético não percebiam que produziam essa poesia, e esse caráter acabava por se perder quando o texto atingia o público, ou seja, a capacidade orgânica do texto acabava se limitando a ele mesmo. Enquanto a nova poesia, a poesia transcendental, por produzir um texto que também traz em si uma reflexão sobre o próprio fazer poético, mesmo que não explicitamente, acaba por fazer com que o leitor reflita para produzir o significado desse texto, que não está pronto e acabado. E, assim, sua capacidade orgânica existe tanto dentro de si quanto quando lida. E é justamente a logologia que confere essa capacidade à poesia, ao possuir o caráter reflexivo da filosofia, essa poesia é capaz de fazer com que o leitor reflita e produza conhecimento, o que confere uma abertura maior de significado, o leitor necessita desdobrar a linguagem para produzir o significado dessa poesia, e este nunca está posto e nem mesmo acabado, aponta para o infinito, e com isso, aproxima o leitor do mundo do espírito. A poesia mesclada com a filosofia representa, segundo Gomes, um desvio com relação ao ideal clássico de arte, uma vez que rompe:

⁷⁸ This future poetry [...] will reveal all the past poetry as having worked “organically” and in accordance with a “higher principle”, but as having done so “without realizing”. [...] When poetry understands its basis, procedures, and goal – and it is beginning to do so – it will emerge as the first self-consciously transcendental poetry. (O’BRIEN, 1995, p. 138)

Com o ideal clássico de *mimesis*, passando a entender a obra de arte não enquanto reflexo perfeito do mundo objetivo e sim como construto, criação. A busca pela representação [*Vorstellung*] dá lugar ao estudo das formas de exposição [*Darstellung*]. [...] Isso ilumina o gesto autoreflexivo do fragmento literário, seu “dobrar-se sobre si mesmo”: o poeta, ao criar, procura apreender o mundo objetivo, conhecê-lo; no entanto, já na forma de exposição manifesta sua condição de conhecimento, a parcialidade e incompletude da consciência individual. (GOMES, 2013, p.5-6)

A poesia e arte não são relacionadas por ele apenas com a filosofia, mas ainda com as outras formas de conhecimento, como as ciências. Essa aproximação se dá pelo fato de que cada proposição científica tem que ter um caráter autônomo, também criar um mundo próprio, assim como a arte, e partir também da linguagem, uma linguagem poética que é representada pelo chiste, pela ironia. Stockinger (2004) ressalta que as ciências separam, de certa maneira, o indivíduo do meio ambiente, da história, do solo e da natureza, o faz esquecer de sua relação com o mundo, como membro de um todo maior, enquanto a poesia faz com que o indivíduo reflita sobre si mesmo e sua relação com o mundo, preservando sua conexão com o todo, seja em contextos naturais ou históricos. E é por essa razão que Novalis ressalta que as ciências devem se aproximar da poesia, para não fazer com que o indivíduo perca essa relação, como desenvolvido no fragmento 17 de fragmentos logológicos I e II: “A forma perfeita e acabada das ciências tem de ser poética. Cada proposição tem de ter um caráter autônomo – ser um indivíduo inteligível por si, invólucro de uma inspiração chistosa”⁷⁹ (NOVALIS, 2009, p. 114). Nesse fragmento, segundo Striedter, enfatiza que para um texto ser tratado como poético ele não precisa estar necessariamente ligado a ideia tradicional de produto literário:

Para Novalis, poderíamos chamar um produto ou expressão de “poético” e considerá-lo parte da “verdadeira poesia” não depende tanto de a categoria à qual pertence externamente ser “poética” como tal, mas de se e em que medida o autor consegue usar a poética tradicional ou as formas e meios poéticos para transformar ‘poeticamente’ a obra. (STRIEDTER, 1985, p.134 – tradução nossa)⁸⁰.

⁷⁹ Die vollendete Form der Wissenschaften muß poetisch seyn. Jeder Satz muß einen selbständigen Karakter haben – ein selbstverständliches Individuum, Hülle eines witzigen Einfalls seyn. (NOVALIS, 1965, p. 527)

⁸⁰ Ob ein bestimmtes literarisches Produkt oder eine bestimmte Weise des Darstellens als ‘poetisch’ angesprochen werden kann und der echten ‘Poesie’ zugerechnet werden muß, hängt für (und bei) Novalis nicht so sehr davon ab, ob die Kategorie, der es äußerlich angehört, als solche eine ‘dichterische’ ist, sondern davon, ob und wie weit es dem Autor gelingt, die überkommenen dichterischen oder nicht eigentlich dichterischen Formen und Mittel im Werk oder im Werk ‘poetisch’ wirksam uns sprechend werden zu lassen. (STRIEDTER, 1985, p.134).

Além disso, de acordo com Freund (2001), Novalis busca ressaltar que todas as áreas do conhecimento possuem uma ligação, e sua intenção de poetizar as ciências é a de revelar seu verdadeiro centro espiritual, tornar visível essa unidade, essa relação, existente entre elas. Entendemos que a filosofia faça parte dessa ciência e Novalis entende que a filosofia, o pensamento, precisa ter um caráter mais poético, principalmente na questão da potencialidade da reflexão e do pensamento. O que acaba sendo realizado por eles, em seus fragmentos, em razão de construir seu texto por meio da linguagem poética, mesmo nos fragmentos que não refletem sobre a literatura. Novalis acredita na potencialidade reflexiva que a linguagem poética é capaz de conter e, com isso, acaba por dissolver as fronteiras entre não apenas os gêneros, mas o conhecimento humano de maneira geral:

Para Novalis, o eu tem dois braços estendidos para o mundo: um é propriamente criador e se objetiva nas obras em que ele reconhece sua aotria; o outro é prático. [...] O que há de comum nas duas relações com o mundo: a propriamente criadora e a prática. E qual poderia ser este traço comum senão a *poiesis*, a capacidade de se *impor* do sujeito humano? Entende-se perfeitamente agora por que Novalis não diferenciava filosofia, ciência e poesia. (COSTA-LIMA, 2005, p.191)

É importante ressaltar que Novalis considera que essa relação é mútua, ou seja, a filosofia também é fundamental para a poesia, a filosofia é que confere à poesia seu caráter reflexivo, o que é o diferencial da poesia romântica, da ideia de poesia que Novalis constrói, no fragmento 280 de fragmentos logológicos ele constrói a imagem da poesia como herói da filosofia e da relação da filosofia com a teoria da poesia: “A poesia é o herói da filosofia. A fil[osofia] eleva a poesia a princípio. Ensina-nos a conhecer o valor da poesia. Fil[osofia] é a teoria da poesia. Mostra-nos o que a poesia é, que ela é um e tudo”⁸¹ (NOVALIS, 2009, p. 24). Nesse fragmento a filosofia aparece como aquela que eleva a poesia, entendemos que isso acontece porque é a filosofia que atribui à poesia seu caráter reflexivo, o que daria mais valor à poesia, segundo Uerling (2004), Novalis ressaltava nesse fragmento que a poesia deve realizar a estrutura filosoficamente reconhecida da mediação da reflexão e do sentimento de tal forma que a torne viva, orgânica, dessa maneira elevando a poesia. Da mesma forma que a poesia é o herói da filosofia, ela também confere importância a filosofia, e é por isso que as duas áreas devem se conectar:

⁸¹ *Die Poësie ist der Held der Philosophie. Die Phil[osophie] erhebt die Poësie zum Grundsatz. Sie lehrt uns den Werth der Poësie kennen. Phil[osophie] ist die *Theorie der Poësie*. Sie zeigt uns was die Poësie sey, daß sie Eins und alles sey (NOVALIS, 1965, p. 591)

Se o poético é tanto representante do *individual* como da *visada* do *todo*, o filosófico representa o momento universal, um não podendo *ser* sem o outro. Para Novalis, portanto, “a poesia é o herói da filosofia”. A faculdade central da poesia, ou seja a imaginação, e a da filosofia, o entendimento, também não podem agir isoladamente: sem a imaginação com o seu trabalho de esquematização transcendental não há conceitos; do mesmo modo, sem esses últimos, não há um sentido, um nexos significativo para cada uma das partes (SELIGMANN-SILVA, 2004, p.107)

No fragmento 29 de fragmentos logológicos I e II, o entendimento que a filosofia confere à poesia é colocado como essencial para a criação poética, o poeta e o filósofo necessitam dessa relação para serem mais completos:

O poema do entendimento é filosofia – É o supremo arrojo, que o entendimento se dá por sobre si mesmo – Unidade do *entendimento* e da *imaginação*. Sem filosofia permanece o homem desunido em suas forças essenciais – São dois homens – Um entendedor – e um poeta. Sem filosofia imperfeito poeta – Sem filosofia imperfeito pensador – julgador (NOVALIS, 2009, p.117).⁸².

Nesse fragmento, Novalis aproxima a poesia da filosofia, o poema deve possuir o entendimento, a reflexão, que está presente na filosofia, tem que refletir também sobre si mesmo. Ao mesmo tempo em que não pode deixar de lado a imaginação, característica essencial do texto poético, a poesia romântica deve, então, unir razão e imaginação, uma vez que:

A razão não pode apreender aquilo que nos cerca em toda a multitude e abundância do mesmo modo como o pode a imaginação. [...] Se a imaginação é capaz de captar a multitude dos fenômenos que nos cercam em toda a sua pluralidade, a poesia – como ideal estético – é capaz de dar a este todo um sentido, unidade (FOSCOLO, 2011, p. 128).⁸³.

Seligmann-Silva ressalta que o filosófico, para Novalis, representa o momento universal, enquanto a poesia o individual como uma visada do todo, um não é completo sem o outro, a imaginação da poesia e o entendimento da filosofia não podem agir isoladamente:

⁸² Das Poém der Verstandes ist Philosophie – Es ist der höchste Schwung, den der Verstand sich über sich selbst giebt – Einheit des *Verstandes* und der *Einbildungskraft*. Ohne Philosophie bleibt der Mensch in seinen wesentlichsten Kräften uneis – Es sind 2 Menschen – Ein Verständiger – und Ein Dichter. Ohne Philosophie unvollkommener Dichter – Ohne Philosophie unvollkommener Denker – Urtheiler. (NOVALIS, 1965, p. 531)

⁸³ O autor analisa em seu artigo *Crítica, arte e Bildung no Frühromantik* analisa como os fragmentos de Schlegel também possuem uma teoria da poesia e como esses conceitos podem ou não ser universalizados.

A filosofia para Novalis só existe enquanto interação [...] com a poesia. [...] A faculdade central da poesia, ou seja, a imaginação, e da filosofia, o entendimento, também não podem agir isoladamente: sem a imaginação com o seu trabalho de esquematização transcendental não há conceitos; do mesmo modo, sem esses últimos, não há um sentido, um nexos significativo para cada uma das partes (2005, p. 328)

Sendo assim, entendemos a partir desse fragmento que o homem necessita tanto da filosofia quanto da literatura, sendo então dois homens um entendedor e um poeta, os dois tem que possuir uma relação, tanto o filósofo precisa da imaginação para construir a reflexão quanto o poeta precisa da filosofia para tornar seu texto mais reflexivo, ampliando suas potencialidades significativas.

4.6. A ideia de poesia

É dessa união entre o entendimento, a razão, a reflexão, que fazem parte da filosofia, a fantasia, a imaginação e a criação, que fazem parte do poema, que nasce a poesia romântica, uma poesia que traz em si uma capacidade reflexiva, constrói um mundo próprio, e para isso é necessário que o ato de produzir essa poesia não seja apenas fazer um poema, e sim poetar, o poema é gerado, é vivo, e o que lhe confere essa vivacidade e esse significado próprio é a linguagem poética. Novalis distingue a forma de fazer poesia romântica das outras, ele considera que não se deve fazer um poema, e sim poetar, essa ideia é desenvolvida no fragmento 99 de fragmentos I e II:

*Distinção entre *poetar* e fazer um poema. O *entendimento* é a somatória dos talentos. A razão põe, a fantasia *projeta* – o entendimento executa. Inversamente, onde a fantasia *executa* – e o entendimento projeta. poesia romântica e retórica. (NOVALIS, 2009, p. 141)⁸⁴

O poetar é diferente do fazer um poema porque se liga ao entendimento, ou seja, para poetar é preciso uma união da fantasia com o entendimento, da razão com a imaginação. Para Novalis, segundo Uerlings (2004), imaginação, compreensão e razão devem trabalhar juntas na arte, ele atribui à imaginação poética uma função a serviço de uma visão de mundo racionalista.

Poetar ganha, então, um significado abrangente, sai da obra e se estende ao mundo, ao universo. De acordo com Striedter (1985), poetar ganha um caráter quase metafísico,

⁸⁴ *Unterschied zwischen *Dichten* und ein Gedicht machen. Der *Verstand* ist der Inbegriff der Talente. Die Vernunft setzt, die Fantasie *entwirft* – der Verstand führt aus. Umgekehrt, wo die Fantasie *ausführt* – und der Verstand entwirft.

romantische und rhetorische Poësie. (NOVALIS, 1965, p. 544)

expandindo o termo poesia ao máximo, entendendo o poetar como um potencializador, que aumenta as coisas e ocorrências individuais. Poetar é, nesse fragmento, uma potencialização do texto literário, o movimento desencadeado pela obra de arte poética passa a ir infinitamente além dos limites da própria obra.

É a partir dessa relação com a filosofia que Novalis desenvolve o conceito de poesia transcendental e da linguagem poética, o que confere à poesia seu caráter reflexivo é o uso de linguagem, em especial o uso do símbolo, que são considerados palavras mágicas por multiplicarem as possibilidades de significados, como desenvolvido no fragmento 32 de “Poesia”:

O poeta conclui, assim que começa o traço. Se o filósofo apenas ordena tudo, coloca tudo, então o poeta dissolveria todos os elos. Suas palavras não são signos universais – são sons – palavras mágicas, que movem belos grupos em torno de si. Assim como as roupas dos santos conservam ainda forças prodigiosas, assim muita palavra foi santificada através de alguma lembrança magnífica e quase por si só já se tornou um poema. Para o poeta a linguagem nunca é pobre demais, mas é sempre universal demais. Ele frequentemente precisa de palavras que se repetem, que através do uso já esgotaram seu papel. Seu mundo é simples, como seu instrumento – mas igualmente inesgotável em melodias. (NOVALIS, 2009, p.121).⁸⁵

Entendemos que “o poeta conclui assim que começa o traço”, assim que começa a escrever, em razão da própria palavra já ser carregada de significados, essa ideia é desenvolvida pela comparação entre as roupas dos santos com as palavras, que foram santificadas pela visão de mundo de cada um, ou seja, que trazem por si só uma lembrança, uma capacidade reflexiva e imaginativa em si mesma, por isso uma palavra, um traço, já é um poema, entendemos essa palavra poética que significa por si mesmo, essa palavra santificada, como o símbolo. É por meio do símbolo, que o poeta dissolve os elos da ordem, entendida como o pensamento lógico, sistemático, organizado, fechado e dogmático, a palavra poética não é um signo universal como a palavra filosófica, ela não contém apenas um significado, seu significado é plural: “a linguagem poética (a arte da linguagem) opõe-se à linguagem não poética por essa abundância de sentido” (TODOROV, 1996, p. 242), são “palavras mágicas”, elas criam e não apenas

⁸⁵ Der Dichter schließt, wie er den Zug beginnt. Wenn der Philosoph nur alles ordnet, alles stellt, so löste der Dichter alle Bande auf. Seine Worte sind nicht allgemeine Zeichen – Töne sind es – Zauberworte, die schöne Gruppen um sich her bewegen. Wie Kleider der Heiligen noch wunderbare Kräfte behalten, so ist manches Wort durch irgend ein herrliches Andenken, geheiligt und fast allein schon ein Gedicht geworden. Dem Dichter ist die Sprache nie zu arm, aber immer zu allgemein. Er bedarf oft wiederkehrender, durch den Gebrauch ausgespielter Worte. Seine Welt ist einfach, wie sein Instrument – aber eben so unerschöpflich an Melodien. (NOVALIS, 1965, p. 533)

significam. Segundo O'Brien, nesse fragmento Novalis demonstra como o poeta interfere na linguagem:

O trecho demonstra como o poeta intervém na linguagem e na sociedade por meio da manipulação das diferenças condicionadas pela história. O poeta opera sobre seu “mundo” ou “milagroso” de acordo com a história de seu uso. A tarefa do poeta é despertar a linguagem com variações sempre novas, para jogar com o “instrumento” da linguagem, combinando seus elementos em novos “medolies”. A metáfora musical de Hardenberg enfatiza a preocupação do poeta com aqueles aspectos da linguagem que excedem o significado ou, mais exatamente, a manipulação do poeta de significados historicamente determinados e sua confiança no poder afetivo das palavras. O poeta não produz apenas efeitos no “mundo” da linguagem, mas, na medida em que o mundo é linguagem, também no mundo em grande escala. Uma continuidade entre a linguagem e o mundo é assumida por meio de Poësie, que avança ao abordar a função da poesia nas instituições sociais. (O'BRIEN, 1995, p. 137 – tradução nossa).⁸⁶

O instrumento do poeta, as palavras, são simples, mas a partir de novas formas de uso, de exploração e figuração que o poeta acrescenta nas palavras ao transformá-las em símbolos, a tornem inesgotáveis, tanto em significado quanto em seus sons, melodias. O poeta, diferente do filósofo, tem a capacidade de dissolver os elos, ou seja, a poesia não tem a característica de ser um sistema, ela pode ter uma liberdade maior, como concluir assim que começar o traço, um texto curto trazer a reflexão, e com ela uma abertura ao pensamento que o texto sistemático não contém, no texto filosófico “organizado” o significado é aquele expresso, não há uma quantidade grande de conexões e, portanto, de significados:

Poesia e filosofia não se distinguem pela natureza de seus pensamentos ou dos objetos de suas reflexões, mas tão somente pelos modos como, poeta e filósofo, põem em circulação suas ideias no interior da linguagem. [...] Enquanto o filósofo ordena os pensamentos, organiza as reflexões, estabelece um raciocínio ideal, em que as palavras se tornam conceitos universais dentro de um sistema fechado e totalizante de exposição, o poeta vale-se da linguagem no que ela tem de mais fluido, de mais livre, surpreendente e aberto – sua natureza alegórica, protéica. [...] O poeta luta com o desgaste das palavras, seus usos e repetições, sua instrumentalidade comunicativa, sua excessiva universalidade conceitual. A magia da palavra consiste, então em

¹⁷The passage demonstrates how the poet intervenes into language and society through the manipulation of differences conditioned by history. The poet operates upon his “world” or “miraculous” according to the history of their use. The poet’s task is to reawaken language with ever new variations, to play upon the “instrument” of language by combining its elements into new “medolies.” Hardenberg’s musical metaphor stresses the poet’s concern with those aspects of language that exceed meaning or, more exactly, the poet’s manipulation of historically determined meanings and his reliance upon the affective power of words. The poet not only produces effects in the “world” of language, but, in so far as the world is language, in the world writ large as well. A continuity between language and the world is assumed through Poësie, which progresses by addressing the function of poetry in social institutions. (O'BRIEN, 1995, p. 137).

sua manifestação como *poiésis*, como pura criação, particularizada, singular, tão individualizada e arbitrária quanto o próprio sujeito que a vivencia intimamente mais do que a exprime simplesmente (SCHEEL, 2010, p. 7).

Novalis constrói, então, a imagem de que a palavra poética é como a roupa dos santos, pois contém em si uma força de significado, são uma potência significativa, o símbolo remete à experiência do leitor, capaz de, independentemente, da sua extensão levar a reflexão e a construção do conhecimento, porque exige que o leitor use sua vivência para a interpretação. Apesar do poeta utilizar de palavras com o uso esgotado, universais demais, ele é capaz de lhes conferir som, melodia, e a partir delas construir um mundo próprio do texto que apesar de simples, com o uso da linguagem poética se torna inesgotável, se aproxima do infinito e do absoluto.

A poesia transcendental é caracterizada por sua relação com a filosofia, essa poesia necessita do caráter reflexivo da filosofia, e é por essa razão que Novalis no fragmento 47 de “Poesia” afirma que a poesia transcendental é mesclada de filosofia e poesia: “A poesia transcendental é mesclada de filosofia e poesia. Em fundamento envolve todas as funções transcendentais e contém, em ato, o transcendental em geral. O poeta transcendental é o homem transcendental em geral.”⁸⁷ (NOVALIS, 2009, p. 124). O movimento de reflexão sobre si, algo inerente a poesia transcendental, é considerado por Novalis, conforme afirma Berman (2002), como o próprio filosofar, e é por isso que a relação da poesia e da filosofia deve ser de fusão, de mistura, de mescla. É esse caráter reflexivo que confere a potencialidade de sentido da poesia transcendental, uma poesia que se aproxima do absoluto, do infinito, que é capaz de fazer seu leitor refletir e, a partir disso, adquirir conhecimento de mundo e das coisas. Para Striedter (1985), a relação entre poesia e filosofia, poeta e filósofo são frequentes nos fragmentos de Novalis, e buscam não se delimitar ou distinguir, mas sim as mesclar, ressaltar o que as áreas têm em comum, sobretudo, sua relação com o sujeito e a potencialização reflexiva desse sujeito, Novalis vê na poesia uma maneira de potencializar a reflexão do sujeito sobre o mundo e sobre si mesmo, muito mais do que uma conclusão lógica a partir de um argumento abstrato.

Podemos entender as funções transcendentais, como o uso da linguagem, em especial das figuras e dos tropos que a linguagem poética produz e que são capazes de conferir ao texto uma capacidade reflexiva, permitem que o leitor realize conexões de sentidos diferentes. O sentido do texto transcendental não está posto, ele deve ser construído por meio da reflexão. É

⁸⁷ Die transscendentale Poësie ist aus Philosophie und Poësie gemischt. Im Grunde befaßt sie alle transscendentale Functionen, und enthält in der That das transscendentale überhaupt. Der transscendentale Dichter ist der transscendentale Mensch überhaupt. (NOVALIS, 1965, p. 536).

a característica do transcendental que confere ao homem a capacidade de fazer poesia. Assim, a principal característica da poesia transcendental é o seu uso da linguagem poética, em especial o uso do símbolo que possibilita que o texto tenha uma abertura maior de significado. A linguagem poética não está pronta e acabada, seu significado é mais amplo. E, é por essa razão que, no fragmento 48 de “Poesia”, Novalis afirma que: “Da elaboração da poesia transcendental pode-se esperar uma trópica – que compreende as leis da *construção simbólica* do mundo transcendental.” (NOVALIS, 2009, p. 124)⁸⁸. Cada tropo, imagem, símbolo e palavra usados no poema romântico concentram e compõem a totalidade do poema: “a obra de arte não é, senão, conexões; é essa também, de certa forma, a definição de poesia. [...] A poesia transforma o discurso ao tornar necessário cada um de seus elementos” (TODOROV, 1996, p. 231). Por conseguinte, a tentativa do poeta de que a poesia seja o meio para absoluto, que aponte para a linguagem original e criadora, passa a evidenciar o caráter simbólico da linguagem

No *Livro do Desassossego*, Pessoa também desenvolve essa ideia da obra cujo significado nunca é esgotado, no entanto, para Novalis apesar de essa obra não ser um todo perfeito e acabado, a visão idealizada da linguagem faz com que ela esteja pronta, mesmo que permita uma infinidade de conexões e seu sentido esteja sempre em aberto, esses sentidos são alcançados pelo leitor. Enquanto em Soares, a visão da escrita e da linguagem não é idealizada, portanto, o próprio texto não está acabado, não apenas o leitor pode construir a partir dele vários sentidos, o próprio autor desse texto pode aperfeiçoá-lo cada vez mais, o texto é infinito porque nunca está pronto:

Se houvesse na arte o mistér de aperfeiçoador, eu teria na vida / da
minha arte/ uma função...

Ter a obra feita por outrem, e trabalhar só em aperfeiçoal-a... Assim,
talvez, foi feita a Iliada

Só o não ter o esforço da criação primitiva!

Como invejo os que escrevem romances, que os começam, e os fazem,
e os acabam! Sei imaginal-os, capítulo a capítulo, por vezes com as phrases
do dialogo e as que estão entre o dialogo, mas não saberia dizer no papel esses
sonhos de escrever, (PESSOA, 2010, p. 280).

Para o sujeito sua arte está mais no aperfeiçoamento da obra do que na obra em si, como aconteceu com a *Iliada*, que foi uma obra de uma vida. É nesse sentido que a segunda parte do fragmento traz a inveja desse sujeito de escritores que finalizam sua obra e a consideram de

⁸⁸ Von der Bearbeitung der transscendentalen Poesie laßt sich eine Tropik erwarten – die die Gesetze der *symbolischen Construction* der transscendentalen Welt begreift. (NOVALIS, 1965, p. 536).

fato finalizados, enquanto Soares só escreve fragmentos de obra, e isso se dá, segundo o fragmento, pelo fato de que ele tenta dizer no papel os sonhos de escrever, tenta colocar o próprio ato e reflexão da escrita no texto, e é por isso que o texto nunca está completo. É interessante ressaltar que esse fragmento não foi finalizado, o que completa o sentido de que a obra nunca está de fato completa.

A linguagem simbólica, para Novalis, liga a obra ao mundo místico, ao infinito, ao absoluto. Como na imagem construída no fragmento 161 de “Fragmentos I e II”: “Símbolos são mistific[a]ções.” (NOVALIS, 2009, p. 155)⁸⁹. Nesse curto fragmento Novalis afirma que os símbolos são mistificações ou mistificações (como vemos em alemão *Mystificationen*), ou seja, o símbolo é que confere tanto o caráter místico ao texto, a possibilidade de sua ligação com o mundo do espírito, com o transcendental, como também confere ao texto seu caráter ficcional. O símbolo confere na poesia também seu caráter de construir um mundo próprio, um eu que existe apenas enquanto texto. Essa ideia de assemelha a dos fragmentos de Pessoa de que o eu que fala no texto é ficcional, ele existe em função daquele texto. A diferença é que em Pessoa essa ligação com o místico acontece no próprio eu, e não em sua ligação com místico, o infinito, o Absoluto:

Que de Infernos e Purgatorios e Paraísos tenho em mim – e quem me conhece
um gesto descuidado a vida... a mim tão calmo e tão placido? –

Não escrevo em portuguez. Escrevo eu mesmo. (PESSOA, 2010, p. 684).

Nesse fragmento temos, primeiro, uma reflexão sobre o eu, que apesar de passar uma imagem de calmo e plácido, tem dentro de si “Infernos e Purgatórios e Paraísos”. Essa imagem pode ser associada à própria linguagem simbólica, que pode conter dentro de si, apesar de não parecer, reflexões profundas e muitas vezes até mesmo paradoxais, como o Paraíso e o Inferno. O fragmento termina com uma reflexão sobre a escrita: “Não escrevo em português. Escrevo eu mesmo”, o que remete ao fato de que, segundo Rodrigues, a própria escrita pode se designar e inscrever a si mesma como ato:

Partindo desse pressuposto, a escritura, ao falar de si própria, inclui, em seu universo literário, o outro e, ao mesmo tempo, inventa-se e deixa-se inventar pela alteridade. Do mesmo modo, inventa outro, dentro ou fora dela mesma, não sem provocar, logicamente, uma relação de inclusão/exclusão do outro em sua interioridade: um modo de aceitação e, ao mesmo tempo, de negação.

⁸⁹ Symbole sind Mystificationen. (NOVALIS, 1965, p. 560)

Esse outro são as diversas figuras existentes, que influenciam mais ou menos na criação do poeta prosador (2016, p. 194).

Entendemos, então, que essa linguagem no *Livro* não é o português, o código em que o fragmento é escrito, é o próprio eu desse fragmento, remetendo a ideia de Novalis de que a linguagem poética deve ser organicamente viva, assim como o eu. A linguagem possui, então, contradições, assim como o eu, os “Infernos e Purgatórios e Paraísos” que estão dentro dele, se refletem na própria linguagem. O que esse eu escreve apesar de ser na língua portuguesa, apesar de utilizar do código linguístico, carrega seus traços, e principalmente, sua problemática interna. Isso torna a linguagem poética parte do próprio autor, e tão orgânica e viva como ele.

Pessoa reflete que essa linguagem se torna viva por meio das contradições que existem dentro do eu poético: “Pessoa escreveu-se, escreveu o seu século e escreveu-nos a nós até os infernos e paraísos que habitam um, mesmo que sejamos, como Pessoa, descrentes.” (ZENITH, 2011, p. 28). Essa organicidade faz parte da escrita literária, isso a diferencia da escrita cotidiana, ser viva é, de acordo com Guerreiro (2004) um dos principais objetivos da escrita literária. A obra literária torna a linguagem algo vivo. Podemos perceber que a contradição do eu é evidenciada pelo uso das imagens do “Inferno” do “Purgatório” e do “Paraíso”, que na mitologia cristã simbolizam o bem (Paraíso), o mal (inferno) e o purgatório como o meio termo entre o bem e o mal, o arrependimento, a busca pelo Paraíso. Temos também essa imagem do eu que não escreve num código linguístico e sim em si mesmo, o que vivifica a linguagem, a aproxima de sua organicidade, enquanto o código a torna algo mais científico.

Em Novalis a poesia e a linguagem são mais idealizadas e são capazes de conectar o eu com o mundo dos deuses, com o infinito, ela é capaz de aproximar o homem desse mundo, ela eleva o sujeito, como nos fragmentos 110 de “Pólen” e 38 de “Poesia”:

O mundo humano é o órgão comum dos deuses. Poesia unifica-os, como a nós. (NOVALIS, 2009, p. 92)⁹⁰

O artista ergue-se sobre o homem, como a estátua sobre o pedestal. (NOVALIS, 2009, p. 122).⁹¹

A poesia é capaz de unificar o mundo humano com o mundo dos deuses, o mundo humano é o órgão dos deuses, ou seja, faz parte do mundo divino, mas essa aproximação desse mundo elevado só é possível por meio da linguagem poética, entendemos que nesse fragmento

⁹⁰ Die Menschenwelt ist das gemeinschaftliche Organ der Götter. Poesie vereinigt sie, wie uns. (NOVALIS, 1965, p. 461).

⁹¹ Der Künstler steht auf dem Menschen, wie die Statue auf dem Piédestal. (NOVALIS, 1965, p. 534).

Novalis confere um caráter elevado a poesia. Da mesma forma, a poesia também unifica os próprios seres humanos entre si. Esse caráter elevado tanto da poesia quanto da linguagem é algo que está presente em outros fragmentos de Novalis e que diferencia da visão da linguagem e do mundo de Pessoa. O artista também é idealizado, ele se “ergue” sobre o homem normal, ao mesmo tempo que dependente dele, o que se evidencia pela imagem do artista como a estátua e o homem como o pedestal, o artista depende do homem, da sociedade para a criação. No entanto, o artista ergue-se sobre o homem por se aproximar mais do mundo do espírito, do absoluto que a arte torna possível.

É nesse ponto que a visão da obra de Pessoa é diferente da de Novalis, a obra não é idealizada, pelo contrário, é evidenciado que a obra é falha. No entanto, por mais falha que seja, é a obra, é a escrita que dá sentido à vida desse sujeito:

Saber que será má a obra que se não fará nunca. Peor, porém, será a que nunca se fizer. Aquella que se faz, ao menos, fica feita. Será pobre mas existe, como a planta mesquinha no vaso único da minha vizinha aleijada. Essa planta é a alegria d’ella, e também por vezes a minha. O que escrevo, e que reconheço mau, pode também dar uns momentos de distracção de peor a um ou outro espírito maguado ou triste. Tanto me basta, ou me não basta, mas serve de alguma maneira, e assim é toda a vida.

Um tédio que inclue a antecipação, só de mais tédio; a pena, já, de amanhã ter pena de ter tido pena hoje – grandes emaranhamentos sem utilidade nem verdade, grandes emaranhamentos...

... onde, encolhido num banco de espera da estação apaadeiro, o meu desprezo adormece entre o gabão do meu apagamento....

.... o mundo de imagens sonhadas de que se compõe, por igual, o meu conhecimento e a minha vida...

Em nada me pesa ou em mim dura o escrupulo da hora presente. Tenho fome da extensão do tempo, e quero ser eu sem condições. (PESSOA, 2010, p. 202).

Por meio da comparação o sujeito constrói a imagem de seu texto como a planta mesquinha no único vaso da vizinha aleijada, que apesar da planta ser mesquinha, perto da vida dessa vizinha, ela é capaz de lhe trazer alegria. Ou seja, por pior que seja o que esse sujeito escreve, é o ato de escrever que dá algum sentido a sua vida. A comparação se estende então para a vida como um todo, tudo por pior que seja acaba por ter uma utilidade.

O sujeito então esmiúça a banalidade da vida, o tédio que a circunda, o mundo de imagens sonhadas que se compõe se misturam com o conhecimento e a vida desse sujeito, e essa vida é limitada pela extensão do tempo, ela é um intervalo, assim como o texto. Esse sujeito busca a extensão do tempo que apenas o mundo do sonho é capaz de proporcionar, e para ter essa extensão do tempo é necessário um eu sem limitações, um eu que não existe. Sendo assim,

entendemos que o eu é sempre um fragmento, seja no tempo ou no espaço, o tédio da vida possui apenas algum sentido no ato de escrever, mesmo que produza um texto ruim. É interessante perceber que esse fragmento parte de uma reflexão pessoal do sujeito, sobre o seu mundo e sua relação com a escrita, e acaba com uma reflexão sobre a vida e suas limitações, e a necessidade que o homem tem de tentar dominar o tempo, a fome pela extensão do tempo. Essa extensão pode acontecer por meio do texto, que apesar de também ser um intervalo, a capacidade de diversas conexões e produção de sentido acabam fazendo com que o tempo do texto seja diferente do tempo da vida.

A poesia, para Pessoa, não possui a mesma ideia de elevação de Novalis, no entanto, a linguagem poética é elevada no sentido de que ela pode se sobrepor à norma, ela não deve ser limitada pelo uso de normas e sistemas, essa escrita é mais livre:

Meditei hoje, num intervallo de sentir, na fôrma 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.

Analysando-me á tarde, descubro que o meu systema de estylo assenta em dois principios, e immediatamente, e á boa maneira dos bons classicos, erijo esses dois principios em fundamentos geraes de todo estylo: dizer o que se sente exactamente como se sente – claramente, se é claro; obscuramente, se é obscuro; confusamente, se é confuso –; comprehender que a grammatica é um instrumento, e não uma lei.

Supponhamos que vejo deante de nós uma rapariga de modos masculinos. Um entre humano vulgar dirá d’ella, “Aquella rapariga parece um rapaz”. Um outro entre humano vulgar, já mais proximo da consciencia de que fallar é dizer, dirá d’ella, “Aquelle rapaz”. Eu direi, “Aquella rapaz”, violando a mais elementar das regras da grammatica, que manda que haja concordancia de genero, como de numero, entre a voz substantiva e a adjectiva. E terei dito bem; terei fallado em absoluto, photographicamente, fóra da chateza da norma, e da quotidianidade. Não terei fallado: terei dicto. Diminuo-me.

A grammatica, definindo o uso, faz divisões legitimas e falsas. Divide, por exemplo, os verbos em transitivos e intransitivos; porém o homem de saber dizer tem muitas vezes que converter um verbo transitivo em intransitivo para photographar o que sente, e não para, como o commum dos animaes homens, o ver ás escuras. Se quizer dizer que existo, direi “Sou”. Se quizer dizer que existo com alma separada, direi “Sou eu”. Mas se quizer dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a funcção divina de se crear, como hei de empregar o verbo “ser” senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triumphalmente, anti-grammaticalmente supremo, direi “Sou-me”. Terei dito uma philosophia em duas palavras pequenas. /Que preferivel não é isto a não dizer nada em quarenta phrases?/ (Que mais se pode exigir da philosophia e da dicção?)

Obedeça á grammatica quem não sabe pensar o que sente. Sirva-se d’ella quem sabe mandar nas suas expressões. Conta-se de Sigismundo, Rei de Roma, que, tendo, num discurso publico, commetido um erro de grammatica, respondeu a quem lh’o revelou, “Sou Rei de Roma, e acima da grammatica”. E a história narra que ficou sendo conhecido nella como

Sigismundo “super-grammaticam”. Maravilhoso símbolo! Cada homem que sabe dizer o que diz é, em seu modo, Rei de Roma. O título é regio, e razão do título impossível. (PESSOA, 2010, p. 246).

Ele possui, então, um sistema e um estilo, mas que lhe é própria, ele é claro, assim como os clássicos, quando seus pensamentos são claros, e é obscuro, confuso, quando seus pensamentos também o são. Esse sujeito utiliza e compreende a gramática, mas ela não é uma lei absoluta, sua escrita está ligada à sua reflexão, seus pensamentos, e não a um sistema e uma norma pré-estabelecida. Isso confere mais liberdade e também subjetividade ao seu texto, que possui uma liberdade maior na produção de sentido, algo que os primeiros românticos buscavam:

Soares pensa sobre os limites impostos pela gramática e sobre a possibilidade de melhor representar a partir da transgressão à norma. Ele entende que as coisas devem ser ditas, não faladas, e fica claro que, para ele, enquanto o falar pode ser mera enunciação, simples articulação de palavras, o dizer implica fidelidade ao seu objeto e busca por profundidade expressiva, e isso não estaria vinculado a normas gramaticais. (GARCIA, 2020, p. 124-125).

O sujeito faz então uma explicação do porquê a gramática no texto literário não deve ser algo rígido e absoluto, muitas vezes para poder construir uma imagem poética e construir uma reflexão é necessário violar “leis” da gramática. Aqui ele comprova a ideia do parágrafo anterior, de que a gramática deve ser um instrumento do escritor para a construção de sentido e de imagens do texto, e não um sistema de leis absoluto e invariável. Sendo assim, entendemos que para esse sujeito a construção de imagens e de significados do texto, as reflexões que ele produz devem ter mais importância do que seguir um sistema de leis absolutas, seja na questão gramatical, seja na questão da forma que aquele texto possui. Isso fica mais evidenciado no próximo parágrafo do texto, no qual o sujeito explica como esses usos das normas gramaticais devem ser flexíveis para poder dizer melhor no texto, trazer uma reflexão e construir imagens mais profundas:

Nesse fragmento, Soares não só continua a sua interrogação metapoética sobre si mesmo como sujeito – e talvez não seja demais lembrar como Soares se classifica como sendo o texto que escreve –, como de distância e aproxima de outros, ao explicitar o seu desejo de ter um sistema, desejo que afinal, na prática, é refutado quando Soares atribui a vontade de sistematizar a uma certa inocência do sofrimento (MEDEIROS, 2015, p. 142).

O exemplo do uso do verbo “ser” é usado que para construir uma ideia de que é necessário que se mude a transitividade desse verbo, que seja “anti-gramaticalmente supremo”, pois se fossem seguidas as leis da gramática nesse caso, o texto perderia sua função reflexiva e poética, a imagem que ele constrói perderia sua força e sua potencialidade significativa. Podemos entender que essa potencialidade significativa na expressão “sou-me” dita de maneira mais curta para poder significar mais, ser uma “philosophia”, também se aplica ao fragmento, que é um texto mais curto, que não possui um sistema fechado. O fragmento de Novalis rompe com as “leis” da construção de texto, em especial os textos filosóficos, teóricos e críticos, que até então deveriam ser construídos como tratados e seguir um sistema específico, Novalis usa o fragmento para se distanciar dessas leis absolutas e construir textos curtos que são uma potencialidade significativa, da mesma maneira que o sujeito desse texto rompe com a regra gramatical para produzir uma sentença que seja uma potencialidade significativa.

O fragmento é concluído pela ideia de que obedecer cegamente a gramática é para aqueles que não conseguem analisar seus próprios pensamentos e sentimentos, e para produzir um texto necessitam dessas leis e desses sistemas, necessita de modelos para poder produzir um texto, pois não conseguem produzir um texto livre, não possuem essa capacidade poética, que é valorizada por esse sujeito e também por Novalis. O sujeito dá então o exemplo de um rei de Roma que ao ser corrigido de um erro gramatical diz estar acima da gramática, o que é considerado pelo sujeito como um símbolo, ou seja, a potencialidade significativa, a construção de imagens, e a reflexão que o texto provoca devem estar acima da gramática, fazer sim uso dela, mas não como uma lei absoluta.

O sujeito poético do *Livro* tem sua escrita marcada pelo fragmentado, ele nunca consegue acabar algo, e fica pasmo quando o faz, como vimos, Bernardo Soares está fadado a escrever fragmentos, vai além de uma escolha estilística como acontece em Novalis, porque para ele sua produção vai além de sua vontade, que começam e acabam, ou não acabam, indiferente da vontade desse sujeito, por isso ele coloca o livro como sua “cobardia”, porque representam esse medo que o sujeito tem de produzir uma obra tida como finalizada:

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

A razão porque tantas vezes interrompo um pensamento com um trecho de paisagem, que de algum modo se integra no schema, real ou supposto, das minhas impressões, é que essa paisagem é uma porta por onde

fujo ao conhecimento da minha impotencia fecunda. Tenho a necessidade, em meio das conversas que formam as palavras d'este livro, de fallar de repente com outra pessoa, e dirijo-me á luz que paira, como agora, sobre os telhados das casas, que parecem molhados de tel-a de lado; ao agitar brando das arvores altas na encosta citadina, que parecem perto, numa possibilidade de desabamento mudo; aos cartazes sobrepostos das casas ingremadas, com janellas por lettras onde o sol morto doira gomma humida.

Porque escrevo, se não escrevo melhor? Mas que seria de mim se não escrevesse o que consigo escrever, por inferior a mim mesmo que nisso seja? Sou um plebeu da aspiração, porque tento realizar; não ousa o silencio como quem receia um quarto escuro. Sou como os que prezam a medalha mais que o exforço, e gosam a gloria na pellica.

Para mim, escrever é desprezar-me; mas não posso deixar de escrever. Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vicio que desprezo e em que vivo. Ha venenos necessarios, e ha-os subtilissimos, /compostos de ingredientes da alma, hervas colhidas nos recantos das ruinas dos sonhos, papoulas negras achadas ao pé das sepulturas dos propostios, folhas longas de arvores obscenas que agitam os ramos nas margens ouvidas dos rios infernaes da alma./

Escrever, sim, é perder-me, mas todos se perdem, porque tudo é perda. Porém eu perco-me sem alegria, não como o rio na foz para que nasceu incognito, mas como o lago feito na praia pela mare alta, e cuja agua sumida nunca mais regressa ao mar. (PESSOA, 2010, p. 266).

Para esse sujeito, essa impossibilidade de ter algo como acabado ressalta sua impotência, sua incapacidade perante a grandiosidade do mundo, da paisagem, ao mesmo tempo que ele reflete sobre a paisagem para esquecer a sua impotência, ela é escancarada quando o sujeito percebe sua insignificância perante o mundo. Isso é ilustrado pelas imagens que são construídas a seguir, que para formar as palavras do livro, esse sujeito sente a necessidade de falar com outro, e esse outro é a paisagem que está a sua volta, é a partir do diálogo com ela que esse sujeito constrói seu texto e sua reflexão. É interessante pensar que a ideia com a paisagem e com a natureza é bem diferente da de Novalis, nesse sujeito, a paisagem existe indiferentemente dele, e sua reflexão se liga à paisagem pelo fato de que ela provoca a reflexão do sujeito a partir de sua pequenez em relação a ela, enquanto, em Novalis, a paisagem, a natureza, está a serviço da poesia, fornece materiais e imagens para o texto poético, e esse texto faz uso da natureza para sua construção e sua produção de significado, colocando, muitas vezes, o texto poético acima do mundo físico, ideia essa de que Pessoa se distancia, uma vez que tem consciência da impotência do sujeito perante a grandiosidade da paisagem, do mundo.

A partir dessa reflexão sobre sua impotência perante o mundo, o sujeito se pergunta o porquê de escrever, se para ele essa escrita não evolui, ao mesmo tempo que ele também se pergunta o que ele seria se não escrevesse, pois é a escrita que o liberta um pouco de sua impotência e de sua insignificância, por mais que ele considere que essa escrita não é perfeita.

Ele constrói a comparação de seu eu como escritor a um “plebeu de aspiração” e a alguém que preza mais a medalha que o esforço, que gozam “a gloria na pellica”, isto é, alguém que tem noção de sua insignificância em relação ao mundo e que tem plena consciência de que seu texto não é um todo perfeito e acabado, mas ao mesmo tempo que o texto o tempo todo lhe evidencia esse fato, ele não consegue deixar de produzi-lo, porque também é por meio do texto que ele consegue refletir sobre o mundo e sobre si mesmo.

Escrever é, então, algo que ressalta essa insignificância do sujeito, mas é também sua única maneira de ver e encarar o mundo, e é por isso que ele compara o ato de escrever ao vício em uma droga, e constrói essa imagem dizendo os ingredientes desse veneno que é a escrita, que são ervas e flores colhidos nos sonhos e que constroem a alma, ou seja, a escrita é que compõe a alma desse sujeito e que também o liga as ruínas do mundo do sonho. Segundo Garcia, a literatura, para Soares, não apresente simplesmente uma reflexão ou representação da realidade, como também um contraste à realidade: “A literatura, em contrapartida, seria a possibilidade de selecionar, descartar o terror e experimentar a virtude de forma mais intensa e durável, e, no Livro, essa possibilidade está totalmente relacionada à poeticidade da linguagem” (2020, p.95). Aqui temos uma diferença importante: para Novalis a escrita poética liga o sujeito ao mundo infinito, ao mundo do sonho, mas esse mundo é idealizado, o que não acontece aqui, pois essa ligação com o mundo do sonho é apenas com suas ruínas, não idealizado.

O sujeito chega à conclusão que escrever é perder-se, porque escrever demanda um outrar-se, um sair de si, mas escrever é a única saída porque no mundo em que vivemos tudo é perda, de uma maneira ou de outra todos se perdem. A diferença é que muitos se perdem sem a consciência disso, diferente desse sujeito, que se perde sem alegria porque tem completa consciência da sua insignificância em relação ao mundo, ele constrói a imagem de que ele não é como o rio que nasceu desconhecido, ou seja, as pessoas que não tem consciência de sua perda, e sim como um lago que é feito pela maré alta e que nunca vai regressar a sua origem, e um dia vai deixar de existir tendo completa consciência de que isso vai acontecer, completa consciência de que ele é apenas um intervalo na paisagem, um intervalo na vastidão do mundo.

Essa consciência de que sua escrita é fragmentada faz com que o sujeito poético desses fragmentos sinta inveja daqueles que conseguem produzir um texto em sua forma mais tradicional, perfeita e acabada, esse sujeito não consegue, ele está fadado a produzir fragmentos:

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 historia sem vida. São as minhas Confissões, e, se nellas nada digo, é que nada tenho que dizer.

Que ha (de alguem) confessar que valha ou que sirva? O que nos succedeu, ou succedeu a toda a gente ou só a nós; num caso não é novidade, e no outro não é de comprehender. Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. O que confesso não tem importancia, pois nada tem importancia. Faço paisagens com o que sinto. Faço férias das sensações. Comprehando bem as bordadoras por magua e s que fazem meia porque ha vida. Minha tia velha fazia paciencias minhas. Não as interpreto, como quem usasse cartas para saber o destino. Não as ausculto, porque nas paciencias as cartas não teem propriamente valia. 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. Depois viro a mão e a imagem fica differente. E recomeço.

Viver é fazer meia com uma intenção dos outros. Mas, ao fazel-a, o pensamento é livre, e todos os principes encantados podem passear nos seus parques entre mergulho e mergulho da agulha de marfim com bico reverso. Crochet das coisas...Intervallo...Nada.....

De resto, com que posso contar commigo? Uma acuidade horrivel das sensações, e a comprehensão profunda de estar sentindo... Uma intelligencia aguda para me destruir, e um poder de sonho soffrego de me entreter... Uma vontade morta e uma reflexão que a embala, julgando-a um filho vivo... Sim, crochet... (PESSOA, 2010, p. 219).

Esse sujeito inveja aqueles que conseguem produzir tanto uma biografia de outra pessoa como a própria, na forma tradicional de biografia. Porque esse sujeito ao tentar escrever sua autobiografia o que consegue são impressões sem nexos, o que ele se pergunta se realmente gostaria de escrever uma autobiografia no sentido tradicional, uma vez que, considera que sua história em si é sem vida, e suas confissões não dizem nada porque ele não tem nada a dizer, ou seja, seu texto é o reflexo de um sujeito também sem nexo. Nesse sentido entendemos que por mais que inveje aqueles

No segundo parágrafo o sujeito expande essa reflexão para o fato de que o que escreve não tem importância porque a vida em si não tem, não só a sua, mas a vida de uma maneira geral, uma vez que o que acontece com um sujeito ou aconteceu com todo mundo ou só aquele sujeito, e em ambos os casos não são acontecimentos que sirvam em si, o primeiro porque é algo comum, conhecido, e o segundo porque seria incompreensível a outras pessoas.

Esse sujeito entende, então, que escreve para diminuir sua febre de sentir, ou seja, é por meio do texto que esse sujeito compreende e sente o mundo, ele existe enquanto linguagem, mesmo que considere que essa existência não tenha tanta importância: “É na arte, na escrita, que Soares chega mais perto de realmente ser, pois é nela que se expressa, pensa, sente o que ele não consegue na vida” (GARCIA, 2020, p. 98). O sujeito constrói a imagem de uma meada

multicolor ou de figuras de cordel, que vão se desenrolando ou que passam de umas crenças para as outras, ou seja, esse sujeito ao existir como linguagem pode se desdobrar e continuar existindo ao longo de gerações, ou seja, apesar de não considerar que essa existência tenha um grande significado, o texto possibilita que ela sobreviva ao tempo e ao espaço. Esse sujeito também está sempre mudando e recomeçando, ou seja, o sujeito do texto nunca é um ser acabado, ele está em constante transformação porque o texto também está, as possibilidades de sentido que a linguagem poética constrói é que confere ao texto sua capacidade não apenas de desdobramento, mas de organicidade, transformam o texto em vivo, e é isso que faz com que ele perdure. A cada leitor, sociedade e tempo tem-se um novo texto, e, com isso, um novo sujeito.

A metáfora do viver como fazer uma meia com a intenção dos outros reflete a ideia de que apesar da influência das outras pessoas aquela meia é construída pelo pensamento do sujeito, ela lhe é própria indiferente de ter sido feita voltada para o outro, é como construir o texto, por mais que o sujeito o faça com a ideia de um leitor, o texto é livre porque se trata de um intervalo e por ser intervalo é que existe a parte de seu ator e até mesmo de um leitor específico, o texto é vivo e perdura. O que confere essa vivacidade ao texto são também seus espaços, o nada, o dizer que não está todo naquele texto, e é por isso que a forma do fragmento é capaz de conferir ao texto essa característica da organicidade que aproxima esse texto do infinito. A imagem da construção tanto da vida como do texto é associada à costura, primeiro ao fazer meia, e depois ao crochet das coisas, o texto se constrói, então, como um emaranhado de fios que buscam uma determinada forma por meio das conexões desses fios. Assim como o texto se constrói pelas conexões de significados que a linguagem poética lhe confere.

No último parágrafo o sujeito reflete sobre si, sua capacidade de compreender que sente e o quanto isso lhe causa angústia. Essa consciência da consciência, esse entender de que é essa auto consciência que traz tristeza é um sentimento que está no guardador de rebanhos de Alberto Caeiro, como nos versos: “Os meus pensamentos são contentes./ Só tenho pena de saber que eles são contentes,/ Porque, se não o soubesse,/ Em vez de serem contentes e tristes,/Seriam alegres e contentes.(PESSOA, 2016, p. 16) e “Pensar incomoda como andar à chuva/ Quando o vento cresce e parece que chove mais” (PESSOA, 2016, p. 16). O paradoxo dos pensamentos que são contentes e tristes, alegres porque se ligam à vontade do desdobramento, de redescobrir a relação direta com o mundo, mas tristes porque a capacidade de reflexão traz também a noção de que isso é apenas um desejo. A tristeza do sujeito, em Caeiro, vem do saber que pensa, a consciência da consciência, que também aparece nesse fragmento, na “a compreensão

profunda de estar sentindo”, que também causa angústia. Tanto em Caeiro quanto em Soares, essa angústia acaba resultando no texto, pois o texto é o que sobra da capacidade de realizar o pensamento, do processo mental de reflexão e de escrita, contudo, em Caeiro, isso resulta em poemas, textos com forma acabada, enquanto em Soares, o que se tem são apenas fragmentos, impressões sem nexos. Essa consciência da consciência aproxima Pessoa de Novalis:

Desde seus primeiros escritos se pode observar a proximidade do poeta português com aquilo que Fichte designa por “reflexão”. Enquanto para o autor da doutrina-da-ciência o sujeito filosofante deve ser aquele que sente, pensa, age e, ao mesmo tempo, tem consciência de seus sentimentos, pensamentos e ações, para o Interseccionismo pessoano “[...] o grau mais alto da actividade complexa do espírito é quando estamos ao mesmo tempo prestando atenção a um objecto exterior e a uma corrente de sensações ou pensamentos”. Intersecção na arte significaria simultaneidade do sentir e do refletir, a capacidade do sujeito de perceber o que o afeta exteriormente, observando o que se passa em si mesmo. [...] Acontece que, se é bem entendida, a coexistência do sentir e do pensar pode significar também uma reflexão sobre o sentimento, uma maneira de se afastar de si, afastamento que se traduz na forma irônica e distanciada pela qual o criador lúcido e ponderado se distancia de suas emoções imediatas, podendo com isso abdicar de sua individualidade empírica para se desdobrar em diferentes personalidades ou personas literárias. Antes de qualquer outra coisa, o poeta deve se posicionar como observador da própria emoção, transformando-se no primeiro crítico de si mesmo. Longe de todo sentimentalismo, essa fusão da figura do escritor e da figura do crítico é uma das perspectivas mais importantes que o romantismo alemão abriu para a modernidade (SOUZA, C.; SUZUKI, M., 2015, p. 15).

Essa inteligência do sujeito o sufoca, pois ele consegue perceber o contraste entre a reflexão e a sua falta de vontade, ele julga que produz o texto como um filho vivo, mesmo que não veja sentido na vida, sua vida só se realiza no texto. Ele retoma então a imagem do “crochet”, o que podemos entender que foi esse objeto que levou o sujeito à reflexão sobre si mesmo. Apesar de considerar que em sua vida não acontece nada de relevante para uma autobiografia, esse sujeito produz uma reflexão extremamente profunda apenas observando um crochet, algo tido como banal. Considerando que seria mais válida uma biografia cheia de acontecimentos, mas vazia de reflexão, ou uma autobiografia sem nexos aparente quando comparada ao sentido tradicional de biografia, mas que causasse reflexões profundas.

Essa inveja por aqueles que conseguem produzir textos longos é também marcada por certo desprezo, porque ao mesmo tempo que esse sujeito gostaria de produzir um texto completo, ele também tem a noção de que o texto não pode dizer tudo, nunca está perfeitamente acabado, é sempre um fragmento:

Reparo às vezes no trabalho litterario abundante ou, pelo menos, feito de coisas extensas e completas, de tantas creaturas que ou conheço ou de quem sei, sinto em mim uma inveja incerta, uma admiração desprezante, um mixto incoherente de sentimentos mixtos.

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

E eu, cujo espirito de critica propria me não permite senão que veja os defeitos, as falhas, eu, que não ousou escrever mais que trechos, bocados, excerptos do inexistente, eu mesmo, no pouco que escrevo, sou imperfeito tambem. Mais valera pois, ou a obra completa, ainda que má, que em todo o caso é obra; ou a ausencia de palavras, o silencio inteiro da alma que se reconhece incapaz de agir. (PESSOA, 2010, p. 286).

Há essa inveja da obra completa, inteira, visto que, apesar de não ser inteiramente boa, não é inteiramente má. Diferente do fragmento que não se constitui, para esse sujeito, como uma obra. E essa é uma diferença importante para Novalis. Eles escolhem escrever o fragmento e entendem o fragmento de maneira semelhante à obra, enquanto, em Bernardo Soares, a escrita fragmentária é inerente ao seu ser, muito mais do que é uma escolha.

O sujeito faz uma comparação entre a obra e os filhos, por ambos serem imperfeitos, mas serem do sujeito, sendo assim, tanto obra como ser humano possuem em si a imperfeição. É essa noção da imperfeição do homem e da obra que faz com que esse sujeito não consiga produzir um texto completo. Seu espírito crítico faz com que ele foque nos defeitos e nas falhas do texto, e esse sujeito está fadado, então, a escrever apenas fragmentos. O sujeito, então, se questiona se o que vale mais é a obra completa ainda que não seja boa, ou o fragmento, com sua ausência de palavras e o silencio, que se aproxima da alma e do reconhecimento de ser incapaz de agir, há a noção de que o texto não pode dizer tudo, é incompleto e fragmentado como o pensamento humano. Essa noção é semelhante à noção de Novalis, de que a obra não pode ser um todo perfeito e acabado com um significado único, no mais, Novalis possui uma visão mais idealizada da linguagem e do texto, é essa característica de não dizer tudo, do significado em aberto que aproxima a poesia do absoluto que é possível pela arte. A arte liga o mundo físico ao mundo do espírito e, em Pessoa, não há essa visão idealizada, pelo contrário, há a noção clara da imperfeição do texto e do ser, e do não reconhecimento desse sujeito com o mundo.

Uma das funções da poesia, para Novalis, é elevar a vida por meio de sua ligação com o transcendental, é a arte que possibilita essa ligação do mundo físico com o mundo elevado do

espírito, por isso, o artista é transcendental, o que faz com que ele se erga sobre a sociedade, o mundo físico, como vemos nos fragmentos 40 e 42 de “Poesia”:

“O artista é inteiramente transcendental.” (NOVALIS, 2009, p.123)⁹²

A poesia é a grande arte da construção da saúde transcendental. O poeta é portanto o médico transcendental.

A poesia reina e impera com dor e cócega – com prazer a desprazer – erro e verdade – saúde e doença – Mescla tudo para seu grande fim dos fins – a *elevação do homem acima de si mesmo*. (NOVALIS, 2009, p.123).⁹³

O artista é inteiramente transcendental porque é a característica do transcendental que confere ao homem a capacidade de fazer poesia, e é por isso que o poeta transcendental é o homem transcendental. De maneira semelhante, a poesia é a “grande arte da construção da saúde transcendental”, a palavra saúde se liga à ideia de vida, o que confere à poesia vivacidade, além disso, o que caracteriza a saúde é o “transcendental”; logo, a poesia é viva na medida em que é transcendental, que é um lugar que dá origem a um conhecimento por conter em si a capacidade de elevar o próprio homem ao desenvolver nele sua capacidade reflexiva. Por ser a responsável por construir a saúde transcendental. Visto isso, é a poesia que é capaz de ligar o homem ao infinito, ao mundo do espírito, enquanto o poeta é o médico, é ele que possibilita essa ligação ao produzir a poesia transcendental.

Para elevar o homem e aproximá-lo do infinito, a poesia mescla vários opostos, “dor e cócegas”, “prazer e desprazer”, “erro e verdade” e “saúde e doença” e, ao trazer todos esses sentimentos e sensações dentro de si, ela é capaz de aproximar seu leitor do infinito, do mundo do espírito, para, a partir disso, possibilitar uma elevação desse leitor. Nesse âmbito, a poesia, para Novalis, “era vista antes de qualquer coisa como *poiesis*, como criação e ação” (SELIGMANN-SILVA, 2004, p. 96), por ser ação, é viva, faz com que o leitor precise analisar para construir seu significado, que nunca é total, esgotável. O que permite, então, um eterno desdobramento de si mesma e em si mesma, de seus elementos internos, de linguagem, para a construção de seu significado. Enquanto a metáfora do poeta como médico cria a ideia de que assim como o médico é responsável pela saúde dos indivíduos entendemos o poeta é responsável pela saúde transcendental, nesse caso, o transcendental está ligado também ao

⁹² Der Künstler ist durchhaus transscendental. (NOVALIS, 1965, p. 534).

⁹³ Die Poësie ist die große Kunst der Construction der transscendentalen Gesundheit. Der Poët ist also der transscendentale Arzt. Die Poësie schaltet und waltet mit Schmerz und Kitzel – mit Lust und Unlust – Irrthum und Wahrheit – Gesundheit und Kranckheit – Sie mischt alles zu ihrem großen Zweck der Zwecke – der Erhebung des Menschen über sich selbst. (NOVALIS, 1965, p. 535).

idealismo, a tudo àquilo que diz respeito à alma, ao espírito, e que se opõe à materialidade muitas vezes estéril do mundo e da própria vida, o transcendental é tudo o que está fora da esfera da realidade social, da lógica científica, da explicação metodológica das coisas do homem e do mundo, se ligando, então, à intuição, aos afetos, a uma forma de compreensão que se enraíza, primeiramente, nos afetos, nas paixões, mas também na curiosidade reflexiva, na autonomia das ideias. A metáfora traduz, então, a ideia de que da mesma forma que o médico é responsável pela saúde física, real, o poeta é o responsável pela saúde abstrata, imagética.

Novamente, temos uma visão idealizada da poesia e da linguagem poética, como capaz de elevar o homem, algo que se distancia da ideia do poético de Pessoa. Para Novalis, a escrita é ligada ao transcendental, ela aproxima o humano do mundo transcendental e, para Pessoa, a escrita funciona muito mais como algo que liberta de alguma forma o sujeito do seu cotidiano, do tédio de existir. É a escrita que dá sentido à vida desse sujeito, uma vez que, ele existe enquanto linguagem e sua relação é muito mais com o texto do que com o mundo exterior, o que faz com que a escrita para Pessoa não se ligue necessariamente ao místico, ao transcendental, como acontece em Novalis: “A escrita [...] tanto pode ser a sedução do som e ritmo das palavras, como a sua anulação num silêncio já não metafísico ou transcendental, mas irrevogavelmente humano” (MEDEIROS, 2015, p. 153). Por se ligar ao humano, é o ato de escrever que livra esse sujeito do tédio da existência, é o que completa e dá significado à vida desse sujeito:

A miséria da minha condição não é estorvada por estas palavras conjugadas, com que formo, pouco a pouco, o meu livro casual e meditado. Subsisto nullo no fundo de toda a expressão, como um pó indissolúvel no fundo do copo de onde se bebeu só água. Escrevo a minha literatura como escrevo os meus lançamentos – com cuidado e indiferença. Ante o vasto céu estrelado e o enigma de muitas almas, a noite do abismo incognito e o caos de nada se compreender – ante tudo isto o que escrevo no caixa auxiliar e o que escrevo neste papel da alma são coisas igualmente restrictas á Rua dos Douradores, muito pouco aos grandes espaços milionários do universo.

Tudo isto é sonho e phantasmagoria, e pouco vale que o sonho seja lançamentos como prosa de bom porte. Que serve sonhar com princezas, mais que sonhar com a porta da entrada do escriptorio? Tudo o que sabemos é nós, que, sentindo-nos, nos construímos nossos próprios espectadores activos, nossos deuses por licença da Camara. (PESSOA, 2010, p. 377).

Nesse fragmento, o sujeito enfatiza o tédio de sua existência que só é diminuído pelo ato de escrever. Essa existência insignificante é evidenciada pela imagem do sujeito como o pó que não se dissolve no fundo de um copo onde se bebeu só água, ou seja, aquele pó está ali, mas não tem nenhuma função. Até mesmo o ato de escrever é feito com indiferença, o sujeito

compara, então, sua vida e aquilo que escreve à vastidão do mundo e das coisas, que não é capaz de compreender e nem colocar em seus textos, que se resumiriam àquilo que ele vive, que é o espaço da rua dos Douradores. Esse sujeito entende que seu texto não é capaz de alcançar a vastidão do céu, o enigma das almas, a noite do abismo e o caos de nada poder compreender, conquanto, naquele espaço da rua dos Douradores, no seu espaço, ele consegue desenvolver sua reflexão, seus textos, que é o que dá algum sentido à sua vida insignificante. Para esse sujeito, aquele espaço é um dos mais ricos do universo e, apesar de ele admitir que não é capaz de escrever sobre a vastidão do mundo, ele considera que seu próprio universo é extremamente vasto, e sobre ele, esse sujeito consegue refletir e escrever. Dessa forma, resta a incerteza do fato de ele, de fato, considerar o que ele escreve realmente insignificante.

No segundo parágrafo, fica evidente que não, que esse sujeito entende que muito mais vale o sonhar e o refletir sobre o seu próprio universo do que a respeito de mundos que estão extremamente distantes, porque ao refletir sobre aquele universo em que se vive tem-se uma reflexão sobre o próprio sujeito e, com isso, constrói-se um mundo próprio do texto e daquele indivíduo, transformando aquela existência insignificante em algo mais universalizado do que reflexões sobre universos e coisas extremamente distantes dos sujeitos.

4.7. A paisagem e o ato da escrita: a linguagem como criadora

A escrita aparece como algo que é capaz de tirar o sujeito do tédio de sua rotina, se ele não escreve, ele mal existe, mal sonha, e as coisas da natureza passam a ter, para ele, um significado literal, enquanto, junto da escrita, ele é capaz de refletir e de formar imagens a partir da paisagem:

Há muito tempo que não escrevo. Teem passado mezes sem que viva, e vou durando, entre o escriptorio e a physiologia, numa estagnação íntima de pensar e de sentir. Isto, infelizmente, não repousa: no apodrecimento ha fermentação.

Ha muito tempo que não só não escrevo, mas nem sequer existo. Creio que mal sonho. As ruas são ruas para mim. Faço o trabalho do escriptorio com consciencia só para elle, mas não direi bem sem me distrahir: por traz estou, em vez de meditando, dormindo, porém estou sempre outro por traz do trabalho.

Ha muito tempo que não existo. Estou socegadissimo. Ninguém me distingue de quem sou. Senti-me agora respirar como se houvesse practicado uma cousa nova, ou atrozada. Começo a ter consciencia de ter consciencia. Talvez amanhã disperte para mim mesmo, e reate o curso da minha existencia propria. Não sei se, com isso, serei mais feliz ou menos. Não sei nada. Ergo a cabeça /de passeante/ e vejo que, sobre a encosta do Castello, o poente opposto arde em dezenas de janellas, num reverbero alto de fogo frio. Á roda d'esses

olhos de chamma dura toda a encosta é suave do fim do dia. Posso ao menos sentir-me triste, e ter a consciencia de que, com esta minha tristeza, se cruzou agora – visto com o ouvido – o som subito do electrico que passa, a voz casual dos conversadores jovens, o sussurro esquecido da cidade viva.

Ha muito tempo que não sou eu. (PESSOA, 2010, p. 299-300).

Entendemos que o ato de escrever é ligado ao desassossego, porque ao deixar de escrever e, conseqüentemente, de existir, esse sujeito está sossegado. Ele começa então a ter consciência de ter consciência, ideia essa que podemos associar a Caeiro: “Os meus pensamentos são contentes./ Só tenho pena de saber que eles são contentes,/ Porque, se não o soubesse,/ Em vez de serem contentes e tristes,/ Seriam alegres e contentes.” (PESSOA, 2016, p. 16) e “Pensar incomoda como andar à chuva/ Quando o vento cresce e parece que chove mais” (PESSOA, 2016, p. 16). Essa consciência da consciência que gera de certa maneira uma tristeza, uma melancolia. Ele chega à conclusão de que não sabe nada, não sabe se amanhã será alguém diferente, mais ou menos feliz, se ele vai conseguir escrever e com isso fugir de sua rotina. Além disso, a consciência da consciência deixa evidente a multiplicidade do sujeito, uma vez que não há uma consciência única, mas sim uma pluralidade de consciência.

A descrição da paisagem é construída com um contraste de cores e de sons, é o poente, mas de fogo frio, os olhos de chama, mas que são suaves, o som do electro que passa com a voz dos jovens, assim como esse sujeito é composto por sossegos e desassossegos, a paisagem também o é, e essa consciência, essa constatação o levam à reflexão de que ele não é ele mesmo, de que ele está em constante transformação. E isso só pode ser realizado por uma reflexão imagética, poética diferente do começo do fragmento que, para esse sujeito, “as ruas são ruas”. Aqui, a paisagem vai além da própria paisagem, ela se constrói de maneira plástica, contrastante.

Essa ideia da relação entre a paisagem e a escrita em que a paisagem provoca o ato da escrita existe indiferentemente do sujeito. Ele é apenas um intervalo da paisagem, é diferente da ideia de Novalis acerca da natureza, o sujeito parte da natureza, do mundo externo para criar a poesia, todavia, ele eleva a natureza ao transformá-la em texto, a finalidade da poesia deve ser transformar essa natureza em arte, reflexão que está presente no fragmento 50 de “Poesia”: “O genuíno começo é poesia-natureza. O fim é o segundo começo – e é a poesia-arte.” (NOVALIS, 2009, p. 124)⁹⁴ Ou seja, a poesia é mais elevada que a natureza, ela faz uso da paisagem para sua construção, mas está acima, diferente de Pessoa, em que o sujeito é

⁹⁴ Der ächte Anfang ist NaturPoësie. Das Ende ist der 2te Anfang – und ist KunstPoësie. (NOVALIS, 1965, p. 536).

confrontado pela natureza, pela paisagem, ela o sufoca porque o faz ter consciência de que ele é apenas um intervalo no mundo, consciência de sua insignificância, a natureza é muito maior que o texto, é a natureza que faz com que esse sujeito tenha consciência de si mesmo e de sua relação com o mundo:

Escrevo com uma estranha magua, servo de umas suffocações intellectuaes, que me vem da perfeição da tarde. Este ceu de azul precioso, desmaiando para tons de cor de rosa pallido sob uma brisa igual e branda, dá-me a consciencia de mim uma vontade de eu gritar. Estou escrevendo, afinal, para fugir e refugir. Evito os ideaes. Esqueço as expressões exactas, e elas abrilham-se-me no acto physico de escrever, como se a mesma penna as produzisse.

Do que pensei, do que só senti, sobrevive, obscura, uma vontade inutil de chorar. (PESSOA, 2010, p. 261).

O sujeito desse fragmento contrasta a imperfeição da escrita e do sujeito à perfeição da paisagem. Temos a descrição plástica da paisagem, em especial pela descrição das cores do céu que apelam a visão e a brisa, que completa a sensação boa que a paisagem provoca, o que contrasta com o ato de escrever, que é para esse sujeito uma fuga. A escrita deve ser uma fuga do sujeito de si mesmo e do ambiente em que ele está, o que se torna algo penoso pois o dia e a paisagem lhe causam uma sensação boa, que se torna mais difícil não sei deixar influenciar por aquilo, e se distanciar do ato de escrever de tal modo que fosse como se a pena mesma que produzisse o texto, e não o sujeito. E isso causa angústia nesse sujeito, que sente e sobrevive a uma vontade inútil de chorar, ou seja, ele tenta abafar também suas sensações não apenas em relação à paisagem como também consigo mesmo, para poder se distanciar de seu eu, e, a partir disso, produzir um texto que traz nele um mundo próprio, que existe a parte do sujeito e da paisagem na qual ele se insere.

Essa ideia de escrita ligada à existência é também desenvolvida por Novalis, em especial no fragmento 46 de Poesia: “A poesia dissolve a existência alheia em própria.” (NOVALIS, 2009, p.124)⁹⁵. A poesia é capaz de conter em si dissolvida a existência do homem e da sociedade, o mundo que é alheio a ela, e é capaz de construir um mundo interno próprio, por meio da linguagem poética, sendo assim, o eu do poema não é o poeta, não é o eu externo, é um eu próprio do texto que existe dentro do texto. Nesse fragmento a ideia de poesia vai ao encontro da ideia de Pessoa, de que o texto é capaz de criar um mundo próprio, que existe não necessariamente dependente do mundo externo, alheio, a ele. Além disso, outra semelhança com Pessoa é a ideia de que o texto contém dissolvido em si suas influências literárias, o escritor é marcado pela influência de outros e o sujeito poético é constituído não apenas pela fusão de

⁹⁵ Die Poësie lößt fremdes Daseyn in Eignen auf. (NOVALIS, 1965, p. 535).

vários autores que o influenciaram, como também pela junção de vários autores que existem dentro de si, autores esses que, assim como ele, são criações de linguagem, e isso fica evidente quando percebemos que vários fragmentos remetem ou são marcados pelos autores que criações de Fernando Pessoa, assim como esse sujeito, e portanto, existem apenas como linguagem. Como acontece no seguinte fragmento:

Não tendo o que fazer, nem que pensar em fazer, vou pôr neste papel a descrição do meu ideal – apontamento.

A sensibilidade de Mallarmé dentro do estylo de Vieira; sonhar com Verlaine no corpo de Horacio; ser Homero ao luar.

Sentir tudo de todas as maneiras; saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento; não desejar muito senão com a imaginação, soffrer com coquetterie; ver claro para escrever just; conhecer-se com fingimento e tactica, naturalizar-se differente e com todos os documentos; em summa, usar por dentro todas as sensações, descansando-as até Deus; mas embrulhar de novo e repôr na montra com aquelle caixeiro que de aqui estou vendo com as latas pequenas da graxa da nova marca.

Todos estes ideaes, possiveis ou impossiveis, acabam e me esqueci de outros, se os havia. Tenho a realidade deante de mim – e não é sequer o caixeiro, é o ser isolado das mãos d'elle, tentaculo absurdo d'uma alma com familia e sorte que faz tregeitos de aranha sem teia no esticar-se da reposição cá á frente.

E uma das latas cahiu, como este meu apontamento. (PESSOA, 2010, p. 229)

O sujeito desse fragmento resolve fazer um apontamento sobre seu ideal de escrita, o que se realiza em função do tédio, esse ideal seria se aproximar de autores como Mallarmé, Vieira, Verlaine, Horácio e Homero, autores tanto modernos como clássicos, o que mostra que a escrita desse sujeito seria caracterizada por algo totalmente novo, que tivesse alguma característica de cada um desses autores.

Esse sujeito deseja “sentir tudo de todas as maneiras”, uma clara referência ao poema “passagem das horas” de Álvaro de Campos, um dos heterónimos de pessoa: “Sentir tudo de todas as maneiras, / Ter todas as opiniões,/Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,/Desagradar a si-próprio pela plena liberalidade de espírito,/E amar as coisas como Deus”(PESSOA, 2015, p.173). Nesse fragmento também podemos associar a passagem o “ver claro para escrever justo” com a discussão entre ver e olhar na poesia de Alberto Caeiro, na poesia desse heterônimo que o olhar é instintivo e não pode ser impedido, enquanto o ver é uma ação na qual eu implico o pensamento, o ver se liga à imaginação, transforma a imagem concreta em algo abstrato, e por tanto para se escrever justo é preciso se ver claro. No ato de ver temos uma interiorização do que o olhar capta. É possível associar, ainda, no trecho

“conhecer-se com fingimento e tática” uma remissão ao “autopsicografia” do ortónimo: “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente /Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente” (PESSOA, 1995, p. 235). O poeta ideal deve se conhecer com esse fingimento, e a seguir “naturalizar-se diferente e com todos os documentos”, o que se liga à ideia de que o eu é um outro, ideia essa que remete a própria heteronímia de Fernando Pessoa, que é vários, que é várias pessoas diferentes.

Essas ideias de escrita, sejam as impossíveis (possuir característica de outros autores consagrados) ou as possíveis (possuir característica dos autores que são criação de linguagem do autor físico Fernando Pessoa), são confrontados pelo tédio da realidade, que aparece na imagem do ser isolado nas mãos do caixeiro, que é como uma aranha sem teia. Ou seja, um ser sem sua característica principal, um ser insignificante, cuja insignificância é perturbada pelo apontamento, assim como o acontecimento das latas caírem perturba aquela situação, o apontamento perturba e retira o sujeito, de certa forma, do tédio da realidade cotidiana em que ele se considera um ser insignificante, um intervalo, um fragmento naquela realidade que existe independentemente dele.

Além disso, o sujeito constrói um quiasmo formado por “pensar com as emoções” e “sentir com o pensamento”, que forma um paralelo com a noção convencional do pensar ligado ao pensamento e, do sentir, ligado à emoção. Temos, então, a ideia do desejo ligado à imaginação, e não ao mundo real. Isso relaciona ao poeta a imagem de um ser contraditório, diferente do convencional. Para a continuação da construção desse ideal temos o “sofrer com *coquetterie*”, palavra francesa que, segundo o dicionário Larousse (2012), pode ser o desejo de agradar os outros ou uma maneira de ser provocante, ligada à sedução. Ou seja, podemos entender essa imagem como um sofrer de maneira envolvente.

O “em suma” passa a ideia de que a construção do poeta ideal está completa, “usar por dentro todas as sensações”, de novo, a ideia de Campos de “Sentir tudo de todas as maneiras”, e então tem o descascar-se, o tirar todas as cascas, todas as máscaras até chegar a “Deus”, para, depois, se embrulhar de novo, recolocar as máscaras, as cascas e “repor na montra”, recolocar essas máscaras em exposição na “montra”, o que, no português do Brasil, chamamos de vitrine. Colocar nessa vitrine essas máscaras que constroem o poeta ideal.

Em seguida, temos a imagem concreta do caixeiro, com “latas pequenas de graxa da nova marca”, essa imagem da realidade tira o sujeito do ideal. Temos, então, a metonímia da “mão” desse caixeiro, que é a única parte do caixeiro que o sujeito vê. Essa mão passa a imagem de um “tentáculo absurdo”, imagem que se liga ao polvo que, diferente do ser humano que tem

duas mãos, tem oito tentáculos, então consegue fazer e agarrar mais coisas. O ser humano tem o desejo de ser como o polvo e agarrar várias coisas ao mesmo tempo. No caso do caixeiro, seu desejo, sua alma estão ligados à “família e sorte”. Temos a imagem de que ele faz “trejeitos” que, segundo o dicionário Houaiss (2009), seria um gesto cômico, como uma careta, esses trejeitos seriam de uma “aranha sem teia”, que dão a ideia da incompletude, pois a definição da aranha se liga à sua teia. Sem a sua teia ela é um ser incompleto. Ou seja, os desejos do caixeiro o tornam incompleto, pois ele não deseja o mundo em sua plenitude, diferente da figura do ideal poético que pretende ser vários em um, “sentir tudo de todas as maneiras”. Esse ideal poético tem o que Novalis elabora em seu fragmento, a existência dos outros é dissolvida nele próprio, ele tem vários dentro de si, a imagem do poeta no fragmento de Novalis e nesse fragmento é a de que o poeta pode ser vários sendo um só, por meio da linguagem poética.

No entanto, no fragmento do *Livro* essa reflexão é interrompida pela lata que cai, o que, em termos de imagem, chama atenção. Essa lata, provavelmente, produziria um barulho ao cair que traria o sujeito de volta à realidade e interromperia a reflexão. A partir desse cair da lata temos uma comparação com o “Destino” de toda a gente, que esse destino é como a lata que cai e interrompe toda a reflexão, a lata cair é um acontecimento aleatório a reflexão, e assim também é o “Destino”. Apesar da incompletude do caixeiro em relação ao poeta, o destino é o “de toda a gente”, isso inclui tanto o caixeiro quanto o poeta ideal.

Até a última oração, o fragmento constrói essa imagem do poeta ideal para depois contrastá-lo com a figura simples do caixeiro, que é tida como incompleta. Na última oração temos uma comparação que coloca como equivalentes esse caixeiro e esse poeta ideal, sendo que apesar de suas diferenças os dois não podem fugir do destino, da imprevisibilidade e do acaso da vida, que acontece para toda a gente.

Essa discussão sobre o papel do escritor é, segundo Medeiros (2015) uma das principais questões que o *Livro* coloca em pauta: "O Livro do Desassossego, portanto, pode e deve ser lido como uma grande e ininterrupta indagação sobre o que significa ser-se escritor." (MEDEIROS, 2015, p.148) O escritor é, então, aquele que cria um mundo próprio pela linguagem, algo que, como já vimos, é uma das características que Novalis atribui à poesia transcendental, a sua ideia de literatura, por meio da linguagem é possível a criação de um mundo próprio, que existe enquanto texto. É pelo texto e no texto que o mundo se infinito e vivo, a ideia da criação poética é um gerar é desenvolvida por Novalis no fragmento 36 de “Poesia”:

Poetar é gerar. Todo poetado tem de ser um indivíduo vivente. Que inesgotável quantidade de materiais para novas combinações individuais não existe ao redor! Quem uma vez adivinhou esse segredo – esse não necessita de mais nada, a não ser a decisão de renunciar à infinita multiplicidade e a seu mero gozo e de alguma parte começar – mas essa decisão custa o livre sentimento de um mundo infinito – e exige a limitação a um fenômeno individual do mesmo –
Deveríamos talvez atribuir a uma decisão semelhante nossa existência terrestre? (NOVALIS, 2009, p.122).⁹⁶

O fazer poético deve gerar, deve produzir um indivíduo vivente. A poesia deve ser orgânica, viva, e para isso ela necessita ser capaz de permitir infinitas combinações e conexões para a geração de seu significado: “A geração de um mundo “vivificado” pelo eu consiste justamente na realização de nossa *liberdade* e de nossa *vontade*” (FRAGELLI, 2014, p. 117). É por essa razão que a capacidade orgânica da poesia a aproxima do infinito, e quem é capaz de produzir essa poesia perde a crença no mundo infinito, porque tem a noção de que a única possibilidade de alcançar o infinito e o absoluto é por meio da linguagem e esse mundo infinito existe apenas no texto:

A poesia da linguagem viria a se manifestar como o desdobramento de uma energia criativa (ao mesmo tempo descobridora), levando à conformação de experiências da realidade, mediadas pela linguagem, cujo denominador comum é a vivência de uma singularidade “viva” que habita, por direito próprio, na dimensão linguística das coisas, que então se torna aparente. Na verdade, a poesia é um dos modos de ser da linguagem em que a percepção (imaginária) de que as coisas falam na linguagem se torna singularmente forte; tanto que se tem a sensação de ouvir no poema o vasto murmúrio das questões tangíveis e intangíveis do universo (TORRES⁹⁷, 2020, p. 251 – tradução nossa).⁹⁸

⁹⁶ Dichten ist zeugen. Alles Gedichtete muß ein lebendiges Individuum seyn. Welche unerschöpfliche Menge von Materialien zu *neun* individuellen Combinationen liegt nicht umher! Wer einmal dieses Geheimniß errathen hat – der hat nichts mehr nöthig, als den Entschluß, der unendlichen Mannichfaltigkeit, und ihrem bloßen Genusse zu entsagen und irgendwo *anzufangen* – aber dieser Entschluß kostet das freye Gefühl einer unendlichen Welt – und fodert die Beschränckung auf eine einzelne Erscheinung derselben –
Sollten wir vielleicht einem ähnlichen Entschlusse unser irrdisches Daseyn zuzuschreiben haben? (NOVALIS, 1965, p. 534).

⁹⁷ Torres (2020) analisa em seu artigo, *La poesía del lenguaje: en torno a la creatividad de las palabras*, a ideia de linguagem poética em Heidegger, Saussure, Benjamin, Maturana, Novalis, Neruda e Huidobro.

⁹⁸ La poesía del lenguaje vendría a manifestarse como el despliegue de una energía creativa (que es a la vez descubridora), conducente a la conformación de experiencias de realidad, mediadas por el lenguaje, cuyo denominador común es la vivencia de una singularidad “viviente” que habita, por derecho propio, en la dimensión lingüística de las cosas, la que entonces se hace patente. De hecho, la poesía es uno de los modos de ser del lenguaje en el que la percepción (imaginaria) de que las cosas hablan en el lenguaje, se torna singularmente fuerte; tanto que se tiene la sensación de oír en el poema el vasto murmullo de las materias tangibles e intangibles del universo (TORRES, 2020, p. 251).

Para atribuir essa decisão em relação à nossa existência terrestre, o eu deve ser um eu que existe enquanto linguagem, ou seja, separado do mundo físico. Pessoa também desenvolve a ideia de que a linguagem poética, por utilizar símbolos e imagens, é capaz de criar um mundo próprio, que existe enquanto texto:

Supponho que seja o que chamam um decadente, que haja de mim, como definição externa do meu espirito, essas lucilações tristes de uma extraneza postiça que incorporam em palavras inesperadas uma alma anciosa e malabar. Sinto que sou assim e que sou absurdo. Porisso busco, por uma imitação de uma hypothese dos classicos, figurar ao menos em uma mathematica expressiva as sensações decorativas da minha alma substituida. Em certa altura da cogitação escripta, já não sei onde tenho o centro da atenção – se nas sensações dispensar que procuro descrever, como a tapeçarias incognitas, se nas palavras com que, querendo descrever a propria descripção, me embrenho, me descaminho e vejo outras cousas. Formam-se em mim associações de ideas, de imagens de palavras – tudo lucido e difuso –, e tanto estou dizendo o que sinto, como o que supponho que sinto, nem distingo o que a alma me suggere do que as imagens, que a alma deixou cahir, me enfloram no chão, nem, até, se um som de palavra barbara, ou um rhythmo de phrase interposta, me não tiram do assumpto já incerto, da sensação já em parque, e me absolvem de pensar e de dizer, como grandes viagens para distrahir. E isto tudo, que, se o repito, deveria dar-me uma sensação de futilidade, de fallencia, de soffrimento, não consegue senão dar-me as asas de ouro. Desde que fallo de imagens, talvez porque fôsse a condemnar o abuso d'ellas, nascem-me imagens; desde que me ergo de mim para repudiar o que não sinto, eu o estou sentindo já e o proprio repudio é uma sensação com bordados; desde que, perdida enfim a fé no esforço, me quero abandonar ao extravio, um termo placido, um adjectivo espacial e sobrio, fazem-me de repente, como uma luz de sol, ver clara diante de mim a pagina escripta dormentemente, e as letras da minha tinta da caneta são um mappa absurdo de signaes magicos. E deponho-me como á caneta, e traço a capa de me reclinar sem nexo, longinquo, intermedio e succubo, final como um naufrago afogando-se á vista de ilhas maravilhosas, em aquelles mesmos mares doirados de violeta que em leitos remotos verdadeiramente sonhára. (PESSOA, 2010, p. 295).

No início desse fragmento o sujeito se considera o que as pessoas chamam de decadente pela maneira que ele escreve, as palavras que ele usa, ou seja, esse sujeito se aproxima do decadentismo por utilizar de uma linguagem mais simbólica para construir imagens poéticas, conferindo ao texto uma plasticidade maior, construir um texto que cria um mundo que se contrasta com o mundo real. Além disso, entendemos que esse decadentismo liga-se diretamente ao sentimento de melancolia que esse sujeito sente, uma vez que ressalta a percepção do homem em relação ao mundo: "ao invés do sentimentalismo piegas, das resignações morais, o apelo estaria numa paradoxal apologia da vontade nula, da inércia, do tédio universal" (OSAKABE, 2010, p. 209)

Esse sujeito reflete então que ele expressa o que sente e sua visão de mundo por meio de imagens poéticas, mas ele se pergunta se ele realmente sente aquilo ou se ele supõe que sente. Ele não distingue as imagens que são sugestões de sua alma das que estão realmente no mundo quando ele cria seus textos, de certa maneira esse sujeito entende que o texto, por meio da linguagem poética, acaba por criar um mundo que por mais que seja baseado no mundo externo, constitui-se como algo próprio, a palavra constrói esse mundo, por meio não apenas de imagens poéticas, como também do som e do ritmo que a linguagem confere ao texto.

O sujeito reflete que deveria considerar essas imagens como fúteis, sem importância, no entanto esse uso da linguagem dá ao sujeito asas de ouro, ele considera que mesmo que tenta diminuir o uso das imagens poéticas, novas lhe aparecem. Mesmo que esse sujeito tente não produzir esse tipo de texto, ele acaba por fazê-lo, dando a ideia de que o texto e sua linguagem vão muito além do seu autor, cria um mundo próprio e possui de certa maneira vida própria. Novalis entende o texto poético de maneira semelhante ao lhe conferir organicidade, o texto é um organismo vivo, ele vai além do seu autor e até mesmo do que seu autor pretendia. A página escrita aparece aqui como "um mappa absurdo de signaes magicos", o que nos leva a considerar que esse fragmento possui uma visão mais idealizada da linguagem do que os outros, mais próxima da visão de Novalis, mas não tão idealizada quanto a do pensador alemão, uma vez que, a reflexão final desse fragmento é a de que o sujeito tem plena consciência de que mesmo construindo essas imagens e esse texto ele ainda se contrasta com seu eu "sem nexo, longinquo, intermedio e succubo", ou seja, o sujeito é um intervalo na paisagem, apesar dessa característica que poderia fazer com que esse sujeito seja um decadente, segundo Osakabe (2010), esse sujeito vai além das características do decadentismo, do subjetivismo, pois suas imagens possuem uma certa objetividade ao se inspirarem na natureza, o que faz com que suas imagens tenham uma nitidez maior, e com isso, um caráter plástico, além disso, esse sujeito faz uso da imaginação, ele sente e pensa por meio de imagens poéticas, elas são construídas, como vemos no fragmento, por sua alma.

Ao final do fragmento o sujeito constrói sua imagem como um naufrago que se afoga vendo ilhas maravilhosas, ou seja, o mundo criado pela linguagem, o mundo do texto, é uma ilha maravilhosa, um lugar que remete ao sonho, aos mares dourados de violeta, um lugar mais idealizado, enquanto o sujeito é um naufrago se afogando no mundo cotidiano e na sua consciência de sua insignificância perante ele.

É nesse ponto da criação do mundo pela linguagem que alguns fragmentos do *Livro* se aproximam mais da visão da literatura, da linguagem e do mundo do texto de Novalis, por

tratarem de uma visão mais idealizada do texto e da linguagem, capaz de se aproximar do infinito, do Absoluto da arte. Como no fragmento seguinte:

Tudo se penetra. A leitura dos classicos, que não fallam de [distinguem os] poentes, tem-me tornado intelligiveis muitos poentes, em todas as sua cores. Ha uma relação entre a competencia syntactica, pela qual se distingue a valia do senão, do mas, e do porém, e a capacidade de comprehender quando o azul do ceu é realmente verde, e que parte de amarello existe no verde azul do ceu.

No fundo é a mesma cousa – a capacidade de distinguir e de subtilizar. Sem syntaxe não ha emoção duradoura. A immortalidade é uma função dos grammaticos. (PESSOA, 2010, p. 871).

Nesse fragmento, o sujeito faz considerações a respeito de como a leitura se relaciona com a vida. E essa é uma relação de difusão, ao ler os clássicos, mesmo que não falem diretamente de um poente, por meio do texto, é possível perceber vários poentes. A linguagem e a sintaxe são capazes de criar mundos próprios, que mudem, até mesmo, a relação que temos com as cores. Sendo assim, por mais que o mundo do texto se relacione com o mundo exterior, no texto, por meio da linguagem, é possível a criação de um mundo novo que não necessita de uma ligação direta com o mundo externo. Isso é evidenciado pela imagem das cores que podem ganhar outra tonalidade no texto. Apesar disso, os dois mundos não são tão diferentes assim, o que os distingui são os usos que a linguagem faz das coisas do mundo. É a linguagem que é capaz de conferir ao texto e, conseqüentemente, à reflexão que ele provoca sobre o mundo, o caráter imortal, infinito. A linguagem, no caso, a sintaxe, é capaz de criar um mundo no texto que seja imortal, que se aproxime do infinito.

E, ainda, por essa razão que o ato da escrita é considerado uma atividade superior e que deve estar acima de qualquer outra. O sujeito deve fazer de tudo para escrever bem, porque é a escrita que perdura. A escrita é orgânica, é viva, e ela vive e perdura indiferentemente de seu autor, e por isso ela deve ser superior até mesmo à própria existência do autor físico:

O ter tocado nos pés de Christo não é desculpa para uma pontuação defeituosa.

Se um homem escreve bem só quando está bebado dir-lhe-ei: embebede-se. E se elle me dizer que o seu figado soffre com isso, responderei: o que é o seu figado? é uma coisa morta que vive enquanto v[ôce] vive, e os poemas que escrever vivem sem emquanto. (PESSOA, 2010, p. 336).

Entendemos, então, que mesmo alguém que tenha vivido uma experiência sublime, como tocar os pés de Cristo, não pode usar isso como uma desculpa para escrever mal. Outro

ponto interessante do fragmento é o fato de que a organicidade do texto está em sua certa independência do autor, a linguagem constrói no texto um mundo próprio, o que lhe possibilita a aproximação ao infinito. A linguagem poética confere ao texto uma capacidade de desdobramento de sentido que faz com que ele continue vivo sempre, pois possibilita diferentes significados, tanto no decorrer do tempo como da sociedade que entra em contato com esse texto. O texto se aproxima, assim, do infinito, enquanto o homem, o autor, é finito, e é por isso que o texto se sobressai em relação à qualquer coisa, e o autor deve buscar produzir esse texto mesmo que isso interfira diretamente em sua vida física, porque sua vida não deve ter tanta importância quanto a obra.

O que esse sujeito escreve tem, então, uma importância fundamental, pois ele só existe por meio do texto, o significado de sua vida está no ato de escrever. Isso aparece, algumas vezes, por meio da ironia, o sujeito diz não se importar se leem o que ele escreve e coloca a escrita como algo banal. Porém, é ela que confere sentido à vida desse sujeito:

Que me pesa que ninguém leia o que escrevo? Escrevo/-me/ para me distrahir de viver, e publico/-me/ porque o jogo tem essa regra. Se amanhã se perdessem todos os meus escritos, teria pena, mas creio bem, não uma pena violenta e louca como seria de supor, pois que em tudo isso ia toda a minha vida. Não é certo, pois, que a mãe, morto o filho, mezes depois já ri e é a mesma. A grande terra, que serve aos mortos, serviria, menos maternalmente, esses papéis. Tudo não importa e creio bem que houve quem visse a vida sem uma grande paciência para essa criação acordada e com grande desejo do socego de quando ella, enfim, se tinha ido deitar. (PESSOA, 2010, p. 376).

O sujeito compara a mãe que perde o filho e a perda do texto, que agora é acrescido de uma importância enorme, pois o sujeito compara a perda dos seus textos com a perda de um filho a uma mãe, que causa uma tristeza da qual é difícil se libertar. Depois de constatar a importância de seus textos, o sujeito traz novamente a ideia de que nada importa de fato, e há quem viva a vida sem se importar quando ela vai acabar de fato. O que não parece ser o caso do sujeito, e é por isso que ele escreve. O texto é a maneira desse sujeito continuar vivendo, porque, diferente da vida, o texto é eterno. Mas aqui não em um sentido idealizado de Novalis, mas na ideia de que o texto ao possuir uma abertura de significado ele se torna vivo, e não depende mais de seu autor, podendo, assim, se aproximar da eternidade, mas não em um sentido espiritual ou sacro como nos fragmentos de Novalis que aproximam o texto poético da religião. A importância do texto aqui é pelo fato de que esse sujeito só existe enquanto linguagem, ele existe nesse mundo que é criado pela linguagem, se por algum motivo esse texto se perde, o

sujeito também deixa de existir. É essa preocupação com a morte e a existência que inquietam o sujeito, apesar de que ele gostaria de não se importar com nada, nem mesmo com a morte.

No entanto, apesar de valorizar o ato da escrita, muitas vezes esse sujeito se confronta com o fato de a existência do texto ser também um intervalo na grandiosidade do mundo da literatura. Muitos dos fragmentos de texto são marcados pela melancolia e pelo tédio, pela consciência da insignificância da existência, o texto é superior ao eu, no entanto, ele ainda é insignificante quando contrastado com a grandiosidade do mundo e do universo:

Releio, em uma d'essas somnolencias sem somno, em que nos entretemos inteligentemente sem a intelligencia, algumas das paginas que formarão, todas junctas, o meu livro de impressões sem nexos. E d'ellas me sobe, como um cheiro de coisa conhecida, uma impressão deserta de monotonia. Sinto que, ainda ao dizer que sou sempre diferente, disse sempre a mesma coisa; que sou mais analogo a mim mesmo do que queria confessar; que, em fecho de contas, nem tive a alegria de ganhar nem a emoção de perder. Sou uma ausencia de saldo de mim mesmo, com um equilibrio involuntario que me desola e enfraquece.

Tudo, quanto escrevi, é pardo. Dir-se-hia que a minha vida, ainda a mental, é um dia de chuva lenta, em que tudo é desacontecimento e penumbra, privilegio vazio e razão esquecida. Desolo-me a seda rota. Desconheço-me a luz e tédio.

Meu esforço humilde, de sequer dizer quem sou, de registrar, como uma machina de nervos, as impressões minimas da minha vida subjectiva e aguda, tudo isso se me esvaiu como um balde em que esbarrassem, e se molhou pela terra como a agua de tudo. Fabriquei-me as tintas falsas, resultei a imperio da trepadeira. Meu coração, de quem fiei os grandes acontecimentos da prosa vivida, parece-me hoje, escripto na distancia d'estas paginas relidas com outra alma, uma bomba de quintal de provincia, installada por instincto e manobrada por serviço. Naufraguei sem tormenta num mar onde se póde estar de pé.

E pergunto ao que me resta de consciente nesta serie confusa de intervallos entre coisas que não existem, de que me serviu encher tantas páginas de phrases em que acreditei como minhas, de emoções que senti como pesadas, de bandeiras e pendões de exercitos que são, afinal, papeis collados com cuspo pela filha do mendigo debaixo dos beiraes.

Pergunto, ao que me resta de mim a que vem estas paginas inuteis, conagradas ao lixo e ao desvio, perdidas antes de ser entre os papeis rasgados do Destino.

Pergunto, mas prossigo. Escrevo a pergunta, embrulho-a em novas phrases, desmeado-a de novas emoções. E amanhã tornarei a escrever, na sequencia do meu livro estúpido, as impressões diarias do meu desconhecimento com frio.

Sigam, taes como são. Jogado o dominó, e ganho o jogo, ou perdido, as pedras viram-se para baixo e o jogo findo é negro. (PESSOA, 2010, p. 293).

O sujeito desse fragmento reflete sobre as páginas que vão formar seu livro, que ele considera sem nexos e monótono, esse sujeito se considera uma ausência de si, alguém que não

teve nem alegria de ganhar nem de perder, ou seja, que está no intermédio, no intervalo. E isso também se aplica ao que ele escreve, que considera pardo, ou seja, nem claro, nem escuro, e seus textos são carregados de tédio e melancolia, como a imagem do dia de chuva lenta.

Seu esforço para registrar suas impressões sobre a vida subjetiva acaba sendo um esforço vazio, e aqui novamente uma comparação, com um balde que esbarram e que molha a terra, ou seja, sua melancolia e tédio acaba fazendo parte do texto mesmo que ele não queira, como o balde que molha a terra, e como a imagem seguinte uma bomba de quintal de província, que é instalada por instinto e manobra por serviço, assim como seu texto, que é fabricado à revelia do seu eu, mesmo que ele acredite tentar colocar em seu texto as prosas vividas, acaba sendo com tintas falsas, ou seja, a alma que está nesse texto não é mais a desse sujeito, é outra, o eu naquele texto se transforma em algo que vai muito além da subjetividade do autor. Essa ideia das tintas falsas também remete as ideias desenvolvidas na autopsicografia de que “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente /Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente” (PESSOA, 1995, p. 235). Ressaltando a reflexão de que o texto constrói um mundo próprio e o eu do texto é um eu que é puramente linguagem. A sensação que esse eu tem é de naufragar num mar onde o nível de água do mar da pé, ou seja, a sensação de impotência perante o ato de escrever e também a vida.

Suas páginas estão cheias de reflexões e emoções que ele acreditava serem suas, mas que não são mais, que agora fazem parte do texto, essas emoções pareciam grandiosas para esse sujeito, mas no fundo ele chega à conclusão de que não são, usando a imagem de papeis colados com cuspe pela filha do mendigo debaixo dos beirais, ou seja, algo muito marginal. E a partir dessa imagem ele deixa claro que considera essas páginas até mesmo inúteis, mas que é a única possibilidade que ele encontra de ser outro e de poder, essa maneira, da melancolia e do tédio da existência. Essa visão do texto e da linguagem se assemelha a de Novalis quando pensamos na ideia de que o eu do texto é um ser criado pela linguagem e que o mundo do texto é único, mas se distancia pelo fato de que aqui não temos mais uma visão idealizada do texto e também da linguagem.

A imagem final desse fragmento é de um jogo de dominó, que não importa se vai ser ganhado ou perdido, ele vai acabar, as peças estarão para baixo e o fim é negro. Podemos entender essa imagem como uma metáfora da morte, não importa como vivemos a vida, se bem ou mal, se com vitórias ou com derrotas, o final é sempre o mesmo, a morte.

A poesia transcendental é marcada pela construção de um mundo próprio da poesia pela linguagem e, com isso, de ser capaz de um desdobramento de significados por meio da reflexão

que sua linguagem constrói, no entanto, para Novalis, o mundo próprio da poesia é o lugar onde o sujeito alcança o infinito, o Absoluto, a grandiosidade do universo, a visão da linguagem e da arte é idealizada, por ser criadora de mundos ela se aproxima da linguagem divina que é também criadora: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Tudo foi feito por ele; e nada do que tem sido feito, foi feito sem ele. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens” (João 1:1-4). O poder da palavra de Deus reside no fato dela ser criadora do mundo, podemos, desse modo, aproximar a palavra poética, que também é criadora de mundos, da palavra de Deus, uma vez que ambas possuem o poder da criação.

Em Pessoa, o mundo criado pelo texto é capaz de tirar o sujeito do tédio e da melancolia, no entanto, ele não se desvencilha disso, a escrita é marcada pelo tédio, pela incompletude, pelo sentimento de impotência perante a grandiosidade do mundo, o sujeito é finito, está fadado à morte, a ser um intervalo. Sua única possibilidade de perdurar é pelo texto, no entanto esse texto também não é perfeito, ele é marcado pela incompletude e imperfeição do sujeito. O texto é fragmentado, em Novalis, para potencializar seu significado, enquanto, em Pessoa, o texto é fragmentado por ser incompleto e imperfeito como o sujeito moderno.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Novalis cria em suas obras novos conceitos e ideias sobre estética, obra, criação e teoria que foram fundamentais para o desenvolvimento da poesia, da teoria e da crítica moderna. Essas ideias desenvolvidas por Novalis influenciarão a literatura posterior ao romantismo, pois, levam a uma reflexão não apenas sobre a obra poética, como também acerca do próprio ser humano, sua relação com a sociedade e com a história, evidenciando o caráter fragmentário da própria humanidade e da própria linguagem, além de colocar em jogo, com isso, a incompletude e inacabamento do mundo e da sociedade moderna.

No entanto, as obras de Novalis não recebem a importância que deveriam, sendo, muitas vezes, deixadas de lado pela teoria e pelos estudos literários. No Brasil, por exemplo, existem muito mais estudos sobre esse pensador no campo da filosofia do que da literatura, apesar de sua importância fundamental. Mesmo na Alemanha, não temos muitos estudos e pesquisas a respeito de Novalis, principalmente quando comparado a outros autores importantes para a literatura não apenas alemã, como ocidental. Isso pode se dever a vários fatores, que vão desde a complexidade da linguagem e dos textos, até mesmo à sua morte precoce, antes de completar 30 anos, o que leva à formação de um mito em torno da figura de Novalis, fato que fez com que suas obras fossem consideradas, durante muito tempo, como incompreensíveis e até mesmo como desvaneios de um melancólico atormentado pela morte precoce de sua noiva. As obras e reflexões desse pensador passam a ser interpretadas e estudadas de maneira a compreender realmente suas ideias e não as relacionar com sua biografia pessoal apenas em 1919, com a tese de Benjamin *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* na qual os fragmentos de Novalis são sistematizados e analisados de maneira a entender o que foi o conceito de crítica e de obra de arte romântica e qual foi sua importância para a teoria, a crítica e a poesia moderna.

A ideia de poesia que Novalis desenvolve é a de uma poesia transcendental, que traz em si mesma a reflexão sobre o fazer poético e a produção de conhecimento, uma vez que, por meio da utilização da linguagem simbólica, faz com que o leitor necessite produzir uma reflexão para gerar o significado dessa poesia, significado esse que nunca é acabado, está sempre em aberto. O que permite isso é também a escolha da forma do fragmento, que permite uma abertura interpretativa maior, a reflexão não está dada no texto, é preciso que o leitor desenvolva essa reflexão. O universo que a obra cria “existe antes de mais nada por si mesmo e apenas num segundo momento descobrimos que ele também significa” (TODOROV, 1996, p. 254). O sentido da obra é, então, inesgotável, ativo e vivo, o que faz com que ela perdure.

Outro ponto importante que os pensadores do *Frühromantik*, em especial Novalis, colocam em discussão é a questão da autoria, primeiro porque os fragmentos publicados na *Athenaeum* eram revisados e influenciados por todos os membros desse movimento. No caso de *Pólen*, sabemos que muitos fragmentos foram alterados e até mesmo há a inserção de novos fragmentos que não são de autoria de Novalis, isso se deve ao fato de que esses autores queriam colocar em xeque também a questão da autoria. Aspecto que Novalis leva ainda mais longe, uma vez que, diferente dos outros membros, ele publica seus textos com um pseudônimo, não apenas com a intenção de ocultar seu nome, uma vez que a escolha desse novo nome é profundamente cuidada e se relaciona diretamente às próprias ideias desenvolvidas pelo movimento. Além disso, entendemos que Novalis busca separar seu homem físico e a figura do poeta, o que mostra como, para ele, a separação entre o mundo poético, criado pela linguagem, e mundo empírico, já existia. Além do fato de isso ressaltar que Novalis entendia o ser humano também como fragmentado, evidenciando a incompletude e o inacabamento do mundo e da sociedade moderna.

É possível perceber a importância das ideias de Novalis que ressoam em vários pensadores posteriores e em nosso trabalho decidimos analisar essa relação no *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa. Pessoa possuía uma edição dos fragmentos de Novalis, o que comprova que ele foi leitor do pensador alemão, uma vez que, além de possuir a edição ela se encontra grifada e anotada. Ao analisar a edição pessoana dos fragmentos de *Pólen* é possível perceber quais ideias novalisianas chamaram mais atenção do poeta português. Em nosso trabalho, analisamos essas ideias acerca da poesia e do poético. No entanto, é interessante perceber que além da importância da forma do fragmento das ideias de poesia, é possível perceber uma relação entre as ideias que Novalis desenvolve em seus fragmentos até mesmo na criação da heteronímia, como apontado por Ribeiro (2012) no artigo *Fernando Pessoa leitor de Novalis e o problema da heteronímia* e por Souza e Suzuki (2015) no artigo *Novalis e Pessoa: lucidez poética e reflexão onírica*.

Primeiramente, ao analisarmos como Pessoa constrói os fragmentos do *Livro* como fragmentos, percebemos uma relação com a concepção de fragmento de Novalis, com o uso da linguagem simbólica, de imagens que constroem o significado do texto e lhe conferem um caráter mais orgânico, com um significado em aberto, a reflexão não está totalmente desenvolvida no texto, ela fica a cargo do leitor, seja pelo próprio fato de que apesar de ser em prosa, os fragmentos de Pessoa possuem uma linguagem muitas vezes mais próxima da poesia do que da prosa. Algo que é marcante na concepção de fragmento de Novalis, essa dissolução

das fronteiras não apenas da literatura e outras formas de conhecimento, como também da poesia e da prosa. Entretanto, é necessário ressaltar que os fragmentos de Novalis e os do *Livro* possuem uma diferença fundamental: os de Novalis são obras teóricas e críticas que se aproximam do texto poético pela linguagem, mas são textos feitos para serem teóricos, enquanto o *Livro* é um texto poético, feito para ser uma obra poética, no entanto, traz reflexões teóricas e críticas, o que o aproximam desses textos.

Além disso, apesar da relação do fragmento como gênero romântico, Pessoa cria um uso do fragmento próprio, uma vez que, confere um caráter mais pessoal e diarístico aos seus fragmentos, fazendo com que eles reflitam a incompletude e imperfeição do sujeito moderno. Enquanto, em Novalis, a forma do fragmento potencializa o seu significado e reafirma uma ideia idealizada da linguagem, sendo a imperfeição aqui, ligada muito mais à forma, um gênero perfeito e acabado, do que a linguagem em si.

Outro ponto fundamental que separa os dois autores é a própria concepção da linguagem poética, em Novalis a linguagem poética é idealizada, ela se aproxima da linguagem divina que é criadora, é ela que é capaz de ligar o sujeito com o Absoluto, o infinito, aproxima o sujeito do mundo divino, essa visão da poesia e da linguagem poética marca diversos fragmentos, mostrando que a própria ideia de literatura aparece muito próxima a religião. Bénichou (2004) ressalta que para os românticos quando Deus dá aos homens a capacidade de criar por meio da linguagem, ele dignifica a linguagem a aproxima da linguagem original, divina, criadora, conferindo uma ideia de plenitude ao verbo humano, ligando a linguagem poética e a criação diretamente ao exercício da vida. A ideia da poesia transcendental é marcada por esse caráter criador da linguagem, principalmente pelo fato de que ela cria um mundo próprio que existe dentro da obra e é nesse lugar de reflexão que o sujeito alcança o infinito, o Absoluto, a grandiosidade do universo, a visão da linguagem e da arte é idealizada, por ser criadora de mundos ela se aproxima da linguagem divina que é também criadora.

Em Pessoa, a linguagem poética perde essa visão idealizada, a escrita criadora aparece como aquela que apenas tira o sujeito do tédio e da melancolia da vida, no entanto, essa escrita é profundamente marcada pelo tédio, pela incompletude, pelo sentimento de impotência e de insignificância perante a grandiosidade do mundo, o sujeito aparece sempre como um intervalo, a natureza e a vida existem indiferente da existência desse sujeito, ele é apenas um intervalo na existência. Sua única possibilidade de ter alguma relevância, mesmo que pequena, e de perdurar é por meio do texto, e esse sujeito existe apenas enquanto texto, e esse texto é tão imperfeito e incompleto quanto o sujeito que o desenvolve.

Podemos perceber que, ainda que Novalis e Pessoa possuam diferenças tanto no uso do fragmento, na forma, quanto na concepção da linguagem, é inegável a relação da leitura e das ideias de Novalis no Livro do Desassossego. Isso ressalta a importância e a relevância da teoria da poesia e da linguagem desenvolvidas por Novalis. A leitura e interpretação que temos do *Livro*, quando conhecemos as ideias de Novalis, é outra. Além disso, é interessante perceber que apesar de ter tido contato com análises de Novalis muito mais ligada ao caráter biográfico do que com a obra em si, Pessoa produz uma reflexão sobre essas obras muito próximas a de Benjamin, sendo pouco provável que Pessoa tenha tido contato com *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, uma vez que os dois autores eram contemporâneos e Pessoa não lia alemão.

Procuramos ressaltar, principalmente, a importância das ideias e do estudo das obras de Novalis para a interpretação e reflexão sobre a literatura moderna, principalmente em questões como a fragmentariedade e incompletude do mundo e da sociedade. Novalis nos afasta de uma leitura e interpretação do texto poético fundamentado totalmente no mundo exterior, principalmente na vida do autor, e nos leva a refletir que o texto é que deve estabelecer sua teoria e a maneira que vai ser analisado, e não ao contrário, segundo Schulz, Novalis afasta da obra poética “o risco de ser vista apenas como a implementação da biografia na arte” (SCHULZ, 2004, p. 97 – tradução nossa)⁹⁹.

Nesse sentido, Novalis torna evidente a importância da literatura para nossa maneira de ver, entender e refletir sobre o mundo, bem como para a produção do conhecimento como um todo. Segundo Schulz (2013), para Novalis, a poesia era um meio, embora o mais elevado, melhor e mais difícil, para um objetivo ainda mais elevado, a elevação do homem acima de si mesmo. É a literatura que confere ao homem não apenas sua capacidade criativa, como também reflexiva, e é por isso que ela é fundamental para o desenvolvimento da capacidade humana de refletir sobre sua vida e seu papel na sociedade a qual ele pertence.

⁹⁹ Besteht für das dichterische Werk stets die Gefahr, daß es allein als Umsetzung von Biographie in Kunst (SCHULZ, 2004, p. 97).

REFERÊNCIAS

ANGELLOZ, J. F. **Le Romantisme allemand**. Paris : PUF, 1973.

ANSELMO, B. M. **Máscara e representação no Livro do Desassossego**. 2008. 109f. Dissertação (Mestre em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras - Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

ARAÚJO, S. S. **Sentimento e subjetividade em Rousseau e nos primeiros românticos alemães**. 2013. 104 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

AYRAULT, R. **La genèse du romantisme allemand**. Paris : Aubier, 1961.

BARRENTO, J. **O género inquieto: anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARROSO, G. L. S. **Arte e política no romantismo alemão**. 2014. 329 f. Dissertação (Mestrado em Direito)- Faculdade de Direito, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

BÉNICHOU, P. **Romantismes français I**. Paris: Gallimard, 2004.

BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução, introdução e notas de M. Seligmann-Silva. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BERMAN, A. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BLANCHOT, M. **A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário**. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANKENAGEL, J. C. The dominant characteristics of german romanticism. **Publications. Modern Language Association**, New York, v. 55, n. 1, p. 1-10, mar. 1940. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/458420>. Acesso em: 12 fev. 2016.

BODEI, R. **Scomposizioni: forme dell'individuo moderno**. Torino: Giulio Einaudi editore, 1987.

BORTOLI, A. P.; WINTER, L. M. Uma cifra três vezes alheia: o alheamento poético, editorial e tradutório no Livro do Desassossego, de Fernando Pessoa. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 5, p. 36-61, 2010.

BRAGANÇA, G. M. Sobrevivências do desassossego: caminhos editoriais do livro infinito de Fernando Pessoa. **RCL|Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 26-46, 2013.

BUESCU, H. C. Autor. In: MARTINS, F. C. (Coord.) **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

BUSCH, C. Was ist ein Fragment? In: STRACK, F; EICHELDINGER, M. **Fragmente der Frühromantik**. Berlin: De Gruyter, 2011.

CANDIDO, G. B. **O desassossego e o pensamento poético-filosófico de Fernando Pessoa**. 2015. 208 f. Tese (Doutorado em filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

CARDOSO, M. J. S. **A poética desarticulada e desarticuladora do Livro do Desassossego de Fernando Pessoa**. 2008. 103 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961.

CARPEAUX, O. M. **A história concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CINTRA, E. C. **A "estética do silêncio" no Livro do Desassossego: um estudo da escritura em Fernando Pessoa**. 2005. 174 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2005.

CINTRA, E. C. O desassossego e o nada: alguns aspectos da ironia em Fernando Pessoa. **Signótica**, Goiânia, v. 19, n. 1, p. 33-46, 2007.

CINTRA, E. C. O livro por vir: anotações sobre a escritura no Livro do Desassossego. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 27, n. 38, p. 63-84, 2014.

COELHO, E. P. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa: Verbo, 1949.

COELHO, E. P. Pessoa: Lógica do Desassossego. In: _____. **A mecânica dos fluidos: literatura, cinema e teoria**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

CORONEL, L. P. A modernidade da prosa poética do Livro do Desassossego, de Fernando Pessoa. La Salle - **Revista Educação, Ciência e Cultura**, Canoas, v. 12, n. 1, p. 45-54, 2007.

COSTA-LIMA, L. **Limites da voz: Montaigne, Schlegel, Kafka**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CUADRADO, P. E. Fernando Pessoa y la épica de la modernidad. **Revista Signa**, Madri, n. 24, p. 281-291, 2015.

DAVIS, W. S. Menschwerdung der Menschen: poetry and truth in Hardenberg's Hymnen an die Nacht and the Journal of 1797. **Athenäum: Jahrbuch der Romantik**, Berlin, n. 4, p. 1-21, 1994.

DELGADO, Antonio Sáez. El eterno desasosiego del Livro do Desassossego o la tentación del texto-Frankenstein. **Abriu: Textuality Studies on Brazil, Galicia and Portugal**, Barcelona, n. 5, p. 9-12, 2016.

DIAZ, A. O rizoma pós-moderno e a escrita heteronímica no Livro do Desassossego. **Revista do CESP**, Belo Horizonte, v.36, n.55, p. 29-47, 2016.

DICK, M. **Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis**. Bonn: Bouvier, 1967.

DINIZ, D. O. **A conceitualidade do livro em literatura**: desmesuras da página em Novalis, Mallarmé e Borges. 2014. 351 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada)- Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

DISANDRO, C. A. **Lírica de pensamiento**: Holderlin y Novalis. La Plata: Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1971.

DIX, S. Goethe, J. W. In: MARTINS, F. C. (Coord.) **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

DONEHOWER, B. **The birth of Novalis**: Friedrich von Hardenberg's journal of 1797, with selected letters and documents. New York: State University of New York Press, 2012.

DUARTE, L. P. Fernando, rei da nossa baviera um jogo no limite do silêncio. **Rev. de Letras**, Fortaleza, n. 14, p. 77-82, 1989.

DUARTE, P. Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro: a aurora do pensamento estético moderno. **Aisthe**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 123-135, nov. 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/5170>. Acesso em: 21 mar. 2015.

DUARTE, P. **Estio do tempo**: romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

EIRAS, P. **Esquecer Fausto** – a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol. Porto: Campo das Letras, 2005.

EIRAS, P. Fragmentação. In: MARTINS, F. C. (Coord.) **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

EIRAS, P. Sujeito. In: MARTINS, F. C. (Coord.) **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

FADEL, N. C. P. S. **O poeta enquanto vidente**: Novalis e a romantização da linguagem. 2008. 81 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

FADEL, N. C. P. S. Novalis e Os discípulos em Saïs: a linguagem em vida; a obra em fragmento. **Revista Contingentia**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 29-37, maio 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/8473>. Acesso em: 9 maio 2015.

FALBEL, N. Os fundamentos históricos do romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FAZZOLARI, D. **Olhares sobre Lisboa Livro do Desassossego e o que o turista deve ver**. 2006. 136 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FERRARI, P. Fernando Pessoa y Alejandra Pizarnik: escritos, marginalia y otros apuntes en torno a la métrica y al ritmo. **Bulletin of Spanish Studies**, n. 88, 221-248, 2011.

FICHTE, J. G. **A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

FONTES, M. B. Livro do desassossego por Bernardo Soares a escrita do desastre. **Cad. Cespuc de Pesq.**, Belo Horizonte, n.15, p.175-181, 2007.

FOSCOLO, G. Crítica, arte e Bildung no Frühromantik. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 9, p. 123-135, 2010.

FRAGELLI, I. C. **Natureza, História, Poesia: A exposição simbólica da Bildung**. 2014. 136f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FREITAS, A. M. Shakespeare – Bacon. In: MARTINS, F. C. (Coord.) **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

FREUND, W. **Novalis**. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001.

GAGNEBIN, J. M. Nas fontes paradoxais da crítica literária: Walter Benjamin relê os românticos de Iena. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

GAGO, C. Interstícios: o fragmento em Fernando Pessoa. In: DIX, S; PIZARRO, J. (org.). **A Arca de Pessoa: Novos ensaios**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

GARCIA, A. P. **Poeticidade e vida do espírito no Livro do desassossego, o romance possível de Bernardo Soares**. 2020. 170 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2020.

GASCHÉ, R. The sober absolute: on Benjamin and the early romantics. In: FERRIS, D. S. (org.). **Walter Benjamin: theoretical questions**. Stanford: Stanford University Press. 1996.

GEBHARDT, A. **Novalis: Der begnadete Lyriker**. Marburg: Tectum Verlag, 2006.

Gil, J. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1980.

GIMÉNEZ, D. Fernando Pessoa y las máscaras escritas. **Pessoa Plural: A Journal of Fernando Pessoa Studies**, Providence, n. 2, p. 154-173, 2012.

GIMÉNEZ, D. Fragmentacion y Edicion en el Libro del Desasosiego. **Matlit**, Coimbra, n. 1.1, p. 57-73, 2013.

GIMÉNEZ, G. Variantes textuais no Livro do Desassossego edição, codificação e interpretação. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 12, n. 1, p. 54-68, 2016.

GJESDAL, K. Georg Friedrich Philipp von Hardenberg [Novalis]. In: ZALTA, E. N. (org.). **Stanford encyclopedia of philosophy**. Palo Alto: Stanford University, 2009.

GOMES, M. S. O porco-espinho de Novalis: considerações sobre o fragmento como forma. **Revista Línguas & Letras**, Cascavel, v. 14, n. 27, p. 1-9, 2013.

GONÇALVES, C. D. **Livro do desassossego de Fernando Pessoa o drama em gente no drama editorial**. 2014. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

GUERRA, M. C. S. **El afecto sin objeto y la escritura fragmentaria una lectura del Desasosiego Pessoaano**. 2006. 304 f. Tese (Doutorado em Letras) - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2006.

GUERREIRO, R. **De luto por existir: a melancolia de Bernardo Soares à luz de Walter Benjamin**. Prefácio de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

GUIMARÃES, F. Heteronímia – Poética. In: MARTINS, F. C. (Coord.) **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

GUINSBURG, J.; ROSENFELD, A. **Romantismo e Classicismo**. In: GUINSBURG, J. (Org) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. 261-274.

GUSMÃO, M. Alteridade/Impessoalidade. In: MARTINS, F. C. (Coord.) **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

GUSMÃO, M. Fausto. In: MARTINS, F. C. (Coord.) **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

HAERING, T. L. **Novalis als Philosoph**. Stuttgart: Kohlhammer, 1954.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

HANDWERK, G. Romantic irony. In: BROWN, M. **The Cambridge history of literary criticism**: v. 5 Romanticism. Cambridge: Cambridge univ. press, 2007.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JONES, K. A. **Revitalizing romanticism: Novalis' fichte studien and the philosophy of organic nonclosure**. 2013. 207 f. Tese (Doutorado em Filosofia)- Harvard University, Cambridge, 2013.

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

KANT, I. **Crítica da razão prática**. Tradução de Afonso Bertagnoli. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

KNELLER, J. **Kant e o poder da imaginação**. Tradução Elaine Alves Trindade. São Paulo: Madras, 2010.

KOHLSCHMIDT, W. O romantismo. In: BOESCH, B. (org.). **História da literatura alemã**. São Paulo: Herder: EDUSP, 1967.

KUBIAK, C. Sowing chaos: discontinuity and the form of autonomy in the fragment collections of the early german romantics. **Studies in Romanticism**, Boston, n. 33, p. 411-449, 1994.

KUBIK, A. **Die Symboltheorie bei Novalis**: Eine ideengeschichtliche Studie in ästhetischer und theologischer Absicht. Tübingen: Mohr Siebeck, 2006.

KURZKE, H. **Novalis**. München: Beck, 2001.

LACOUÉ-LABARTHE, P. Avant-propos. In: BENJAMIN, W. **Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand**. Paris: Flammarion, 1986.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J. **L'absolu littéraire**: theorie de la littérature du romantisme allemand. Paris: Seuil, 1978.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J. A exigência fragmentária: tradução e apresentação de João Camillo Penna. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 10, p. 67-94, 2004.

LANDGRAF, E. Comprehending romantic incomprehensibility: a systems-theoretical perspective on early german romanticism. **MLN**, Baltimore, v. 121, n. 3, p. 592-616, 2006.

LARROUSE. **Dictionnaire de Poche Plus**. Paris: Larousse Dictionnaires, 2012.

LEAL, P. Fragmento. In: MARTINS, F. C. (Coord.) **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

LIND, G. R. **Teoria poética de Fernando Pessoa**. Porto: Inova, 1970.

LINS, V. Novalis, negatividade e utopia. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 10, p. 112-124, 2004.

LOPES, T. R. **Pessoa por conhecer**. Lisboa: Estampa, 1990. Vol 1 e 2.

LOURENÇO, E. **Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente**. Porto: Inova, 1973.

LOURENÇO, E. O Livro do Desassossego ou o Moemorial do Limbo. In: LOURENÇO, E. **O lugar do anjo: Ensaio Pessoaano**. Lisboa: Gradiva, 2004.

LOURENÇO, E. **Fernando, rei da nossa Baviera**. Lisboa: Gradiva, 2008.

LUKÁCS, G. Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis. In: LUKÁCS, G. **A alma e as formas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LUPI, J. P. Lezama, Novalis y las vicisitudes de la futuridad. **Revista Hispánica Moderna**, Philadelphia, v. 66, n. 2, p. 139-158, 2013.

MAAS, W. P. M. D. *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis e o mito da linguagem primordial. In: Volobuef, K. (org.) **Mito e Magia**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MAHONEY, D. F. **Friedrich von Hardenberg (Novalis)**. Weimar: Metzler, 2001.

MARGANTIN, L. L'Allégorie Romantique. **Romantisme**, Paris, n. 152, p. 13-26, 2011.

MARQUES, J. M. **Potencialidades e implicações do olhar no Livro do Desassossego de Fernando Pessoa**. 2019. 111f Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

MARTINS, F. C. (Coord.) **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

MARTINS, F. C. **Introdução ao estudo de Fernando Pessoa**. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

MEDEIROS, C. L. A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 37, n. 1, p. 51-70, 2014.

MEDEIROS, C. L. de. **A crítica literária de Friedrich Schlegel**. 2015. 405 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MEDEIROS, L. Ortografia. In: MARTINS, F. C. (Coord.) **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

MEDEIROS, L. Palavra perdida. In: MARTINS, F. C. (Coord.) **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

MEDEIROS, P. **O silêncio das sereias: ensaio sobre o livro do desassossego**. Lisboa: Tinta-da-China, 2015.

MICHAEL, Joachim. A heteronímia de Fernando Pessoa: literatura plurilíngue e translacional. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, n. especial, p. 160-181, 2014.

MOISÉS, C. F. **Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos**. São Paulo: Escrituras, 2005.

MONROE, J. Novalis' Hymnem an die Nacht and the prose poem avant la lettre. **Studies in Romanticism**, Boston, v. 22, n. 1, p. 93-110, 1983.

MONTANDON, A. Le fragment. In: MONTANDON, M. **Les formes brèves**. Paris : Hachette, 1992.

MUELLER-VOLMMER, K. Language theory and the art of understanding. In: BROWN, M. **The Cambridge history of literary criticism**: v. 5 Romanticism. Cambridge: Cambridge univ. press, 2007.

NOVALIS, Friedrich. Les disciples a saïs et Les fragments de novalis (traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck). Bruxelles: Paul Lacomblez, 1914. [CFP, 8-388]

NOVALIS. **Schriften: Das philosophische Werk I**. Zweiter Band. Edição crítica de SAMUEL, R.; MÄHL, H.; SCHULZ, G. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.

NOVALIS. **Polén**: fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.

NOVALIS. **Fragmentos**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.

NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

O' BRIEN, W. A. **Novalis**: signs of revolution. Durham: Duke University Press, 1995.

O' BRIEN, W. A. Blütenstaub: Dekonstruktion der Symbolik. In: UERLINGS, H. **Blütenstaub**: Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2000.

O' BRIEN, W. A. Friedrich von Hardenberg: pseudonym Novalis. In: HAMILTON, P. (org.). **The Oxford handbook of european romanticism**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

OLIVEIRA, A. B. L. **Do canto das sereias à rua dos douradores o espaço da escrita no Livro do Desassossego e em Água Viva**. 2013. 101 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

OLIVEIRA, A. O tédio no Livro do Desassossego. **Revista do CESP**, Belo Horizonte, v.36, n.55, p. 29-47, 2016.

OLIVEIRA, M. E. A figura do poeta em Friedrich von Hardenberg (Novalis) e Gaston Bachelard: algumas considerações. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, n. 19, p. 47-59, 1996.

OLIVEIRA, R. G. A. **Poesia infinita**: o problema estético em Novalis. 2014. 150f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014.

OSAKABE, H. O livro do mundo. In: NOVAES, A. (org.) **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OSAKABE, H. Decadência. In: MARTINS, F. C. (Coord.) **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

PENTEADO, F. R. Jogo de cena Fernando Pessoa e a gênese dos heterônimos. **Revista Desassossego**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 61-72, 2012.

PESSOA, F. **Poesias**. Edição de João Gaspar Simões e Luiz Montalvor. Lisboa: Ática, 1995.

PESSOA, F. **Livro do Desasocego**. Edição de Jerónimo Pizarro. Edição Crítica das Obras de Fernando Pessoa, Vol. XII (Tomos I e II). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

PESSOA, F. **Teoria da Heteronímia**. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Porto: Assírio & Alvim, 2012.

PESSOA, F. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. Edição Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PESSOA, F. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERRONE-MOISÉS, L. **Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro**. 3ª ed. red. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERRONE-MOISÉS, L. O Livro do Desassossego: do mundo em falta à palavra plena. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 8, p. 9-19, 1986.

PIZARRO, J. Apresentação. In: PESSOA, F. **Livro do Desassossego**. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China, 2014.

PIZARRO, J. Os muitos desassossegos. **Revista do CESP**, Belo Horizonte, v.36, n.55, p. 29-47, 2016.

RAJAN, T. Theories of genre. In: BROWN, M. **The Cambridge history of literary criticism**: v. 5 Romanticism. Cambridge: Cambridge univ. press, 2007.

RIBEIRO, N. Fernando Pessoa leitor de Novalis e o problema da heteronímia. **Revista SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 16, n. 31, p. 53-70, 2º sem. 2012.

RIBEIRO, N. Poéticas do inacabado – Pessoa, Wittgenstein e o Livro por vir. In: **Literatura, Vazio e Danação**, org. Osmar Oliva. 1ed. Montes Claros: Editora Unimontes, 2013, v. 01, p. 223-241.

RODRIGUES, M. A. As formas de escrita do eu no "Livro do Desassossego", de Fernando Pessoa. **Revista de Literatura, História e Memória**, Cascavel, v. 5, n. 5, p. 11-24, 2009.

RODRIGUES, M. A. “Na floresta do alheamento” ou a dissimulação discursiva do sujeito lírico sobre o fazer poético. **Revista Desassossego**, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 178-195, 2016.

RÖHL, R. A modernidade na literature alemã. In: CHIAMPI, I. **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

ROSENFELD, A. Aspectos do romantismo alemão. In: ROSENFELD, A. **Texto e contexto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SAFRANSKI, R. **Romantismo: uma questão alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANTOS, I. R. **Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o Modernismo anglo-americano**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SANTOS, T. C. **Friedrich Schlegel e a forma da filosofia**. 2011. 112 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.

SAUL, N. **History and poetry in Novalis and in the tradition of the german enlightenment**. London: Institute of Germanic Studies, University of London, 1984.

SCHEEL, M. **A literatura aos pedaços: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do primeiro romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo**. 2009. 393 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

SCHEEL, M. O fragmento literário e o horizonte da escritura. In: Colóquio Internacional de Estudos linguísticos e literários, 1., 2010, Maringá. **Anais**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2010. p. 1-14.

SCHEEL, M. **Poética do romantismo: Novalis e o fragmento literário**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2010.

SCHEFER, O. **Novalis**. Paris: Le Félin, 2011.

SCHLEGEL, F. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHNELL, R. **Deutsche Literatur von der Reformation bis zur Gegenwart**. Reinbek: Rowohlt, 2011.

SCHOLEM, G. **A teoria da linguagem, e outros estudos de cabala e mística: Judaica II**. Seleção Haroldo de Campos e J. Guinsburg. Tradução Ruth Joanna Sólón e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SCHULZ, G. Poesie als Poetik oder Poetik als Poesie? Zur späten Lyrik von Novalis. In: UERLINGS, H. **Novalis: Poesie und Poetik**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004.

SCHULZ, G. **Novalis: Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs**. München: Verlag C.H. Beck oHG, 2011.

SCHULZ, G. **Novalis**. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2013.

SEABRA, J. A. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SEGTOVICH, M. N. M. **A potência de transubstanciação e a potência de transfiguração no Livro do Desassossego**. 2010. 171 f. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Teologia e Ciências Humanas, PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2010.

SELIGMANN-SILVA, M. Arte, crítica e crítica como arte: acerca do conceito de crítica em F. Schlegel e Novalis. **Discurso**, São Paulo, n. 20, p. 115-136, 1993.

SELIGMANN-SILVA, M. **Ler o livro do mundo**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, M. Friedrich Schlegel e Novalis: poesia e filosofia. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 10, p. 95-109, 2004.

SELIGMANN-SILVA, M. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SENA, J. Introdução ao Livro do Desassossego. In: SENA, J. **Fernando Pessoa & C^a Heterónima** (Estudos coligidos 1940-1978). 2^a edição. Lisboa: edições 70, 1984.

SENA, J. **Fernando Pessoa & C^a heterónima**. Lisboa: Edições 70, 1981.

SEPÚLVEDA, P. **Os livros de Fernando Pessoa**. Lisboa: Ática, 2014.

SILVA, F. F. **"O Enigma daquilo que está vivo": A crítica de arte nos escritos de juventude de Walter Benjamin**. 2018. 214f Dissertação (Mestrado em filosofia) - Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

SILVESTRE, J. S. **"A minha vida é como se me batesse com ela": a escrita e a(s) exigência(s) do desassossego**. 2014. 72f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

SIMPSON, D. **Transcendental philosophy and Romanticism criticism**. In: BROWN, M. The Cambridge history of literary criticism: v. 5 Romanticism. Cambridge: Cambridge univ. press, 2007.

SIMPSON, P. **Tradução Percurso do Escritor: entrevista com Paul Bénichou**. 2015.

Disponível em:

https://www.academia.edu/40020360/Percurso_do_escritor_entrevista_com_Paul_B%C3%89NICHOU?source=swp_share. Acesso em: 12 de março de 2021.

SPRENGER, K. 'Noch sind alles nur Andeutungen': das Fragmentarische in Novalis' *Die Christenheit oder Europa*. **German Life and Letters**, Nova Jersey, v. 71, n. 3, 254-267, 2018.

STAROBINSKI, J. **Montaigne em Movimento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STOCKINGER, L. Die Poësie heilt die Wunden, die der Verstand schlägt: Novalis' Poesiebegriff in begriffs- und literaturgeschichtlichen Kontext. In: UERLINGS, H. **Novalis: Poesie und Poetik**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004.

STRIEDTER, J. **Die fragmente des Novalis als "Präfigurationen" seiner Dichtung**. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985.

SOUTO, A. R. **Poética do fragmentário**: A escritura-processo em Fernando Pessoa/Bernardo Soares e em Woody Allen. 2005. 151 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SOUZA, A. O. Fragmentariedade e desconstrução do sujeito no Livro do Desassossego. **Revista Desassossego**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 5-17, 2009.

SOUZA, C. O projeto do Livro do Desassossego e o romantismo alemão. **Revista do CESP**, Belo Horizonte, v. 36, n. 55, p.-65-76, 2016.

SOUZA, C. A Estética do Desassossego: Fernando Pessoa e o romantismo alemão. In: **Literatura, Vazio e Danação**, org. Osmar Oliva. 1ed. Montes Claros: Editora Unimontes, 2013, v. 01, p. 101-113.

SOUZA, C.; SUZUKI, M. **Novalis e Pessoa**: lucidez poética e reflexão onírica. *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, v. 13, p. 9-26, 2015.

SUZUKI, M. A gênese do fragmento. In: SCHLEGEL, F. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SUZUKI, M. **O gênio romântico**. São Paulo: FAPESP: Iluminuras, 1999.

SZONDI, P. **Poésie et poétique de l'idéalisme allemand**. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975.

TODOROV, T. Em torno da poesia. In: TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, T. **Teorias do símbolo**. Campinas: Papirus, 1996.

TORRES, S. M. La poesía del lenguaje: en torno a la creatividad de las palabras. **Alpha**, Osorno, n. 50, 243-262, 2020.

TORRES FILHO, R. R. Novalis: o romantismo estudioso. In: NOVALIS. **Polén**: fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.

TRIGO, N. F. S. **Crítica e criação em Novalis: dos Fragmentos de Pólen aos poemas dos Hinos à Noite**. 2017. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2017.

TROP, G. Novalis and the absolute of attraction. **Seminar: A journal of germanic studies**, Toronto, v. 50, n. 3, p. 276-294, 2014.

UERLINGS, H. Einbildungskraft und Poesie bei Novalis. In: UERLINGS, H. **Novalis: Poesie und Poetik**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004.

VATER, M. G. Philosophy on the track of freedom or systematizing systemlessness: Novalis' reflections on the wissenschaftslehre, 1795-1796. In: BREAZEAL, D.; ROCKMORE, T. (org.). **Fichte, german idealism and early romanticism**. New York: Rodopi, 2010.

WEISS, J. **Das Frühromantische Fragment: eine Entstehungs- und Wirkungsgeschichte**. Jena: Laboratorium Aufklärung, 2015.

WELLEK, R. Os primeiros românticos alemães. In: WELLEK, R. **História da crítica moderna**. São Paulo: Herder: EDUSP, 1967. v. 2.

WILHEM, D. **Les romantiques allemands**. Paris : Éditions du Seuil, 1980.

ZENITH, R. Soares, Bernardo. In: MARTINS, F. C. (Coord.) **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

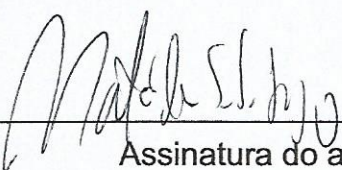
ZENITH, R. Introdução. In: PESSOA, F. **Livro do Desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guardador de livros na cidade de Lisboa. Organização Richard Zenith. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZIOLKOWSKI, T. Ruminations on Ruins: Classical versus Romantic. **The German Quarterly**, Hoboken, v. 89, n. 3, p. 265-281, 2016.

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 23 / 06 / 21


Assinatura do autor