

ELAINE CRISTINA CINTRA

**A "ESTÉTICA DO SILÊNCIO" NO *LIVRO DO
DESASSOSSEGO*: UM ESTUDO DA
ESCRITURA EM FERNANDO PESSOA**

Tese apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Campus de São José do
Rio Preto, para a obtenção do título de
Doutor em Letras (Área de Concentração:
Teoria da Literatura).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Heloísa
Martins Dias

**São José do Rio Preto
2005**

Cintra, Elaine Cristina.

A "estética do silêncio" no *Livro do desassossego*: um estudo da escritura em Fernando Pessoa / Elaine Cristina Cintra – São José do Rio Preto : [s.n.], 2005
174 f. ; 30 cm.

Orientador: Maria Heloísa Martins Dias

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista.
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura portuguesa – História, Crítica – Teoria, etc. 2. Pessoa, Fernando, 1888-1935 - *Livro do desassossego* – Crítica e interpretação. 3. Silêncio na literatura . Dias, Maria Heloísa Martins. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3.09

DADOS CURRICULARES**ELAINE CRISTINA CINTRA**

NASCIMENTO	04.11.1965 - FRANCA/SP
FILIAÇÃO	Luiz Rodrigues Cintra Maria José de Faria Cintra
1985-1988	Curso de Graduação em Letras (Licenciatura) União das Faculdades Francanas (FRANCA)
1994- 1997	Curso de Pós-graduação em Letras, nível de Mestrado (área de concentração: Estudos Literários) na F.C.L., UNESP, Campus de Araraquara.
1995- 2000	Professora na graduação e pós-graduação (lato sensu) no Curso de Letras e Tradução Intérprete da Universidade de Franca.
1998-2000	Professora substituta do ILEEL na Universidade Federal de Uberlândia, MG.
2002-	Professora assistente no Departamento de Letras na Universidade Federal de Goiás, Campus Avançado de Jataí/GO.
2000- 2005	Curso de Pós-graduação em Letras, nível de Doutorado, no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP, campus de São José do Rio Preto.

A meus pais Luiz e Maria José

Que sempre me apoiaram e estiveram ao meu lado em todos os momentos, mostrando-me o verdadeiro significado da palavra amor.

AGRADECIMENTOS

Realizar esse trabalho só se tornou possível graças à colaboração direta e indireta de muitas pessoas. Gostaríamos de manifestar nossa gratidão a todas elas, mas de forma particular:

a minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria Heloísa Martins Dias, pela ajuda imprescindível, pela compreensão nas horas difíceis e pela orientação sempre segura, que tornou viável a realização dessa tese;

às Prof.^a Dr.^a Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri e Prof.^a Dr.^a Roxana Guadalupe Álvarez, pelas valiosas contribuições e leituras atentas, que muito contribuíram para a construção desse texto;

ao Antônio Fernandes Jr. e Cleudemar José Fernandes, mais do que amigos leais, grandes interlocutores, que me facilitaram o acesso a bibliografias sem as quais, eu jamais conseguiria chegar a alguns resultados;

à amiga Sheila pelas orientações quanto às normas ABNT; à Marly Moura, Roberto Daud, Luiz Gonzaga Marchezan, Bete Sanches, Fernanda Mussalim, primeiros interlocutores nos momentos iniciais de reflexão, incentivando e questionando as idéias ainda a serem desenvolvidas;

aos amigos Davi, Joelma, Mara Rúbia, Glenda, Beth Amorim, Patrícia, Lanilda, Márcia, Álvaro, pelo apoio constante, compreensão e amor que, no momento da redação de uma tese, são imprescindíveis.

ao John Mahadeo, pela ajuda com o abstract, e pelo incentivo sempre certo e amoroso.

Quero o silêncio
Para dormir
Qualquer memória
Da voz ouvida,
Desentendida,
Que foi perdida
Por eu a ouvir...

(Fernando Pessoa)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: A Estética do Silêncio.....	08
1. O SILÊNCIO DO <i>LIVRO</i>	25
1.1 Os desassossegos do <i>Livro</i>	25
1.2 Os livros dos desassossegos.....	34
1.2.1 Os livros.....	34
1.2.2 Os desassossegos.....	48
1.3 Os desassossegos da crítica.....	52
2. NO SILÊNCIO DO DESASSOSSEGO.....	62
2.1 O livro do silêncio.....	62
2.2 Imagem e silêncio.....	74
2.3 O ser e o não-ser do sentido.....	84
2.3.1 O silêncio não é o implícito.....	84
2.3.2 O silêncio não é falta de palavra mas a palavra em falta.....	89
2.3.3. O silêncio não é não. Ou é.....	95
3. O LIVRO-ESCRITURA.....	98
3.1 A noção de escritura em Barthes.....	98
3.2 O silêncio-escritura em Fernando Pessoa.....	107
3.2.1 O silêncio é intervalo.....	108
3.2.2. O silêncio é movimento.....	122
4. OS AVESSOS DOS SIGNOS.....	130
4.1 O silêncio-abdicação.....	130
4.2 O silêncio da palavra.....	141
4.3 A rua de mão dupla.....	150
CONCLUSÃO.....	155
BIBLIOGRAFIA.....	160
Resumo.....	173
Abstract.....	174

A "ESTÉTICA DO SILÊNCIO"

Em um dos inúmeros fragmentos de seu "diário" metafísico, Vicente Guedes (1994, p.21), semi-heterônimo de Fernando Pessoa e um dos heteroautores do *Livro do desassossego*, assim discorre sobre o exercício de sua escrita: "As horas em que a paisagem é uma auréola de Vida, e o sonho é apenas sonhar-se, eu ergui, ó meu amor, *no silêncio do meu desassossego*, este livro estranho como portões abertos ao fim duma alameda numa casa abandonada" (grifo nosso). Neste mesmo trecho, ele se refere à "torre de silêncio" (p.21) de suas ânsias, bem como aos "rios eternos que correm da janela de seu silêncio" (p.22). Desse modo, entre "soluços calados" (p.24), "sorrisos melódiosos" (p.24), "vozes suaves e embaladoras" (p.24), o *Livro do desassossego* vai compondo uma sinfonia de sons altos e baixos, e em algumas ocasiões, de pausas significativas, que estabelecem uma interessante visão das múltiplas e contraditórias vozes da modernidade - e uma dessas vozes é o silêncio.

Esse livro em prosa de Fernando Pessoa, composto de fragmentos que sequer foram organizados em definitivo pelo autor, apresenta um guarda-livros lisboeta que, depois de seu tedioso expediente cotidiano, realiza sua "outra" escrita: as impressões da cidade que ele percorre e observa com seu olhar de "flâneur" e as registra em seu longo "diário". Em seus textos, Vicente Guedes (e depois Bernardo Soares, o semi-heterônimo que o seguiu) não só aponta para reflexões e acontecimentos de seu cotidiano, mas amalgama o pensamento estético e filosófico de Fernando Pessoa, estabelecendo diálogos com seus mais importantes heterônimos. O *Livro do desassossego* é, portanto, o livro-registro dos vários Pessoas que se multiplicaram em incontáveis e contraditórios heterônimos. Um livro-síntese e, portanto, um livro que recolhe e representa o pensamento e as contradições de uma época.

Uma das reflexões estéticas desse livro diz respeito ao exercício literário em constante elaboração de si mesmo, não como um complexo passível de definição, mas um processo no qual as palavras se encontram sempre em um estado "entre", refletindo aquilo que propomos chamar de "estética do silêncio". Em tal "estética", Pessoa afirma o silêncio como um *lugar* onde as palavras se originam e para onde elas se destinam, formando um estado intervalar do sentido. É no intervalo do ser das palavras que a tessitura do discurso desse autor se dá nesse "diário" lisboeta, revelando-se em seu avesso, linguagem nua e pura.

Este trabalho parte, então, do pressuposto que no *Livro do desassossego* desenvolve-se uma "estética do silêncio"¹ e objetiva demonstrar como isso ocorre e quais as nuances que toma diante das discussões literárias da obra de F.Pessoa imersas nesse livro. Tais reflexões podem ser observadas através de procedimentos metalingüísticos, tanto no nível do significado quanto do significante, ou seja, podemos entrever essas discussões através de dois modos: 1) na concepção metalingüística do mesmo, quando os narradores desfiam reflexões a respeito do fazer poético e consolidam a idéia do silêncio como uma das mais representativas da estética pessoana; 2) no próprio fazer literário, em seu momento de produção artística *in loco*, analisando os procedimentos literários de alguns fragmentos desse livro.

Desse modo, longe de nos determos no silêncio do enunciador, que necessitaria de uma discussão mais direcionada para a Análise do Discurso, e tampouco no silêncio do leitor, o que nos encaminharia para métodos recepcionais, propomos investigar o silêncio do próprio enunciado, teoria e realização da teoria em si mesma.

O silêncio não passou despercebido pela crítica pessoana, que esteve atenta à ocorrência dessa categoria lingüística na obra desse

¹ Tomaremos aqui o termo "estética" para explorar essas reflexões e propostas literárias, já que Pessoa desenvolveu vários textos usando esse termo, tal como "estética do desalento", "estética da abdicação", "estética do artifício", "estética da indiferença", "estética da guerra", etc.

autor, como Julia Cuervo Hewitt (1988, p. 135) que o afirma na voz polifônica da literatura de Pessoa: "O drama pessoano é polifônico. E, nessa polifonia, ouve-se também a voz do silêncio, da ausência da aporia, do ilógico de toda a lógica, do lógico do ilógico, do irracional dentro da razão". Essa proposta de silêncio que se dá na idéia do múltiplo (e não da ausência) está impressa nos fragmentos do *Livro do desassossego*, em que se cruzam várias vozes e estéticas, às vezes, até mesmo contraditórias. Toda essa multiplicidade de vozes que compõem o universo de Fernando Pessoa, levam-no a ouvir sons imprecisos que não se definem e molduram um universo transmutável, como na descrição que Vicente Guedes (1994, p.101) faz de si mesmo como sinfonia: "Minha alma é uma orquestra oculta; não sei que instrumento tange e range, cordas e harpas, tímbores e tambores, dentro de mim. Só me conheço como sinfonia". O silêncio, então, nessa obra, não só é polifônico, como no dizer de Hewitt, mas bastante ruidoso.

Por sua vez, Gilberto de Mello Kujawiski (1988, p.283) dedicou-se a observar o silêncio como elemento constitutivo não só da obra de Pessoa mas do livro aqui estudado. Em um artigo apresentado no Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa, Kujawiski afirma que os livros de Bernardo Soares e Vicente Guedes são a obra mais anti-retórica de Portugal, em seu processo lingüístico de negação de totalidade, de des-construção de realidades verbais: "O avesso da vacuidade altissonante é a *densidade silenciosa*, e esta constitui a argamassa do *Livro*" (grifo nosso). Esse ponto de vista é por nós reiterado nesse estudo, uma vez que consideramos o silêncio como a matéria-base do *Livro do desassossego*, como pretendemos demonstrar adiante.

Essa mesma "densidade silenciosa" é observada também por Haqira Osakabe (1994) que nota em Vicente Guedes a realização do "princípio do silêncio", pois esse heteroautor apresenta uma consciência em trânsito, desapegada e desgarrada da realidade, que as palavras não podem expressar. Concordamos com Osakabe, mas notamos que

também em Bernardo Soares, esse sentido em movimento impregnará a obra de imprecisões e indefinições. Em um tom mais "moderno", mais ativo, Soares retoma não só o projeto de Guedes, mas também assume seus questionamentos lingüísticos, ressonando e desenvolvendo algumas das "estéticas" que se apresentam no livro do decadente Guedes. No último heterônimo, porém, essas reflexões tomarão uma configuração um pouco mais explícita, através de reflexões metalingüísticas que desnudam alguns dos processos de F.Pessoa de composição literária e compondo uma importante fonte para os estudos desse autor.

Tal como o exercício de identidade/alteridade pessoana, o silêncio é o ser/não ser da linguagem e falar do mesmo é falar do que não é, ou melhor, do que é não sendo: é discorrer sobre a dúvida hamletiana na linguagem, o "to be or not to be" (SHAKESPEARE, 1996, p. 812) do sentido. Ser ou não ser: o silêncio, indizível, único estado integral do sentido, apresenta a relação dicotômica entre a ausência e o pleno. Dizer nunca satisfaz a necessidade da expressão e a arte busca a plenitude. Em auxílio à insuficiência dos sentidos das palavras, o nada indefectível vem resgatar o absoluto do Belo. Não há mais a proeminência do "ou" - o silêncio é e não é ao mesmo tempo.

Ora denominado como "silêncio-fundante", como para os estudos de Eni Orlandi (1995), ora "silêncio ecoante e ressonante", "mito do inefável", como Susan Sontag (1987) afirma em seu ensaio sobre o silêncio, a preocupação com o silêncio transcende as teorias lingüísticas e literárias. Em Heidegger (2001), ele assumiu um importante aspecto no *Mitsein*, no ser-com-outros². Já para Wittgenstein (2001), o silêncio

² Não é objetivo deste trabalho aprofundar as discussões filosóficas a respeito mas é impossível não fazer algumas indicações. Em Heidegger (2001), já no *Ser e Tempo*, o filósofo propõe-se a descrever a natureza lingüística, buscando os fundamentos da existência das línguas. O discurso, modo de ser com outros, o *Mitsein*, compõe-se de uma "escuta", e o silêncio também é um modo de significar. Em Heidegger, o silêncio amplia a linguagem que deixa de ser um conjunto de sinais externos e encontra sua ressignificação em algo além. O silêncio acorda para o ser. Em *Beiträge zur*

fundamenta o indizível, uma vez que a realidade é nada mais que reflexo da linguagem, desmistificando a crença de que a realidade pode ser dita. Nenhuma crença mística ou ontológica é dizível e o silêncio ressoa naquilo que ainda não foi apreendido pela experiência intelectual do homem.

Na mitologia egípcia o silêncio é representado por Hor-Pa-Khered ou Hórus menino, deus-criança pequeno e fraco das pernas, tímido e desprotegido. Hórus é filho de Isis e Osíris já morto, e representa o sol, fraco no amanhecer mas vingativo e forte conforme o dia avança. Ao vingar a morte de seu pai, torna-se o deus-céu, dono do poder. A figura que representa Hor-Pa-Khered traz um menino nu, com um dedo sobre os lábios, o que na configuração egípcia significa "criança", mas que os gregos interpretaram como silêncio, dando-lhe o nome de Harpócrates e transformando-o no deus do silêncio e do segredo, aquele a quem Eros presenteia com uma rosa para calar-se a respeito dos amores ilícitos de sua mãe. Desse engano grego, o deus-silêncio permeou a literatura clássica com seu não-dizer.

Mais tarde, o silêncio acabou tornando-se prática obrigatória nas sociedades iniciáticas, como em 500 a.C., quando o silêncio foi adotado por Buda como atividade de contemplação. Um dos principais símbolos dos Essênios era um triângulo contendo uma orelha e outro contendo um olho, representando que eles ouviam, viam, mas não falavam, pois não tinham boca. Um dos graus da escola de Pitágoras, a itálica, era o "acústico", em que os aprendizes não podiam se manifestar, mas somente ouvir.

Na maçonaria, os primeiros catecismos do século XVIII afirmavam o silêncio como um dos pontos que distinguiam o maçom, juntamente com

Philosophie (escrita entre 1936-38 e publicada postumamente em 1989), Heidegger retoma o tema ao comentar o dizer taciturno (*erschweigenden*), que mais adiante ele caracteriza como "silético" (*sigetik*), ou seja, ser silencioso, e a significação é entendida de maneira plural: o que se pode dizer também é parte da mesma. É importante ressaltar também que Heidegger discute o silêncio no âmbito daquilo que leva o ser a ser: ele seria um dos pontos fulminantes dessa trajetória.

a fraternidade e a fidelidade. A Lei do Silêncio foi imposta na iniciação e na Câmara de Reflexão, momento em que o candidato fica em atitude contemplativa. A maçonaria também distinguia o silêncio do mutismo: o primeiro refletiria uma revelação, o segundo a encerraria. Mais: os maçons mantinham em silêncio os mistérios maçônicos, para evitar que caíssem em ouvidos profanos uma vez que a verdade mal compreendida consistiria em um enorme perigo.

Também a tradição literária vai se impregnar do silêncio em sua fala, e podemos verificar isso quando lembramos o mito de Orfeu e sua lira encantatória que a todos silenciava com seu belo canto. Sendo assim, já na mitologia o discurso literário estava destinado a provocar o silêncio, aqui como efeito do sublime, ponto de vista reiterado também nos poetas contemporâneos a Fernando Pessoa, tal como R.M.Rilke (1993, p. 147), que em um de seus sonetos a Orfeu, apresenta esse estado de mudez após o canto órfico:

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum in Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neur Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, dass sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, -
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.

(Uma árvore lá. Oh pura sobrelevação!
Orfeu canta. Oh árvore mais alta nos ouvidos!
E tudo se aquietou. Mas na própria quietação
novo início, signo e mudança estavam contidos.

Deixavam, dentro da clara mata desatada,
os bichos do silêncio seu ninho e seu covil;
não era porém nem por temor nem por ardil
que se mantinham assim: estavam na calada,

à escuta. Apequenavam-se, no coração
deles, gritos, rugidos, crueza. E lá onde antes
mal uma choça existia para lhes dar pouso,

esconderijo do desejo mais tenebroso,
com uma soleira de pilares vacilantes -,
lá criaste para eles um templo na audição.)³

Tal como no *Livro do desassossego*, esse silêncio-contemplação provocado pelo Belo não é estéril, mas arquiteta novas concretudes do ser, configura outras criações e congrega em si o todo, já que, em sua indistinção, absorve todas as possibilidades. É no silêncio que o(s) sentido(s) se constróem, uma vez que, conforme Koch (1997, p.25), "o sentido não está no texto, mas se constrói a partir dele, no curso de uma interação". Ele é o lugar inaugural, onde o sentido se origina, é o caos mítico inicial, anterior à divisibilidade da palavra, como na música de Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown (1996):

Antes de existir computador existia tevê
antes de existir tevê existia luz elétrica
antes de existir luz elétrica existia bicicleta
antes de existir bicicleta existia enciclopédia
antes de existir enciclopédia existia alfabeto
antes de existir alfabeto existia a voz
antes de existir a voz existia o silêncio
o silêncio
foi a primeira coisa que existiu
um silêncio que ninguém ouviu
astro pelo céu em movimento
e o som do gelo derretendo
o barulho do cabelo em crescimento
e a música do vento
e a matéria em decomposição
a barriga digerindo o pão
explosão de semente sob o chão
diamante nascendo do carvão
homem pedra planta bicho flor
luz elétrica tevê computador
batedeira liquidificador
vamos ouvir esse silêncio meu amor
amplificado no amplificador
do estetoscópio do doutor
no lado esquerdo do peito esse tambor

³ Tradução de José Paulo Paes (RILKE, 1993).

Nesse poema, o silêncio, palavra que se isola no meio da estrofe dividindo os versos em um antes e depois de si, é o *durante* do ser, figurando no entre; ou seja, no meio das palavras o silêncio se movimenta, propiciando os sentidos *entre* elas. Esse movimento dos sentidos que o silêncio estabelece está descrito em Eni Orlandi (1995). Para essa autora, o silêncio é parte integrante das palavras e, de modo contraditório à idéia comum a respeito, passível de exercer um papel atuante e de um certo modo até "gritante" na interlocução. Assim, Orlandi (1995, p. 13) afirma que o silêncio só é *entrevisto*, está em constante movimento, e passeia pelas palavras. Definido primordialmente como movimento e multiplicidade, apresenta-se como

um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é "um", para o que permite o movimento do sujeito.

A palavra, no dizer de Orlandi, segmenta e distingue os sentidos mas é no silêncio que esse mesmo sentido se movimenta.

A hipótese levantada por essa autora é que o silêncio é "fundante" ou "fundador", uma vez que, latente entre as palavras, atravessa-as e indica as possibilidades de outros sentidos para as mesmas. Assim comentar sobre o silêncio nas palavras é dizer que as mesmas: 1) têm em seu entremeio o silêncio; 2) produzem silêncio e 3) são faladas pelo silêncio. O silêncio é fundador por se constituir como o lugar do movimento dos sentidos, lugar este onde há

a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do "um" com o "múltiplo", a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa. (ORLANDI, 1995, p.23).⁴

⁴ Além do silêncio-fundador, Orlandi (1995) prevê uma teoria de silenciamento que não nos cabe discutir aqui, uma vez que não se adequam ao objetivo de nosso trabalho que é investigar a "estética do silêncio" no *Livro do desassossego* de Fernando Pessoa.

O silêncio, então, "socorre" as palavras de sua fragilidade semântica. Essa incapacidade das palavras de expressar sentidos inexprimíveis foi também discutida em alguns poetas modernos, tal como Marianne Moore (1991, p.98), que em sua poesia "Silêncio" atesta essa competência do mesmo para dizer o indizível: "The deepest feeling always shows itself in silence"⁵; também Tristan Corbière (1996, p. 108), em *Os amores amarelos*, em um momento dadaísta, apresenta a ineficácia das palavras, que dizem sem dizer:

Et ma parole est l'écho vide
Qui ne dit rien - et c'est tout.

(Minha palavra é o eco mudo
Que não diz nada - e isso é tudo).⁶

E assim podemos observar uma extensa lista de autores que reconheceram o silêncio como fonte maior de significação, passando pelo Nada inaugural de Mallarmé (1990), o silêncio divinizado de Trakl (1994), o silêncio-memória de Quasimodo (1999), o silêncio-tradição de T.S.Eliot (1981) e que, de uma certa forma, estabelecem um diálogo com as reflexões pessoais no livro aqui estudado, como poderemos verificar adiante. Convém, porém, rastrear como os críticos e estudiosos da modernidade vislumbraram a importância do silêncio nos procedimentos literários dessa fase.

H.Friedrich (1991, p.158), na já antológica *Estrutura da lírica moderna*, ao comentar um dos procedimentos mais comuns de tal lírica, a estranheza, afirma que

com este conceito se entende a extrema delicadeza, a mais surpreendente estranheza na combinação das palavras, uma ressonância sugestiva na interioridade do leitor, uma quietude

⁵ "O mais profundo dos sentimentos sempre se mostra no silêncio" (nossa tradução).

⁶ Tradução de Marcos Antônio Siscar (CORBIÈRE, 1996).

que encerra aquilo que virá, assim como um discurso no qual se nota que seu próximo passo seria o emudecer.

Mais além, esse estudioso deixa essa noção de “emudecer” mais clara, quando, ao desenvolver o assunto, cita Max Komerell, *Gedanken über Gedichte*: "Não se pode negar que na afirmação da composição poética que nos abre, de maneira sublime, toda a extensão do dizer poético possível, em meio às coisas ditas, também está presente o não dito e indizível, um silêncio no falar". (Apud FRIEDRICH, 1991, p. 158). Dessa forma, na leitura desse estudioso, o silêncio seria uma marca da lírica moderna, o que acreditamos estar demonstrado na teoria de Fernando Pessoa que aqui propomos, uma vez que consideramos o autor português um representante fatural desse momento.

O silêncio também está presente nas reflexões sobre poesia do poeta e crítico Octavio Paz. Em *Signos em rotação* (1996, p. 120), o poeta afirma a relação do fazer poético com o silêncio, uma vez que é dele que surgem as palavras: "A poesia nasce no silêncio e no balbuciamiento, no não poder dizer, mas aspira irresistivelmente à recuperação da linguagem como uma realidade total". Em suas reflexões, Paz afirma que o poema pode estar impregnado de gritos, "palavras gangrenadas", murmúrios, ruídos e até mesmo do sem-sentido, mas não de insignificância. Sendo assim, a palavra não é a única a significar na poesia.

George Steiner, em *Linguagem e silêncio* (1988, p. 32), discute o silêncio como uma possibilidade conquistada na arte do século XX. Para esse autor, da mesma forma que existem realidades intelectuais e sensoriais baseadas em um código extra-linguagem, existem também atividades de espírito que se dão no âmbito do silêncio. Apesar disso, e talvez por isso mesmo, esse autor atenta para o fato de que é tarefa bastante árdua falar sobre o silêncio, uma vez que a civilização ocidental está calcada na primazia da palavra, característica comunicada pela herança grega e judaica que contaminou o cristianismo:

O sentimento do mundo clássico e cristão esforça-se por ordenar a realidade no interior do domínio da linguagem. A literatura, a filosofia, a teologia, o direito, as artes da história representam empenhos de circunscrever nos limites do discurso racional a totalidade da experiência humana, os registros de seu passado, sua condição presente e expectativas futuras. O código de Justiniano, a *Summa* de Tomás de Aquino, as crônicas seculares e os compêndios de literatura medieval, a *Divina Commedia* são tentativas de contenção. Prestam solene testemunho à convicção de que toda verdade e realidade - com exceção de uma pequena e estranha margem situada no ponto mais alto - podem ser contidas pelas muralhas da linguagem.

Steiner aponta para essa "rebelião" contra a palavra na pintura moderna desde o impressionismo, quando o artista propõe-se a pintar não o que vê, mas o que sente, ou seja, aquilo que é anterior ou fora da linguagem: os artistas recusam-se a colocar títulos em seus quadros e esculturas, e quando o fazem, deliberadamente desconcertam o seu público com títulos que fogem à obra. Mesmo a arte musical, já por si independente da palavra, liberta-se de qualquer referência verbal quando desarticula seu tempo da analogia com os processos da linguagem, afastando-se de qualquer "significado exterior inteligível" (STEINER, 1988, p.42), como na música atonal.

Em detrimento do domínio da linguagem verbal, surgem na arte moderna outras possibilidades como a matemática, a lógica simbólica e fórmulas de relações químicas ou eletrônicas. Para Steiner (1988, p.43)

O mundo das palavras encolheu. *Não se pode* falar de números transfinitos exceto através da matemática: *não se deveria*, sugere Wittgenstein, falar de ética ou estética segundo as categorias atualmente disponíveis. E creio ser extremamente difícil falar, de modo significativo, sobre uma pintura de Jackson Pollock ou sobre uma composição de Stockhausen. O círculo estreitou-se de modo extraordinário, pois existiria alguma coisa em toda a criação - fosse ciência, metafísica, arte ou música - da qual um Shakespeare, um Donne e um Milton não pudessem falar com naturalidade, à qual sua palavras não tivessem naturalmente acesso?

Sendo assim, o silêncio nesse crítico é visto como uma alternativa à crise das palavras do mundo contemporâneo. Citando o teatro de

Ionesco e Beckett, que anunciam uma "falência" das palavras, Steiner configura o silêncio como um protesto ruidoso às palavras, um modo edipiano de matá-las, mas sem negar o fato de ter se originado delas.

Steiner ainda acrescenta que, nesse processo, a palavra perdeu um quê de sua vitalidade. O poeta moderno usaria, segundo esse crítico, as palavras de maneira particular, dificultando o acesso ao leitor comum. No confronto com Pessoa, no entanto, acreditamos que o movimento se dá exatamente de maneira oposta, pois é nessa desmistificação do poeta como voz do povo, da figura do *vate* é que a literatura reafirma os sentidos de maneira mais intensa, revitalizando as possibilidades de trânsito entre texto e leitor. Como o silêncio possibilita mais abordagens, uma vez que não há a delimitação da palavra, o leitor vê-se diante de quais sentidos forem lhe necessários. Assim, acreditamos que essa "resistência" à linguagem reformula processos verbais e reabilita sentidos.

Esse ponto de vista por nós formulado encontra ressonância no ensaio "A "estética do silêncio", de Susan Sontag (1987): nesse texto, a autora assinala uma mudança drástica nas concepções que envolvem a arte, que passou da expressão máxima da consciência humana para uma necessidade de auto-alienação. Para Sontag, em nossos dias a arte tornou-se o "antídoto" da consciência. Nesse esvaziamento conceitual, surge a "antiarte"; agora, o movimento dá-se em busca do silêncio, ou seja, aquilo que está além da palavra, além do conhecimento. Dessa forma, preserva-se ainda uma visão mística da arte, mas, agora, sugerindo o esvaziamento budista. Assim, elimina-se o tema (objeto ou imagem) e a intenção, e o acaso e o silêncio impõem-se como procedimento artístico primordial: a arte tende a se superar em sua busca de anulação de si mesma.

Sontag reitera esse aspecto particular do silêncio através dos exemplos de alguns artistas e pensadores que recorreram ao mesmo, tais como Rimbaud, Wittgenstein e Duchamp que, ao contrário de Valéry e Rilke que o propuseram como um momento de meditação, vêem-no como um fim em si mesmo. Esse silêncio final, o silêncio para com o público, é, para Sontag, característica do artista sério, que se liberta do "patrão" mundo, e torna-se livre para constituir sua obra como lhe couber, mas adverte que essa decisão só tem sentido quando o artista já provou seu gênio.

Susan Sontag (1987, p. 15). afirma que o silêncio "foi elevado como modelo máximo de 'seriedade', na estética contemporânea". Ela não se refere, no entanto, ao "hábito crônico" de desagradar e frustrar seu público que a arte moderna exercita, considerando esta uma forma limitada no ideal do silêncio uma vez que a transgressão acaba por ser assimilada e legitimizada com o tempo. Essa opção pelo silêncio no artista moderno não é, então, literal, pois ele continua a falar, mas o público não mais o ouve. Assim, o artista livra-se de sua responsabilidade em relação à sua vocação, o que leva seu público a sentir-se agredido e abandonado. O antigo *vate*, aquele cuja visão favoreceria à sociedade, está isento agora de qualquer função além daquelas que ele deseja e o visionarismo do poeta dá lugar à obscuridade. O artista recusa o papel de ser a luz dominante e portador da mais íntima experiência cósmica e se volta para si mesmo, em uma atitude urobórica, de eterno retorno. Não há o que dizer e o que se diz não se diz totalmente. A "estética do silêncio" implicaria, então, o mito do inefável, que segundo a autora, é uma postura artística contemporânea a qual transmitiria a seu receptor a impressão de indizibilidade.

Sontag estabelece uma relação entre o intervalo e o silêncio, ao pensá-lo como agente de percepção e consciência da arte simultaneamente, quando cita a "margem plena" de Breton, em que não mais o centro seria o objeto do artista, mas a periferia do espaço artístico. O resultado seria uma arte "branca" em seu centro, cujo vazio levaria a uma recepção mais sensível ou mais consciente e conceitual. A linguagem, então, se tornaria apenas um evento entre o silêncio:

Nesse modelo, a atividade do artista é a criação ou o estabelecimento do silêncio; a obra de arte eficaz deixa o silêncio em seu rastro. O silêncio, administrado pelo artista, é parte de um programa de terapia perceptiva e cultural, calcado freqüentemente mais no modelo da terapia de choque que no da persuasão. (...) A arte precisa montar um ataque em ampla escala contra a própria linguagem, por meio da linguagem e seus substitutos, em benefício do modelo do silêncio. (SONTAG, 1987, p. 30).

A linguagem, corrompida pelo peso histórico que se acumula em seu cerne, compromete o artista que não consegue romper com essa alienação e fica subserviente a uma expressão que já foi realizada antes.

A arte "silenciosa" viria em socorro a esse artista vergado pelo peso histórico e seria "a-histórica". Ao invés de olhar, a arte silenciosa fita e contempla. Nesse sentido, Sontag afirma o silêncio como a expressão despida da historicidade e até, como contemplação, da subjetividade:

O silêncio é uma metáfora para uma visão asseada, não-interferente, apropriada a obras de arte que são indiferentes antes de serem vistas, invioláveis em sua integridade essencial pelo escrutínio humano. O espectador se aproximaria da arte como o faz de uma paisagem. Uma paisagem não exige sua "compreensão", suas imputações de significado, suas angústias e suas simpatias; ao contrário, requer sua ausência, solicita que ele não acrescente nada a isso. A contemplação, do ponto de vista estrito, acarreta o auto-esquecimento por parte do espectador: um objeto digno de contemplação é aquele que, com efeito, elimina o sujeito que a percebe. (SONTAG, 1987, p. 23).

Para Sontag o silêncio é um projeto mítico de libertação total: do artista em si mesmo, da arte em relação à arte e à história, ou seja, o silêncio é vazio repleto, já teorizado nas doutrinas orientais. O silêncio, então, é libertação: da subjetividade, da historicidade e da arte em si mesma. No vazio, emergiria o sentido.

Essa autora aponta também para quatro "usos" do silêncio: 1.º : consolidar a ausência do pensamento; 2.º: atestar a perfeição do pensamento; 3.º: intervalo de tempo para a exploração do pensamento, naquilo que chama de "silêncio aberto"; 4.º: auxiliar a linguagem, pois o silêncio valoriza a palavra, dá maior autenticidade à linguagem.

Dentro dessas possibilidades de realização do silêncio, a "estética do silêncio" em Fernando Pessoa realizará os dois últimos itens, uma vez que apresenta o "silêncio aberto", no qual há uma transitoriedade de sentidos, como dissemos anteriormente e também firma uma ressignificação à palavra que sem o silêncio não poderia atingir o sentido.

Assim podemos observar que ao imprimir em seus fragmentos uma "estética do silêncio", Fernando Pessoa dialoga com a tradição literária do início do século, apreendendo discussões que permeiam importantes obras que lhe são contemporâneas. Essas considerações levar-nos-á a pensar no *Livro do desassossego* como uma obra altamente representativa de uma época, cuja estrutura afirma um momento histórico e estético de suspensão e reconfiguração dos processos de pensamento.

Para melhor explicitar como a composição desse livro implica as discussões estéticas que aqui pretendemos desenvolver, achamos por bem apresentar as polêmicas que permeiam esse livro inacabado, uma vez que ele é, em sua estrutura múltipla, uma obra em movimento, já que não foi finalizada por seu autor. No primeiro capítulo, então, pretendemos apresentar esse "livro do silêncio", como o próprio Pessoa o chamou em seu fragmento inicial, mostrando como em sua mobilidade estrutural ele se tece e destece ao mesmo tempo, propiciando leituras várias e, às

vezes, até opostas, o que tem agitado sobremaneira a crítica pessoana. Nesse primeiro momento, apresentaremos não só a polêmica das edições, mas algumas das contradições críticas envolvendo essa obra. Aqui instauraremos os questionamentos que a vertiginosa multiplicidade desse livro provoca em seus leitores, questionamentos esses que não ousamos dizer que responderemos, mas que habilitaremos algumas hipóteses e reflexões, buscando discutir possíveis colaborações críticas desse autor.

No segundo capítulo, proporemos, então, como recurso a essas inquietações críticas, a identificação de uma "estética do silêncio" propriamente dita, demonstrando como ela foi desenvolvida nos fragmentos de Vicente Guedes e Bernardo Soares, bem como comparando-a a algumas discussões a respeito do silêncio, no sentido de trazer à tona como tal "estética" configurar-se-ia nas páginas do *Livro*. Aqui, nossa intenção será tentar rastrear algumas das possibilidades do ser/não-ser dessa "estética", uma vez que a teoria do silêncio em Pessoa não se deixa apreender por definições estáticas, mas se mostra em total movimento e erupção.

Esse caráter inquieto do silêncio no *Livro do desassossego* encontrará respaldo no conceito de escritura de Roland Barthes, uma vez que o crítico francês expõe a literatura como um fazer a caminho, sem encontrar uma configuração definida e sólida. Assim, no terceiro capítulo, através da análise teórica de Barthes, poderemos observar com mais instrumentos teóricos a "estética do silêncio" em Fernando Pessoa, procurando viabilizar, através da análise de alguns dos fragmentos do *Livro do desassossego*, os diálogos com os pressupostos de Barthes a respeito da escritura. Pretendemos, assim, demonstrar que o silêncio pessoano se mostra como exemplo da escritura barthesiana, apontando para os caminhos cruzados entre os dois autores.

As discussões sobre essa escritura-silêncio em Fernando Pessoa tomarão outra vertente no quarto capítulo, quando pretendemos traçar os movimentos metalingüísticos no livro de Vicente Guedes e Bernardo Soares. Através da metalinguagem, o texto-escritura se torna um vetor de resistência à linguagem, esvaziando-a da premissa de significar além de si mesma. Linguagem-espelho, o silêncio se torna o reflexo opaco da fala e, desse modo, volta-se para a mesma, em uma dicotomia que dilui os limites entre um e outro.

De maneira geral, neste trabalho pretendemos analisar alguns dos procedimentos estéticos de Fernando Pessoa expressos no *Livro do desassossego*, tentando discernir através dos fragmentos dessa enigmática obra, algumas das reflexões que a literatura nos legou. Acreditamos, dentro dessa abordagem de pensamento, que o silêncio, com seus dizeres múltiplos e inquietos, é um dos mais importantes pressupostos dessa discussão, uma vez que se encontra no limiar do fazer poético, na quase-palavra literária, permitindo-nos vislumbrar o momento da concepção estética.

Pretendemos demonstrar - e demonstrar é a palavra exata - que, nesse livro-registro, Fernando Pessoa exerce sua implacável capacidade de multiplicar, e somente o silêncio, "silêncios do variado" (SOARES, 1994, p.235), é o elemento que pode abarcar esse todo de desassossego e arte.

1. O SILÊNCIO DO *LIVRO*

Este livro é um só estado
de alma, analisado de
todos os lados, percorrido
em todas as direcções.
(VICENTE GUEDES)

1.1 OS DESASSOSSEGOS DO *LIVRO*

Há no *Livro do desassossego* vários livros e vários desassossegos. Aliás, o próprio Fernando Pessoa a princípio o denominou "Livro do Rumor", optando, posteriormente, pelo desassossego. De qualquer forma, rumor ou desassossego, está implícita em sua gênese a inquietude, a vocação para polêmicas e discordâncias.

Desde a primeira edição, muito se tem falado sobre essa obra que Pessoa escreveu de 1913 a 1935, praticamente toda a sua vida literária, mas que não chegou jamais a organizá-la de forma definitiva. Obra aberta, ela admite várias possibilidades de leitura, e a cada edição, algo se lhe acrescenta, subtrai-lhe ou se lhe modifica. Assim, mais do que qualquer outro texto de Pessoa, o *Livro do desassossego* é um texto em constante mutação, em que a própria palavra *livro* torna-se objeto de desconfianças.

Livro de várias faces, essa obra pessoana recebeu de seus críticos inúmeros epítetos: "livro-caixa" e "livro-sensação" (MOISÉS, Massaud, 1988, p. 87), "diário fingido" (PAIVA, 1988, p.90), "prosa enclausurada" (KUJAWSKI, 1988, p. 283), "diário metafísico da mediocridade humana" (TABUCCHI, 1984, p. 114), "livro perverso" (PERRONE-MOISÉS, 1988a, p. 86), "livro-síntese" (PAIVA, 1988, p. 92), "drama em gente" (LOURENÇO, 1986, p. 67), "o grande testamento imaginário de Fernando Pessoa" (RUBIM, 2000, p 216). Para o próprio poeta, esse livro também

se apresenta diverso, confirmando a essência protéica que o acompanha por toda obra: em alguns trechos ele o denomina "livro inútil" (GUEDES, 1994, p. 21), "autobiografia de quem nunca existiu" (p. 19), "livro absurdo" (p. 21), "torre do silêncio das minhas ânsias" (p. 21), e assim por diante. Obra marcada por um constante desdobrar-se em si mesma, num eterno fazer e refazer textual, escrita em busca de uma escrita que seria perfeita e completa em si mesma, o Livro tão sonhado por Pessoa ficou para ser composto por seus leitores, lido à revelia ou não, eterna possibilidade de recomeço.

Uma das questões que mais inquietam os leitores dessa obra diz respeito à autoria: quem a compôs, afinal, e quem poderia ser o responsável por todos os rumores que se evidenciam em sua móvel estrutura? Entre os autores que assinaram os infindáveis fragmentos que formariam essa escrita caótica de Pessoa, apresentam-se o ortônimo, um *dandy* massacrado pelo tédio chamado Vicente Guedes, um ajudante de guarda-livros que, em suas horas intervalares, entre um e outro afazer, exerce a função de *voyeur*, perambulando por uma Lisboa do início do século, e anotando suas impressões em um "diário" não muito lúcido; e até um nobre, o Barão de Teive, um estóico com traços de loucura, e autor de um só texto que supostamente foi encontrado por F.Pessoa em um quarto de hotel. Esse último tem uma presença fugaz no *Livro* e aparece mais como a intenção de lhe ser atribuída a autoria de um trecho do que como autor propriamente dito. Ele seria, no dizer de F.Pessoa, apenas um colaborador do livro de Soares.

O fato é que Pessoa jamais concluiu o projeto que o acompanhou de 1913 - ou 1910, segundo o estudo de Jorge de Sena (1984), quando já havia notícias do *Livro* em seus apontamentos -, até seus últimos dias. A princípio essa obra foi escrita por Guedes, heterônimo que Pessoa dá como morto em 1916. Mais tarde, o autor português decide adaptar os trechos de Guedes à "psicologia vera" de Bernardo Soares, a quem ele destinaria o *Desassossego*. Entretanto, mesmo Soares não se apropriou

da obra, pois Pessoa não o considerava heterônimo, mas semi-heterônimo, por possuir o seu mesmo estilo lingüístico. O *Livro do desassossego* é, então, um livro múltiplo, um livro que não se instaura sob a égide da unidade e completude. Para Gustavo Rubim (2000, p. 218), a polêmica questão da autoria traduz essa idéia de multiplicidade e desassossego do *Livro*:

Globalmente, o insólito tem, no caso do *Livro do Desassossego*, este aspecto paradoxal de um livro que não chega a sê-lo por nunca deixar de ser vários (como já é, na ordem das coisas). É a consequência mais radical de um texto que se quis *obra do desassossego* sem poder prever nem controlar o *desassossego da obra*. Um texto assim não tem, em rigor, autoria possível, se entendermos por autoria esse exercício de comando que impõe ao texto o trajecto que ele há-de seguir para ligar intenção e finalidade. Não admira que tivesse múltiplas atribuições, que gerasse, por si só, mais do que um nome para fictícios autores que mutuamente se despediam.

Analisemos esses possíveis "autores" do *Livro*. A primeira face que surgiu para assumir a autoria dessa obra foi de um heterônimo com peculiaridades simbolistas, que discorria em uma prosa fluida e vaga entre o sono e a vigília, vagamente disperso entre "a profundidade de um mar" e "a profundidade de um céu". É com essa atmosfera intervalar que o *Livro do desassossego* inicialmente se dá a conhecer, através de um fragmento chamado "Na Floresta do Alheamento", publicado na revista *A Águia*, em julho-dezembro de 1913. Esse perturbador texto com toques decadentistas e traços paúlicos (que, sem dúvida, denunciam a clara influência de Pessanha e Mallarmé), levou F.Pessoa a perguntar para os editores da revista se a linguagem dessa prosa poética não era "ultra-excessiva em matéria de requinte".⁷

Em uma carta a João de Lebre e Lima (3 de Maio de 1914), F.Pessoa comenta sobre o estilo "alheio" que empregou nesse texto e a repercussão que o mesmo teve:

⁷ Carta a Alvaro Pinto em 29 de julho de 1913 (PESSOA, 1999a, p.100).

Tenho imenso interesse que você conheça esse trecho. É o único trecho meu publicado em que eu faço do tédio, e do sonho estéril e cansado de si próprio mesmo ao ir começar a sonhar-se, um motivo e o assunto. Não sei se lhe agradará o estilo em que o trecho está escrito: é um estilo especialmente meu, e a que aqui vários rapazes amigos, brincando, chamam "o estilo alheio", por ser naquele trecho que apareceu. E referem-se a "falar alheio", escrever em alheio", etc. (PESSOA, 1999a, p. 114).

Na continuação, apresenta-o como um trecho daquilo que será o *Livro do desassossego*, cuja nota dominante é a "inquietação e incerteza", mas que ainda muito falta para se dar por completo.

"Na Floresta do Alheamento" já traz em sua gênese algumas das principais concepções estéticas que irão perpassar os primeiros fragmentos do *Livro*, tais como a questão do gênero, pois foi considerado por seu autor como um "drama estático", mas que possui fortes indícios líricos. Na edição da Nova Aguilar, organizada por Galhoz (1990), ele é considerado um "poema dramático" e a estudiosa justifica essa escolha através da citação de um dos apontamentos estéticos de Pessoa em que ele afirma que o drama é a forma máxima de síntese do romance. Assim, entre a narrativa, o drama e a lírica, o primeiro fragmento produz um efeito especulativo em seu leitor, ao apresentar uma linguagem de suspensão, de intervalo entre as impressões externas e as evocações de imagens interiores. De várias posições/lugares ontológicos, ele contempla e vislumbra paisagens interiores, experimentando-se em seres que transmutam a todo momento, num impasse protéico que marcará toda a sua irrequieta obra. Ser é estar suspenso, sendo todos e tudo simultaneamente; tal suspensão é marcada pelas reticências e evocações vagas que acompanham o texto, podendo, assim, ser e não ser ao mesmo tempo, em um movimento irrequieto de experimentalismo existencial e lingüístico. Já aqui, o silêncio se dá nessa multiplicidade e inapreensão de um sentido óbvio, que escapa ao leitor, devido ao caráter

"alheio" desse fragmento. O estilo de "Na Floresta do Alheamento" faz ecoar, além da "estética do silêncio" que propomos, uma série de outras propostas estéticas do *Livro*, tais como a "estética do sonho" e a "estética do artifício", que se avolumarão nos trechos seguintes.

Atribuído a Vicente Guedes, esse fragmento apresenta aos leitores pessoanos o estranho heterônimo que assumirá a autoria de alguns dos textos do *Livro* e que se apresenta como um ser solitário, que sofreu a humilhação de se conhecer, como esse heteroautor comenta em outro fragmento chamado "Diário Lúcido" (1994, p.204). Vicente Guedes principia por assinar somente o "diário", no entanto, consta nos planos de F.Pessoa que esse heterônimo tenha sido tradutor de textos de Ésquilo, Shakespeare, Byron, entre outros, e autor de contos ("A tortura pela escuridão", "A perda do Hiato *Quero*", "Uma viagem no Tempo"). Outros dois textos que constam no espólio como de heteroautoria de Guedes são "Muito Longe" e um diálogo chamado "O Asceta".

Guedes é descrito como um aristocrata decadente, totalmente indiferente a tudo que o cerca. Em um dos prefácios do *Livro*, Pessoa encarrega-se de o apresentar como alguém que "suportava aquela vida nula com uma indiferença de mestre" (GUEDES, 1994, p. 17). Em um quarto mobiliado com luxo para poder viver o tédio com dignidade, ele é um homem solitário que, ao contrário de Soares, nunca tivera a chance de se misturar com a multidão, e que só se aproximou de F.Pessoa para que este desse a publicar seu livro. Autor-mistério, V.Guedes é mais livro do que pessoa, mais *grafia* do que *bio*, tido por Pessoa como um "*Dandy* no espírito" que "passou a arte de sonhar através do acaso de existir" (GUEDES, 1994, p. 19).

Empregado do comércio na Rua dos Retrozeiros, n.º 17, no quarto andar, em Lisboa, ele é, segundo Renata Junqueira (1999, p. 210), "um esteticista exemplar", característica que será considerada negativa por seu primeiro crítico, Jorge de Sena (1984, p.. 207), que considera esse período inicial do *Livro*

[...] literário por de mais, e anterior, na concepção, à descoberta da heteronímia profunda de que a grandeza de Pessoa se faria (e isto independentemente da recorrência de imaginadas "pessoas", desde a infância), fragmentariamente escrito, e necessariamente irrealizável por contrariar o modernista que vegetava em Pessoa (e sintomaticamente os fragmentos dessa fase, salvo o publicado a "Marcha Fúnebre", não são fragmentos "completos", mas trechos inacabados ou nem sequer saídos de um embrionário começo), escrito até 1914, e com recorrências até 1917.

Para esse autor, o "verdadeiro" *Livro do desassossego* era o composto pelo moderno Bernardo Soares, sendo que Guedes pode ser considerado um "pré-Ricardo Reis", que compôs somente uma "prosa devaneadora", entregue posteriormente ao Barão de Teive, que legitimou a "nobreza" de tais textos.

É necessário ressaltar que a leitura de Sena se dá baseada na primeira versão da obra (1982), mas é fato que Pessoa "desistiu" de V.Guedes e expressou o claro desejo de adaptar seus fragmentos ao estilo de Soares, atribuindo a este último a autoria do *Livro*. Esse desejo, porém, não se realizou, para o bem de nossa pesquisa, permitindo-nos, assim, aguilhoar mais uma faceta da obra múltipla pessoana.

Vicente Guedes é vítima de uma existência artificial, vivendo uma ficção dentro de uma ficção concebida como sonho, devaneio, sem existência real, sem apego, alheio a todas as categorias ontológicas. Um quase-ser, um ser-intervalo, que está em constante estado de "quase", de algo que não é, mas já deixou de não ser, criado para exibir a criação da criação. Seus trechos, repletos de devaneios, vislumbres, sombras e tons escapistas, refletem uma vida praticamente inexistente, nula por seu excessivo exercício de artificialismo e de uma indiferença aristocrática que será a representação mais constante da "estética do desalento" desenvolvida por Pessoa.

A partir de 1916, F.Pessoa considera Guedes morto, retomando o projeto do *Livro* mais tarde sob a heteroautoria de Bernardo Soares, um

ajudante de guarda-livros semelhante a Guedes pelo "mal do sonho" (OSAKABE, 1994, p.12), mas diferente na situação social. O aristocratismo de Guedes conduzia as páginas do *Desassossego* a uma pertinência esteticista, em que o cotidiano se diluía através do desfilar das imagens vagas. Soares trará ao *Livro* a peculiaridade burguesa: a sua existência é morna e sem acontecimentos, e afora seu deambular por uma Lisboa repleta de personagens comuns e cotidianos, a sua grande aventura é redigir um "diário" após o expediente de trabalho:

Assim como a nobreza não pôde resistir à espantosa ascensão da burguesia da era industrial, Fernando Pessoa não pôde deixar de substituir Vicente Guedes - que sonhava à vontade no interior de um apartamento luxuosamente mobiliado - por Bernardo Soares - triste (e efetivo) contabilista condenado a sonhar tão intensamente quanto Guedes, mas ora no interior acanhado de um escritório de armazém de fazendas situado na Rua dos Douradores, na Baixa lisboeta, ora "no seu quarto alugado" (LD, v.2, p.14), guarnecido de "móvel tosca" (LD, v.2, p.30) e localizado num 4º andar da mesma Rua dos Douradores. (JUNQUEIRA, 1999, p. 211).

Considerado inicialmente como uma "personalidade literária", mais tarde, F.Pessoa denomina-o um semi-heterônimo, pois apresentaria pontos convergentes em relação a si mesmo, como o "estilo de expor". Assim, F.Pessoa considera Soares gêmeo de si, não pela proximidade biográfica que ata os dois autores, tão anunciada pela crítica que não assimilou a lição do "fingimento poético" que perpassa toda obra do autor, mas pela similitude estilística de ambos. Em uma nota a respeito do *Livro*, Pessoa afirma que, enquanto Álvaro de Campos escreve pior que ele, Ricardo Reis, melhor, apesar de por demais purista, Soares escreveria como ele mesmo. Assim, B.Soares, sendo um semi-heterônimo, é e não é heterônimo de Pessoa, pois ao ser uma "personalidade literária", é uma criação pessoana, mas ao compor, Pessoa se apodera de sua escrita. Aparecendo sempre quando Pessoa está cansado e sonolento, e suas faculdades de raciocínio se encontram relativamente "suspensas", Soares é Pessoa sem o raciocínio e a afetividade. Em outras palavras, quando

escrevem, Soares e Pessoa são o mesmo, mas o *Livro* de Soares, ao contrário do que equivocadamente uma parte da crítica defende, não é a autobiografia de Pessoa, pois como bem lembrou Gustavo Rubim (2000, p. 218), o ajudante de guarda-livros da rua dos Douradores "não está mais próximo de Pessoa como pessoa igual às outras pessoas, mas mais perto dessa catástrofe da autoria inseparável da multiplicação de assinaturas que é o jogo heteronímico". Em Pessoa, tudo é ficção, ou, como melhor diria Álvaro de Campos, "tudo são símbolos" (CAMPOS, 1993, p. 319).

Bernardo Soares é um português de estatura média, de 1m70, 61 kg, 30 anos, face pálida, que se veste com um "certo" desleixo. Órfão de pai e mãe, ele é totalmente isento de qualquer afeto, e sua existência está dividida entre duas escritas: a escrita comercial, que redige durante o seu cotidiano, e a escrita do "diário" que está a compor. Tal como acontece com Guedes, F.Pessoa o conhece em um restaurante e torna-se confidente desse homem de gestos estranhos e alheios, descrevendo-o assim:

[...] Era um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, mas menos quando de pé, vestido com um certo desleixo não inteiramente desleixado. Na face pálida e sem interesse de feições um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil definir que espécie de sofrimento esse ar indicava - parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito. [...] (SOARES, 1994, p. 13).

Diante das "coincidências" de encontro e características entre Guedes e Soares, Antonio Tabucchi (1984, p.114), tradutor italiano de Pessoa e um de seus importantes críticos, ao fazer o seu "recenseamento", levanta uma hipótese interessante em relação aos dois autores:

Não é despropositado pensar que Bernardo Soares, que suspeitamos fosse um homem esquivo e não isento de complexos, tenha permitido a Pessoa publicar em revista algumas páginas do seu diário com a condição de ser

apresentado sob o pseudônimo de Vicente Guedes (naturalmente o discurso também é válido para um Vicente Guedes que tenha escolhido pseudônimo de Bernardo Soares).

Assim, Tabucchi resolve a questão da dupla-autoria do *Livro*: Richard Zenith, o tradutor inglês de Pessoa, considera-o, por outro lado, um substituto de Guedes, o que anularia, segundo o ponto de vista desse autor, a ficcional existência do primeiro, opinião mais do que rechaçada por outros críticos, como Haquira Osakabe, para quem há entre um e outro uma ida e vinda, ou seja, apesar de algumas diferenças estilísticas, não podemos afirmar que um é um e outro é outro. Soares seria, para esse autor, um Guedes que foi inserido no cotidiano burguês de Lisboa, ou seja, o último autor não veio substituí-lo, mas adaptá-lo a uma nova realidade.

Essa visão de Osakabe acompanhará nosso estudo, pois acreditamos que, apesar de ser válido, nessa obra, comparar os dois estilos no sentido de averiguar uma possível evolução do pensamento estético de Pessoa e a sua respectiva expressão, consideramos relevante atentar para o fato de que entre os trechos assinados por Soares e os de assumida autoria de Guedes, bem como os outros que fazem parte do *Livro* sem constar nenhuma autoria expressa, não há um corte longitudinal que defina totalmente o estilo de um e outro, mas sim um constante diálogo e retomar de expressões, metáforas e temas. Cabe também esclarecer que, em nosso trabalho, não iremos nos deter na questão da autoria dos fragmentos, já que o que nos interessa como objetivo fulcral é pensar em pressupostos extraídos da análise da própria obra pessoana e não a crítica genética, que estaria voltada ao esclarecimento da origem de cada fragmento.

Em nossa leitura, as convergências de autores que compõem o *Livro* não representam, na verdade, uma incongruência, mas a confirmação da tese poética maior desse autor: o poeta moderno possui infindáveis faces. Ser múltiplo, para Pessoa, é *ser*, e seu livro, aquele que

idealizou por toda a vida como obra fundamental da modernidade, não poderia apresentar outra estrutura nuclear. Ler Pessoa é ler o vário, portanto completude e unidade na obra desse autor são vocábulos que têm de ser redefinidos através da óptica contextual, ou seja, através das dissipações do real que a modernidade trouxe. Assim, o *Livro do desassossego* não pode ser visto como um, mas como os livros que Pessoa foi escrevendo, legando -o(s) a nós, seus leitores, para que continuássemos a sua composição.

1.2 OS LIVROS DOS DESASSOSSEGOS

1.2.1 OS LIVROS

Denominando-se um livro, na verdade, o *Livro do desassossego* não se constitui literalmente como tal, sendo composto por uma série de fragmentos que não chegaram a ser organizados de forma conclusiva por seu autor. Essa obra ficou, assim, de maneira inexorável, marcada pela incompletude e dispersão, em movimento contínuo - uma escrita a caminho, um projeto de escrita, um intervalo entre aquilo que já não é o nada, mas não chega a ser algo, ou nas palavras do próprio Pessoa, um "livro de sonho".

Essa inquietação que provém da mobilidade desse livro está calcada em sua gênese; em diferentes datas, Fernando Pessoa escreveu a amigos sobre trechos que estava compondo para o *Livro*. Em 1914, em uma carta a Armando Cortes-Rodrigues comenta seu estado de espírito repleto de uma "depressão profunda e calma" que caracterizaria o estilo do *Livro*. Em 1932, escreve a João Gaspar Simões (Apud COELHO, 1982, p. IX) anunciando a intenção de publicar o *Livro do Desassossego*: "Sucedee, porém - adverte Pessoa -, que o *Livro do Desassossego* tem muita coisa que equilibrar e rever, não podendo eu calcular, decentemente, que me leve menos de um ano a fazê-lo". Essa

preocupação em refazer o *Livro* fica bem explícita em um fragmento não-datado a respeito da organização da obra, no qual afirma que ele deveria conter "trechos variadamente existentes", mas adaptados à psicologia de Soares; em sua "expressão íntima", nele deveriam constar o devaneio e a "desconexão lógica". Os textos longos ele pensa publicá-los à parte, ou agregá-los aos outros fragmentos para formar um "diário" íntimo. Projetos - nada que se concretizou de fato.

Gustavo Rubim (2000, p.218) aponta para a problemática de se chamar "livro" a essa coletânea de fragmentos - esse leitor de Pessoa afirma que essa palavra adquire um *status* importante ao ser imprimida no título da obra, mas, nesse caso, tal vocábulo é duvidoso, uma vez que pressupõe unidade e acabamento. Assim, no sentido estrito da palavra "livro", essa obra de Fernando Pessoa não existiria:

Isto equivale a dizer que, entre o único que nunca foi nem será e os vários em que desde sempre se multiplicou, o *Livro do Desassossego* em boa verdade não existe. Não existe como livro, mero livro, um livro entre outros, um livro simplesmente inacabado ou um projecto de livro interrompido na sua realização.

De forma menos incisiva, Jacinto do Prado Coelho (1982), na primeira edição do *Livro*, afirmava a inconsistência de se considerar essa obra como um produto pronto e prevenia seus leitores que esse era um "livro inacabado", uma obra que seu autor não tivera tempo de finalizar, formando uma coleção de fragmentos ora incompletos, ora aparentando forma definitiva. Já nessa primeira edição, a natureza desse *Livro* ficará marcada como aberta e sujeita a constantes revisões.

José Blanco e Maria Alzira Seixo (1986, p.15), na apresentação crítica da edição que compuseram, discutem também a questão do *Livro* pessoano ser e não ser, concomitantemente, um livro: os críticos afirmam que no sentido estrito da palavra, como obra acabada, a obra de Soares e Guedes não constitui por si um livro, entretanto, ela traz em sua longa e constante elaboração, a gênese de um livro:

apresenta, por outro lado, curiosas similitudes com a obsessão de Mallarmé que na ideia (inconcretizável) do livro integrava todo o seu potencial de escritor e um projecto existencial que de literatura, e para a literatura, vivia, dele só podendo abeirar-se através da escrita dos seus propósitos, arredores ou impossibilidades.

Assim a "idéia" do *Livro* que acompanhou Pessoa por toda sua vida literária será, na verdade, o Livro, não o livro convencionalmente como tal, mas o livro moderno, que é e não é ao mesmo tempo. Atento a seu tempo, F.Pessoa redefine o ser (aqui, no caso, do livro) como projeto em movimento, projeto esse que o acompanhou, tal como em Mallarmé, por toda a vida. Em "O livro, instrumento espiritual", o poeta francês impunha uma regra estética: "tudo, no mundo, exista para terminar num livro" (MALLARMÉ apud CHIAMPI, 1991, p. 125). Cabe-nos aqui advertir, porém, que para o autor francês "o livro" é texto, seja uma frase, um fragmento, ou qualquer palavra que se constitua em uma máquina de sentidos:

Nada de fortuito, lá, onde aparece um acaso captar à idéia, a aparelhagem é a mesma: não julgar, em conseqüência, esses propósitos - industriais ou tendo que ver com alguma materialidade: a fabricação do livro, no conjunto que desabrochará, começa, a partir de uma frase. Imemorialmente o poeta dentro desse verso, no soneto que se inscreve para o espírito ou sobre espaço puro. Da minha parte, desconheço o volume e uma maravilha que intima sua estrutura, se não posso, ciosamente, imaginar tal motivo em vista de um lugar especial, página e a altura, à orientação do dia, a sua, ou quanto à obra. Mais o vai-e-vem sucessivo incessante do olhar, termina uma linha, à seguinte, para recomeçar: semelhante prática não representa a delícia, tendo, imortalmente, rompido, uma hora, com tudo, de traduzir sua quimera. Senão ou salvo execução, como trechos sobre um teclado, ativa, medida pelas folhas - que não se fecham os olhos a sonhar? Presunção essa nem servidão fastidiosa: mas a iniciativa, cujo clarão está em todos, interliga a notação fragmentada. (MALLARMÉ apud CHIAMPI, 1991, p. 127).

Essa definição do livro como espaço - físico ou imaginário - dialoga com a realidade literária dessa obra pessoana que aqui estudamos. O

Livro de Pessoa é constituído de espaços intervalares, que giram em torno do espaço macrocósmico de uma cidade no início do século ou o espaço do microcosmo interior de um cidadão comum. Mas, o *Livro* de Pessoa é principalmente um espaço para o exercício da escrita, e se Guedes era um livro, Soares vive duplamente de escrever. Assim, tanto Pessoa quanto Mallarmé, seu antecessor, redimensionam a palavra livro como um *lugar*, em que os textos decorrem conforme a necessidade do leitor.

Livro ou não, são vários os livros denominados *Livro do desassossego* e, a cada vez que uma nova edição surge, dilui-se ainda mais a idéia de que haverá uma edição definitiva. Assim, desde 1913, temos várias *possibilidades* de livro, ou melhor, vários *livros*.

Apesar da estréia inquietante de "Na Floresta do Alheamento", somente em 1929 Fernando Pessoa volta a publicar trechos do *Desassossego*, e assim o fará até 1932, em revistas literárias como *Solução Editora*, *Presença* e *Descobrimento*. De todo o *Livro*, ou dos vários que se iriam compondo através dos diferentes organizadores, doze trechos foram publicados pelo autor em vida, o que constitui uma amostra minúscula da quantidade ainda por ser organizar de textos que formariam o aglomerado de tal livro. Mas, mesmo sem publicar, durante todo esse período, o autor manteve um exercício constante e nada conclusivo de escrita, reescrevendo, revigorando e adaptando trechos que destinaria à composição de seu "livro"; êxito malogrado, porém, pela enorme dispersão que o acompanhava. As notícias do *Livro* se dão através de cartas a amigos em que afirmava estar "em estado do *Livro do Desassossego*", de melancolia e ansiedade, mas tudo fragmentado. O resultado disso foi termos acesso a um livro que a cada edição torna-se um outro livro, irradiando os desdobramentos do ser que tanto obsedava seu autor.

De uma forma ampla, poderíamos montar o seguinte quadro das principais edições, até então, do *Livro do desassossego*:

- 1982: a publicação da edição *princeps* pela Editora Ática, organizada e prefaciada por Jacinto do Prado Coelho, com a colaboração de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha;
- 1986: a publicação pela Editora Europa-América da edição em dois volumes, organizada por António Quadros;
- 1991: a publicação pela Editorial Presença da edição em dois volumes organizada por Teresa Sobral Cunha;
- 1992: a edição inglesa traduzida e organizada por Richard Zenith, pela Editora Carcanet e Fundação Calouste Goulbenkian;
- 1994: a reedição ampliada da edição de 1991, publicada pela UNICAMP em dois volumes e prefaciada por Haquira Osakabe.
- 1997: o primeiro volume da edição organizada por Teresa Sobral Cunha, pela Editora Relógio d'Água (1997), com inéditos;
- 1998: a edição "oficial" organizada por Richard Zenith, pela Editora Assírio & Alvim, e reeditada pela Editora Companhia das Letras em 1999.

Vejamos como essas edições se organizaram e quais os pontos divergentes e convergentes entre elas.

A EDIÇÃO *PRINCEPS*

Entre os vários fragmentos que compõem o espólio F.Pessoa, aproximadamente 450 trechos estão marcados com o sinal *L.do D.*, que indica a intenção literária a que destinavam (sempre duvidosa, tratando-se desse autor). São esses fragmentos o material que constituiu a primeira edição desse livro pela Editora Ática, em 1982. Mas, mesmo esse número

reduzido de fragmentos, tendo em vista as edições posteriores, apresentou a seus organizadores um considerável emaranhado de problemas quanto à autoria e legibilidade. O *Livro do desassossego*, desde sua primeira edição, foi objeto de angústia e polêmicas entre os críticos.

Em sua introdução à edição espanhola, Ángel Crespo (1984) conta que a partir de 1960, Jorge de Sena, estabelecido no Brasil, iniciou a negociação com a Ática para a publicação dos originais do *Livro*. Com a ajuda de Maria Aliete Galhoz, que em Lisboa dedicava-se a compilar e organizar o material, além de enviar para o professor as fotocópias dos fragmentos, Sena comprometeu-se com a editora a entregar o livro até janeiro de 1964. No entanto, em dezembro desse ano, Sena desculpou-se com a editora por não haver cumprido o prazo do contrato, pelas enormes dificuldades que os originais ofereciam, tanto para transcrição de trechos manuscritos, como pelo fato de o material estar disperso e fragmentado. Assim, Jorge de Sena firmou novo contrato, dessa vez, para julho de 1965, mas, tendo já escrito uma considerável introdução para o livro, Georg Rudolf Lind escreve-lhe contando haver encontrado mais de 100 trechos manuscritos, assinalados como *L.do D.* Sena, então, afasta-se do projeto, concluído por Jacinto do Prado Coelho, responsável pela organização do material, com a ajuda de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, que recolherão e transcreverão os trechos e suas variantes. Mesmo assim, somente em 1982, o projeto se conclui.

No entanto, já em sua introdução, Jacinto do Prado Coelho admite não ser essa a obra definitiva desse prosador de F.Pessoa, e conclui aquilo que será a polêmica nuclear do *Livro*: há nesse livro, não uma só obra, mas várias, de diferentes estilos:

Exactamente por não ser precisamente um "livro" mas um amálgama de coisas várias, desde o édito ao inédito, desde o ortónimo ao semi-heterónimo, desde o texto acabado, vagarosamente esculpido, ao fragmento ocasional, ao simples esboço, ao apontamento rabiscado em poucos segundos,

quem sabe se entre o sono e a vigília, à carta que chegou ou não a ser enviada, aos pedaços dum ensaio jamais concluído - exactamente por ser isto, um conjunto heteróclito e oscilante, é que o *Livro do Desassossego* nos abre novas e fascinantes perspectivas para o entendimento do "caso" Fernando Pessoa. (COELHO, 1982, p. XI).

Também nessa introdução, o organizador desse primeiro *Livro* atenta para o fato de que essa obra traz em si o cerne de todo o universo pessoano, constituindo-se centro de encontro dos vários heteropoetas que o mesmo criou. Obra sintética, o *Livro do desassossego* apresentaria todas as vozes de F.Pessoa, tanto as poéticas quanto as ensaísticas.

Essa primeira edição rejeitará o critério cronológico, optando por investigar as aproximações temáticas, que marcariam com mais ênfase o carácter difuso e heterodoxo do *Livro*:

Busquei, pois, uma fórmula que, propiciando uma leitura válida, produtiva, facilitando o trabalho aos estudiosos, sem prejudicar o prazer de ler, não traísse a índole da obra como livre sequência de impressões, diário naturalmente incerto e vagabundo, com uma ondulação e uma recorrência que devem dar testemunho dum espírito vário, sim, mas dominado por ideias, interrogações, vivências obsessivas. Evitando um didactismo abusivo, ordenei o *Livro do Desassossego* por manchas temáticas, sem vedações a separá-las, sugerindo nexos e contrastes pela simples justaposição, colocando todavia no começo do itinerário textos e fragmentos a que atribuí uma função periférica, introdutória, e levando o leitor a concentrar a atenção em zonas de relativa homogeneidade, com textos, por exemplo, de carácter autobiográfico e confessional, textos sobre a diversidade do eu e a sua descoberta através do disfarce, textos sobre o eu e a circunstância na roda dos dias, etc. Trata-se, claro, duma proposta de leitura apresentada a título pessoal, que de nenhum modo ambiciona ser exclusiva ou se pretende "a melhor". (COELHO, 1982, p. XXXII).

A organização dessa edição provocará algumas reações opositivas, tal como a advertência de Georg Rudolf Lind, que afirma que Jacinto do Prado Coelho não chegou a publicar os textos atribuíveis a Vicente Guedes, o que teria que ser feito posteriormente. A questão da dupla autoria será, sem dúvida, a maior de todas as polêmicas que acompanharão esse livro em movimento.

Também é curioso notar que, ao contrário das edições que lhe seguem, a organização desse primeiro *Livro* inclui seis poemas: "Ela canta e as suas notas soltas tecem", "Como quem, roçando um arco às vezes", "Semitis [?] desilientis aquae", "Ninguém. Só eu e o segredo", "Aos deuses uma coisa se agradeça:" e "Loura a face que espia". Os outros *Livros* constituir-se-ão somente de fragmentos em prosa.

A EDIÇÃO DE ANTÔNIO QUADROS

Essa edição da Europa-América, em 1986, faz emergir a questão da dupla autoria. Antônio Quadros propõe, então, uma separação entre uma fase mais antiga e simbolista do livro e outra moderna; assim, o primeiro volume constitui-se de trechos mais tardios, enquanto o segundo volume apresenta os trechos de "simbolismo decadentista". Para ele, a organização temática de Jacinto do Prado Coelho mistura as duas fases e dilui aquilo que ele considera essencial: a multiplicidade do *Livro*:

[...] nesta nova organização que ora apresentamos ao público, fica convenientemente respeitada, não a unidade do *Livro*, porque não a tem (na ausência da revisão geral do autor), mas a sua realidade plural, consistindo esta realidade em não haver um, mas dois *Livros do desassossego*: o de Fernando Pessoa-ele próprio, simbolista, decadentista, transcendentalista, neo-romântico: e o de Fernando Pessoa-Bernardo Soares, ainda nalguns aspectos simbolistas, também em muitos aspectos decadentista, mas fundamentalmente divagante, sonhador, coloquial, diarístico, confessionalista, homem comum, pequeno empregado comercial a sonhar com o infinito do seu quarto andar da Rua dos Douradores. (QUADROS, 1986, vol. I, p. 380).

Cria-se aqui a possibilidade de incluir fragmentos da autoria de um outro heterônimo que estava ausente na edição *princeps*: Vicente Guedes. Mas, não será desta vez que ele ganhará o *status* de autor. Ainda será preciso que decorram cinco anos para que isso aconteça.

AS EDIÇÕES DE TERESA SOBRAL CUNHA

Em 1991, sob a organização de Teresa Sobral Cunha, a Editorial Presença reedita o *Livro* com mais de 100 textos inéditos. Outro fato relevante dessa edição é que ela faz surgir um novo e importante heterônimo de F.Pessoa, Vicente Guedes, a quem foram destinados alguns dos momentos iniciais dessa obra.

O perfil decadentista-simbolista desse heterônimo já havia sido descrito por Jorge de Sena em sua famosa "Introdução", texto de peculiar importância para os pesquisadores do *Livro*, em que ele afirmava ser fundamental que se fizesse um estudo futuro sobre a evolução estilística dessa obra, tendo em vista que havia ao menos dois *Desassossegos*: o escrito nos anos 10, menos importante por ser excessivamente esteticista e simbolista, e o posterior, que veio à luz sob o heterônimo Soares, e que apresentava um estilo mais modernista. Essa afirmação constituirá uma das principais polêmicas críticas instauradas pelo *Livro*. Em *Fernando rei da nossa Baviera*, Eduardo Lourenço (1986) responde a essa afirmação de Sena, invertendo diametralmente seu ponto de vista: para este crítico, a essência do *Desassossego* é decadentista.

Também nessa edição, Teresa Sobral Cunha propõe uma organização cronológica dos textos, acentuando a necessidade, já antevista por Jorge de Sena, de se buscar uma evolução estilística no *Livro*. Assim, aos textos não datados Sobral Cunha faz um minucioso exame de papel, tinta, e pesquisa de aproximação cronológica. Nos textos em que isso é impossível, ela mantém a aproximação temática sugerida por Prado Coelho. Sendo assim, e pensando na Introdução de Sena, essa talvez tenha sido a edição planejada inicialmente por esse estudioso.

Essa edição instaura a principal polêmica que o *Livro* levantará entre dois estudiosos de F.Pessoa. Em 1992, Richard Zenith, organizador do *Livro do desassossego* na Inglaterra, em um tumultuoso artigo para a revista *Colóquio/Letras*, chamado "Um novo *Livro do desassossego*?", coloca em questão os dois pontos inovadores dessa nova edição: a

questão da dupla autoria e o critério cronológico. Para ele, promover V.Guedes ao estatuto de co-autor do *Livro* era um equívoco, na medida em que o próprio F.Pessoa resolveu, mais tarde, atribuir e adaptar os textos iniciais dessa obra a Soares. Entretanto, não chegou a fazê-lo.

Zenith também critica a apresentação dos fragmentos inéditos que foram publicados nessa edição, em que não constava a indícula *L.do D.* , não podendo, assim, serem incluídos no *Livro*. Mas admite que quase todos fragmentos aí inseridos *poderiam* ser do *Livro* sonhado por Pessoa. "O leitor que confie simplesmente na sabedoria, ou intuição, ou bom gosto, da pessoa que os identificou!" (ZENITH, 1992, p.220).

O que esse estudioso coloca em questão é o destino que Pessoa gostaria de ter dado a esses fragmentos, pois não foram devidamente revisados e adaptados ao *Livro*. A postura de Zenith será sempre a de admitir que o *Livro do desassossego* é constituído somente dos textos organizados por Pessoa para tal - os outros fragmentos seriam apenas uma coletânea de textos dispersos, mas que não estavam destinados a constituir o *Livro* de Soares.

Nesse sentido, sua crítica teria sido cabível se F.Pessoa houvesse concluído a tarefa de organização do *Livro* a que propôs, o que não é possível afirmar com certeza. Como dissemos anteriormente, esse não é um livro acabado, portanto, está sujeito às modificações dos critérios dos leitores. Pessoa fez um livro de leitores e não de autor(es), e Zenith parece estar à procura do livro do autor.

Em 1993, Teresa Sobral Cunha, em um artigo denominado "Ainda o *Livro do desassossego*", publicado na revista *Colóquio/Letras*, responde às críticas de Richard Zenith, ao defender a necessidade de manter a dupla autoria do *Livro* e ao explicar os critérios usados para a inserção de trechos não marcados pela indícula, usando uma "gama alargada de critérios de reconhecimento" (p. 218), tais como a inclusão de variantes, e as notações sobre espécie de escrita, mudança de tinta, entre outros.

Em 1994, a Editora da UNICAMP reedita a edição da Presença, mas com fragmentos inéditos. Seguindo o mesmo critério cronológico da edição de 1991, o primeiro volume conta com textos atribuíveis a Vicente Guedes, e o segundo com textos declaradamente escritos por Bernardo Soares. Entretanto, Haquira Osakabe (1994, p. 8), prefaciador do livro, adverte que "entre a nitidez que permite separar ambos os autores restaria de qualquer forma a mancha da dúvida atributiva, inevitável em Pessoa, e inevitável neste livro cujo caráter fragmentário não foi nunca superado". Essa é, em nossa opinião, a edição mais completa, pois é a que apresenta, dentro de um critério, na medida do possível, confiável, o maior número de trechos que *poderiam* estar conectados ao *Livro do desassossego* sonhado por F.Pessoa. Através dessa edição, torna-se possível o estudo evolutivo do desenvolvimento estilístico do *Livro* sugerido por Jorge de Sena, logo nos estudos iniciais dessa obra tão convulsa.

Em 1997, e mantendo sua postura inicial, Teresa Sobral Cunha publica, pela Editora Relógio d'Água, o primeiro volume do *Livro do Desassossego*, dessa vez com modificações e novos inéditos. Nessa nova edição, a pesquisadora confirma a organização cronológica e a hipótese de dupla autoria: "[...] isso com a eliminação de alguns 'fragmentos comprovadamente exógenos ao Texto, tendo-se incorporado, com o mesmo espírito de verdade, aqueles que, por circunstâncias de vária ordem, ainda dele andavam arredados' ". (OSAKABE, 2000a, p.49).

Essa nova edição traria, segundo estudo de Sidónio Paes (2000), 16 trechos inéditos de Guedes, 15 fragmentos retomados do segundo volume na edição de 1994 e a exclusão de 69 trechos editados no primeiro volume de 1994. Nessa edição parcialmente publicada, Sobral Cunha adotou os seguintes critérios:

Os trechos dispersados ou pelos acasos dos momentos de escrita ou por outros acasos [...] são reunidos, talvez na sua grande maioria, em ambos os volumes.

Do mesmo modo são reorganizados, internamente, trechos identificados pela progressiva experiência da editora literária na previsão dos gestos gráficos do poeta ante a folha parcialmente impressa, ou do novo trecho em suporte já escrito, ou da continuação tardia do mesmo trecho.

Pelas mesmas razões puderam fundir-se significativamente, alguns excertos dispersos até aqui, e não é sem deslumbramento que se surpreende a coesão íntima e tersa de trechos mais complexos. É, de resto, possível ao leitor acompanhar este processo de recomposição, porque os excertos se distinguem quer pelo início recolhido, quer pela redução dos espaços intervalares que habitualmente separam entre si os trechos autônomos, quer pelo *Índice Final* dos títulos e *incipit* (CUNHA apud PAES, 2000, p.200-201).

Ela também inclui, nessa última edição, as variantes que perpassam os fragmentos do *Desassossego*. No entanto, o segundo volume, destinado a textos que constariam da autoria de Soares, não foi ainda publicado, por questões dos direitos autorais, que foram cedidos pelos herdeiros para a Editora Assírio & Alvim.

A EDIÇÃO DE ZENITH

Em 1997, uma decisão judicial devolve aos herdeiros de Pessoa os direitos autorais, iniciando, assim, uma longa negociação entre eles e a Editora Assírio & Alvim para publicação da obra completa desse poeta. Por motivos polêmicos, que não nos cabe aqui discutir, fica a cargo de Richard Zenith a organização da edição do *Livro do desassossego*. Fiel a seus primeiros critérios em relação ao *Livro*, Zenith rejeita a ordem cronológica, pois a considera a mais inadequada, já que nem mesmo Pessoa cogitou desse processo. De fato, em todos os inúmeros planos de edição do *Livro* realizados por seu autor, não consta nenhum com a preocupação cronológica.

Esse pesquisador espera organizar o *Livro do desassossego* como foi sonhado por F. Pessoa:

O que temos aqui não é um livro mas a sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o antilivro, além de qualquer

literatura. O que temos nestas páginas é o gênio de Pessoa no seu auge. (ZENITH, 1999, p. 13).

Por isso, como era de vontade expressa de Pessoa, ele o organiza evidenciando os trechos de Soares, sem se abster, no entanto, de incluir à parte trechos reconhecidamente de Guedes.

Zenith divide o *Livro* em 3 partes: na primeira, "Autobiografia sem factos", ele agrupa os textos datados da última fase (que considera fielmente de Soares) como esqueleto do que seria um organismo vivo do *Livro*. No cerne desse esqueleto, agrupou trechos mais antigos e contemporâneos, esperando que, dessa forma, esses textos "talvez possam, por uma espécie de osmose, adquirir algo da 'vera psicologia' de Bernardo Soares que Pessoa quis introduzir na revisão de texto que não chegou a fazer". (ZENITH, 1999, p. 34). Para que o leitor não confunda essa ordem subjetiva a uma ordem cronológica, ele desloca todas as datas e notas para o fim do volume.

Na segunda parte de "seu" *Livro*, Richard Zenith organiza os "Grandes Trechos", obedecendo, assim, a um antigo plano de edição de Pessoa, que pretendia agrupar esses textos e formar com eles um livro. Nessa parte, Zenith achou por bem organizá-los não de forma subjetiva, como na primeira, mas por ordem alfabética.

A terceira parte traz um apêndice com 28 trechos em 4 rubricas: I. "textos que citam o nome de Vicente Guedes"; II. "Matéria fragmentada da "Marcha fúnebre para o rei Luís Segundo da Baviera"; III. "Outros textos e fragmentos não integrados no *corpus*"; IV. "Escritos de Pessoa relativos ao *Livro do Desassossego*".

De um certo modo, essa edição em nada inova as anteriores. Apesar da proposta de organizar a obra como Pessoa a teria feito, é impossível não questionar a validade desse critério, tendo em vista que uma das mais marcantes características de F.Pessoa é exatamente a multiplicidade e não-rigidez de seus conceitos. Como Sidónio Paes (2000,

p. 199) bem o assinalou, o jogo da heteronímia é um jogo, e Zenith comete o grande erro de tentar ser Pessoa:

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

Ora, em nossa visão, essa obra de Pessoa traz em seu núcleo a moderna possibilidade de ser várias, a gerência de se movimentar em vários sentidos simultaneamente, e nenhuma leitura exclui a outra, mas, sem dúvida, a que mais textos apresentar, mais noção nos fornecerá de algumas das reflexões desse autor; em outras palavras, a identidade estilística de Soares e Guedes, ou de Pessoa ortônimo como co-autor do *Livro do desassossego*, só tem importância na medida em que nos fornece elementos que propiciem a análise, conforme orientação de Jorge de Sena, da evolução do pensamento estético de Pessoa nessa obra. Como afirmar que Soares é Soares e Guedes é Guedes, se Soares, Guedes, Teive e outros mais que ainda estão por se revelar são o que são, e não Campos, Caeiro, Reis, Mora entre outros? Livro de todos os Pessoas, essa obra entranha e gera as múltiplas metamorfoses que compunham o universo desse autor. A questão da autoria, nesse livro, só adquire importância na leitura, ou seja, os livros que saem desse material, são livros de leitores e a cada nova leitura, outro *Livro* se comporá de maneira a oferecer sempre um F.Pessoa inicial.

1.2.2 OS DESASSOSSEGOS

O segundo signo contido no título da obra também já estabelece um conflito, a princípio. O vocábulo *desassossego* tem servido de pretexto para várias inferências de críticos, a começar pelos trocadilhos no título de alguns artigos a respeito do mesmo: "Uma desassossegada investigadora" (ZENITH, 1992), "Os desassossegos de Fernando Pessoa" (JUNQUEIRA, 1999), "O *Livro do desassossego* de Fernando Pessoa...ou o desassossego do tradutor" (LAYE, 2000).

A definição do *desassossego* nesse livro é dupla. A princípio, o termo tomou uma conotação decadentista em que o vazio existencial prevalecia, ampliando uma sensação de inadequação à vida real. Esta primeira leitura do *desassossego* está relacionada à "estética do desalento" desenvolvida em vários fragmentos assinados e assinalados *principalmente*, mas não exclusivamente, por Vicente Guedes, e que denota uma atitude de negação e negatividade quanto à realidade. É importante, no entanto, notar que, mesmo rotulado como "decadentista" por importantes críticos, tais como Jorge de Sena, Guedes não herda essa postura mórbida característica desse movimento. Para Kujawski (1988, p. 283), a insignificância do cotidiano no *Livro* não pode ser chamada de decadente:

[...] Se decadentismo significa o culto da morbidez, da decomposição, da morte, ou os requintes perversos de esteticismo próprios de um Wilde, de um D'Annunzio, então não há decadentismo em B. Soares. Decadentismo é decomposição. Em B. Soares não há decomposição, há desconstrução, há negação das totalidades *à priori*, pré-fabricadas, e o esforço incessante de desvendar um significado valioso no in-significante ou não significativo.

Esse desalento pessoano imana de uma tranqüila melancolia ou "depressão profunda e calma", como o poeta descreveu o estado de espírito do *Livro*, em carta a Armando Cortes Rodrigues (4 de outubro de 1914). Assim, o desalento de Pessoa, nessa obra, configura-se bem mais como indiferença e impotência, sentimentos provenientes da passividade

de um sujeito que se depara com uma realidade em que todos os seus esforços ativos são inúteis. Resta-lhe o tédio como companheiro que, para Galhoz (1978, p. 481), foi a realidade maior do narrador do *Livro*,

mal-estar levantando-se, como latência em sono e sonho, do quotidiano mesquinho, da infusão da culpa pensada no exercício total da consciência, da angústia de ser sentiente imediato e subjugado e superante comentador do *nonsense* dum sadismo cósmico, o puro inexorável.

A "estética da indiferença", nome de um dos fragmentos e desdobramento da "estética do desalento", afirma um estado "entre", que se dá no intervalo do sentir-se indiferente à realidade e a si mesmo:

Perante cada coisa o que o sonhador deve procurar sentir é a nítida indiferença que ela, no que coisa, lhe causa.

Saber, com um imediato instinto, abstrair de cada objecto ou acontecimento o que ele pode ter de sonhável, deixando morto no Mundo Exterior tudo quanto ele tem de real - eis o que o sábio deve procurar realizar em si próprio.

[...] O maior domínio de si próprio é a indiferença por si próprio, tendo-se, alma e corpo, por a casa e a quinta onde o Destino quis que passássemos a nossa vida. [...] (GUEDES, 1994, p. 169).

Tudo é inútil e sonhar é a solução para a vida desolada. O sonho, mais que uma fuga da realidade inútil, é uma atitude estética, um "estado de espírito". Em uma carta a Casais Monteiro (13 de janeiro de 1935), afirma que o *Livro* é "constante devaneio" e duas marcas estilísticas percorrem seus fragmentos: "o estado de sonolência e a indisciplina mental" (PESSOA, 1992, p. 98). Para Richard Zenith (1999), esse é o fio tênue que dá unidade ao *Livro*, englobando todos os possíveis autores, apesar de predominar no estilo de Soares.

Blanco & Seixo (1986) atentam para o fato de que, apesar de tema e atmosfera tipicamente simbolista, o sonho é marca da modernidade, quando se apresenta como forma dúplice da realidade, o que seria o sentido essencial da concepção do *Livro*. Também Silvina Lopes (1988) analisa essa "estética", no *Livro do desassossego*, por um aspecto duplo:

ao mesmo tempo um modo de ver, bem como o devaneio, dando mobilidade ao texto, figurativizando a percepção, é, concomitantemente, o aspecto "noturno", ou seja, caótico e grotesco.

A segunda acepção da palavra *desassossego* tem uma conotação mais otimista, já que não aponta para um vazio, mas a uma inquietação face à multiplicidade de registros, de possibilidades na escrita. O texto torna-se um intervalo, um devir, obra a caminho que não se completa. O *Livro* transfigura-se em um exercício sobre a escrita, refletindo seus procedimentos e angústias. O dizer, então, substitui o existir.

Tal postura, em que a arte substitui a vida, encontra sua defesa na "estética do artifício", que F.Pessoa inicia por apresentar da seguinte forma:

A vida prejudica a expressão da vida. Se eu vivesse um grande amor nunca o poderia cantar. Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro.(GUEDES, 1994, p. 156-157).

Voltando-se para si mesma, a escrita confessa-se escrita e faz-se mais nítida e concreta que a própria vida. O universo ficcional de Pessoa aflora como ficção, denuncia-se como uma obra de arte, expõe-se em suas entranhas e procedimentos. A mentira, elevada a uma altura apoteótica, revela-se como a única linguagem possível e real:

Visto que talvez nem tudo seja falso, que nada, ó meu amor, nos cure do prazer quase-espasmo de mentir.

Requinte último! Perversão / máxima / ! A mentira absurda tem todo o encanto do perverso com o último e maior encanto de ser inocente. [...]

Porque é bela a arte? Porque é inútil. Por que é feia a vida? Porque é toda fins e propósitos e intenções. Todos os seus caminhos são para ir de um ponto para o outro. Quem nos dera o caminho feito de um lugar donde ninguém parte para um lugar para onde ninguém vai! Quem desse a sua vida a construir uma estrada começada no meio de um campo e

indo ter ao meio de um outro; que, prolongada, seria útil, mas que ficava, sublimemente, só o meio de uma estrada. [...]

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

E a suprema glória disto tudo, meu amor, é pensar que talvez isto não seja verdade, nem eu o creia verdadeiramente. (GUEDES, 1994, p. 27).

O fingimento poético, tema largamente absorvido pela crítica pessoana, aqui encontra seu respaldo na prosa. A "verdade" artística é a realidade da arte porque necessário mesmo é criar: "Criar ao menos um pessimismo novo, uma nova negação, para que tivéssemos a ilusão que de nós alguma coisa, ainda que para mal, ficava!" (GUEDES, 1994, p. 306). Mais do que substituir a vida, a arte embeleza-a, faz com que ela se torne belamente suportável. Assim, profundamente atento às exigências modernas no início do século, Pessoa inverte o bordão clássico da mímese, e a representatividade torna-se mero pretexto, às vezes dispensável, das reflexões artísticas.

Nesse sentido, podemos afirmar que o *Livro do Desassossego*, em sua nuclear tessitura, apresenta um diálogo intenso com o momento histórico-artístico europeu, e que esse ultra-esteticismo denunciado por Jorge de Sena será marca indelével dos maiores representantes da época, não como fuga à realidade, mas como reflexão crítica sobre o ato da escrita.

Essa atividade de reflexão da escrita, entretanto, não é tranqüila, mas angustiada. O *desassossego*, aqui, arquiteta-se na consciência da incapacidade de se realizar a obra perfeita. A obra nunca se realiza, mas se se realizasse seria irremediavelmente imperfeita, diferente da obra sonhada. Então, o melhor é nada fazer, abster-se de realizar uma obra, pois a consciência resvala para a inação. O livro sonhado seria (e será concretamente, tendo em vista a incompletude do *Livro do desassossego*) o sonho do livro, a consciência do livro, jamais o livro propriamente dito. O livro real que compõe essa obra de F.Pessoa é o livro repleto de silêncio,

ou seja, aquele que está sempre por se realizar, e que jamais encontrará uma forma definitiva.

Essa consciência da incapacidade de realização plena será, conforme veremos no capítulo seguinte, uma das vertentes da "estética do silêncio" desenvolvida nesse livro. Fundamentalmente, aliás, todas essas "estéticas" aqui mencionadas encontrarão respaldo nessa matriz do silêncio, proposta principalmente como a constatação do desassossego dos textos de Guedes e Soares, que os levará a uma escrita inquieta e alucinada, em que a palavra não se pronuncia como lei e sentido, mas processo e consciência.

1.3 OS DESASSOSSEGOS DA CRÍTICA

O desassossego de Guedes e Soares atinge também o universo extra-textual do livro e as inquietações da crítica em relação a essa obra multiplicam-se em vetores diversos, desde a crítica genética, que no caso do *Livro* está dividida entre os seguidores de Teresa Sobral Cunha e Richard Zenith, a uma crítica contextual, geralmente voltada aos aspectos filosóficos da obra, tais como os últimos textos de José Gil (s/d), que aproximam Pessoa a G.Deleuze e as acepções de Benedito Nunes (1986), que busca uma orientação filosófica à heteronímia. A maior parte dos autores, porém, assinala a nítida influência de Nietzsche na obra pessoana, mas também de Wittgenstein (CRESPO, 1984, p. 20) pela "posibilidad de un lenguaje que sólo pueda ser entendido por un individuo, y por él oído, y que se refiera a acontecimientos mentales interiores y, por lo tanto, ocultos o secretos para los demás". Como Crespo admite uma linguagem no *Livro* que se aproxima da incomunicabilidade, chegando a uma intraduzibilidade, esse tradutor e poeta aponta para algumas

similitudes com a teoria de silêncio de Wittgenstein, o que dialoga com nossas reflexões sobre essa categoria estética nesse livro⁸.

Quanto à crítica textual propriamente dita, esta se concretizou na busca de uma unidade estilística dentro do disperso *Desassossego* pessoano e no esforço dos estudiosos em traçar a multiplicidade de matrizes estéticas nessa obra, em grande parte difusas e contraditórias. É nessa direção que consideramos estar situado nosso trabalho.

Da crítica textual que busca agregar algumas estruturas que indicariam uma unidade no *Livro*, cabe-nos citar a "Introdução ao *Livro do Desassossego*", de Jorge de Sena (1984), escrita em 1964, como o primeiro grande estudo realizado sobre o *Livro*, e até hoje, uma de suas mais significativas análises. Nesse texto, além de traçar a gênese do *Livro*, Sena chama a atenção para a multiplicidade de vozes no *Livro*, o que permitiria aproximá-lo de autores como Yeats, Amiel, Camões ou com os próprios heterônimos de Pessoa, tanto poéticos, como Campos, Reis e Caeiro, como em prosa, como o Barão de Teive. Jorge de Sena (1984, p. 233) comenta o estilo de Soares, que seria "um constante devaneio, porque não se atém à logicidade da prosa raciocinante ortónima, nem se submete à disciplina com que ele cria a prosa heterónima... Bernardo Soares não é 'ele', mas diferente". Assim, essa primeira crítica, que demonstra uma leitura, na medida do possível, cronológica e baseada na teoria da dupla autoria, já discute grande parte das inquietações que permearão a crítica vindoura, contendo em si os principais temas que perpassarão as análises do *Livro*.

Consciente do aspecto múltiplo do *Livro*, Jorge Sena apresenta uma opinião que provocará, como dissemos anteriormente, uma enorme polêmica com Eduardo Lourenço, ao considerar os primeiros fragmentos, decadentistas e esteticistas, inferiores aos de cunho mais moderno. Esta tese será refutada veementemente por Lourenço, que não aceita a

⁸ Cabe aqui adiantar que consideramos sim o silêncio como uma categoria estética na tessitura do *Livro do desassossego*, como pretendemos demonstrar subseqüentemente.

distinção entre Guedes e Soares, considerando-os como as duas faces de um mesmo. Para ele, o verdadeiro *Livro* é simbolista, e tal característica superaria os pressupostos vanguardistas nele inferidos, segundo tal crítico, apenas superficialmente.

Essa questão, a modernidade ou não modernidade do *Livro*, foi retomada por vários outros críticos, que, em geral, concordam que a "estrutura" (perguntamo-nos: qual delas?) do *Livro* apresenta uma sincronia com as propostas estéticas vanguardistas. Dessa opinião é E.M. Melo Castro (1984) e Robert Brechón (1983), que afirmam o caráter de nulidade de Soares, "Ninguém" odisséico, como característica da modernidade.

Blanco & Seixo (1986) ponderam que uma das características que marca a questão moderna nesse livro de Pessoa é a diversidade de estilos. Como vimos anteriormente, há uma variedade na composição do *Livro* que o autoriza a ocupar um lugar na modernidade, já que a estética dessa fase pressupõe, como um de seus avatares, uma quebra da unidade. Essa variedade se dá, não somente como multiplicidade, mas também, segundo Silvina Lopes (1984, p.20), como "co-presença de forças opostas: movimento de condensação que se conjuga na dispersão, infinitizando-se". Torna-se impossível um centro homogêneo que recolha essa dispersão; pelo contrário, em um ato convulsivo, a escrita volta-se a si mesma, desdobrando esse movimento em si.

Tal estilo convulso e contraditório tem sido motivo de desassossegos não só para seus críticos, mas também para seus tradutores. A tradutora francesa de Pessoa, Françoise Laye (2000, p.346), aponta para as dificuldades encontradas em seu ofício, pelo excessivo cerebralismo sustentado por um jogo vertiginoso de metáforas de "ausência":

[...]infinito pessoal, gerúndio (herdado do latim), verbos no modo condicional mas em tempos diversos e com valores diferentes, integrados um no outro como bonecas russas -

tudo isto numa única frase de 15 linhas...eis o género de "salto mortal" que o tradutor encontra em cada página.

Para essa tradutora, no *Livro Pessoa* vale-se de uma linguagem nova, em que quebra as articulações lógicas, com "[...] rupturas bruscas, metáforas abruptas, inúmeros neologismos - forjou a sua própria língua para descrever "milimetricamente" (conforme dizia) o movimento profundo de exploração do incógnito". (LAYE, 2000, p.347).

Ángel Crespo (1984, p.20) também aponta para as dificuldades de traduzir o *Livro*, dado o estilo tender a uma "provisionalidade" e incompletude que, de fato, acabam por lhe conferir um caráter extraordinário:

[...] debido a un verdadero prodigio artístico, las frases incompletas o abocetadas llegan a convertirse, en esta prosa admirable, en recursos estilísticos, tal vez no queridos por su autor, y hasta en insólitas figuras de dicción (o de no dicción). De ahí que, al hacer la traducción, haya respetado escrupulosamente, y sin pretender completarlas o aclararlas, las lagunas y las ambigüedades del texto original.

Também moderna é a tendência da obra agregar, no seu cerne, diálogos com outros autores e essa será outra visão sobre o *Livro* que será retomada e ampliada da crítica inicial de Sena: a questão da intertextualidade e autotextualidade nessa obra. O *Livro do desassossego* já foi comparado com os *Cadernos*, de Camus, o *Diário Íntimo*, de Amiel e os *Pensées*, de Pascal. Essas inferências que aparecem sempre nos críticos, pela proximidade com o gênero e com a estrutura fragmentária, estarão presentes também na crítica portuguesa, que observa diálogos do *Livro* com outros textos de caráter confessional, como o *Diário Íntimo*, de Manuel Laranjeira e *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro.

No primeiro caso, Clara Rocha (1992) percebe um diálogo entre Soares e Laranjeira ao apresentarem, ambos, um narrador entediado, a escrever um texto fragmentário e confessional. As diferenças estilísticas,

porém, entre os dois livros são gritantes. Enquanto a narrativa de Laranjeira apresenta um "desleixo" escritural, buscando, antes, uma "sinceridade" verossímil a sua confissão, o *Livro* de Pessoa é artificial, com preocupações mais literárias.

Por outro lado, a relação com a obra de Sá-Carneiro se dá mais por paridades. Em um estudo feito por Pavla Lidmilová (1988), a autora apresenta "coincidências" entre os dois livros: apesar do livro de Sá-Carneiro dar-se a conhecer como uma narrativa novelística, divergindo da estrutura fragmentária do *Desassossego*, nas duas obras seu narrador não é "real", mas uma personalidade criada por outro narrador primeiro. Também há, nas duas obras, uma prevalência das sensações interiores, em detrimento à realidade objetiva.

Essa postura "impressionista" ao relatar a realidade denuncia, sem dúvida, no *Livro do desassossego*, a confessada influência de Cesário Verde, apontada por vários críticos e constantemente citada na própria obra. O autor do *Livro* mostra-se um leitor assíduo desse poeta que, coincidência ou não, também exercia uma atividade comercial. Segundo autor mais citado nessa obra, Cesário Verde só perde em número para a maior influência do narrador do *Livro*: Antonio Vieira. Em um longo estudo, Antônio Alcir Pécora (1988) comenta a relação de Pessoa, no âmbito do *Livro do desassossego*, com Vieira. O narrador do *Livro*, várias vezes, cita o padre Vieira e, ainda, confessa-se seu discípulo e admirador. Também, em um jogo de nomes, Soares trabalha, no escritório do patrão Vasques, com um Antônio e um Vieira. Em sua biblioteca, bom leitor dos franceses e de alguns portugueses que era, Soares coloca Vieira entre os clássicos, mas um clássico que só faria por aumentar o desassossego de seus dias. No entanto, no rigor clássico com que Vieira trata a linguagem, é aí que se encontra, segundo esse crítico, o impacto do mesmo na sensibilidade de Soares.

Mas, não só de relações intertextuais é tecida a múltipla escrita do *Livro* que, em seus dispersos fragmentos, evoca com constância os

outros heterônimos pessoanos. Essa peculiaridade, que faria o *Livro* de Pessoa ser considerado um "livro-síntese", e que Paiva (1988, p.92) afirmou ser "uma espécie de grande mar para onde confluíam esses diversos rios pessoanos", também é antevista em Richard Zenith (1996, p.53):

Quando traduzi o *Livro do Desassossego* para inglês, reparei que muitas frases se transformaram, posteriormente, em versos de Álvaro de Campos, ou que, ao contrário, os versos de um ou outro heterônimo foram refundidos, mais tarde em prosas assinadas por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros. Visto que a grande maioria dos textos do *Livro do Desassossego* não tem data, não é sempre fácil determinar a cronologia do processo criativo em Pessoa, mas é fácil reconhecer a promiscuidade que existe entre as várias vozes pessoanas.

Nesse texto, Zenith apresenta várias aproximações entre trechos poéticos e fragmentos do *Livro*, em que as metáforas se repetem, os temas se desdobram uns nos outros. Para Zenith, a prosa de Soares seria um laboratório onde Pessoa realizaria experimentações lingüísticas para concretizá-las, além, nas poesias. Não concordamos com essa suposição, pois não há evidência que comprove que os fragmentos em prosa foram elaborados anteriormente às poesias. Aliás, nota-se que o próprio Zenith, como dissemos anteriormente ao discutirmos as edições, considera como legítimo somente o *Livro do desassossego* que foi escrito após a criação de B.Soares, o que se deu a partir de 1929, isto é, bem depois da composição das principais obras poéticas de F.Pessoa.

Não se pode negar, porém, que realmente há no *Livro* um grande diálogo com os outros textos pessoanos e que a crítica esteve atenta a esse vozerio ruidoso: Garcia (1985, p. 52) entrevê toda "constelação heteronímica" nas páginas do *Livro* e Blanco & Seixo (1986, p. 28) percebem no estilo de Soares várias características dos outros heterônimos:

De Pessoa ortónimo conserva Bernardo Soares o gosto pelas notações de intimidade e pelo desenvolvimento melódico de frase; de Caeiro, uma certa apreensão ingénua de estados e de apontamentos do exterior quotidiano; de Campos, toda a casuística do ser e do não-ser, assim como ousadias sintácticas que projectam na construção poética e veemência de um projecto existencial articulado com o mundo; de Reis, a elegância de uma contensão literariamente revertida ao isolamento desapaixonado e por vezes feliz.

Massaud Moisés (1988), por sua vez, constata a semelhança entre Soares e Caeiro, ambos designando-se como guardas: um de rebanhos/idéias, outro de livros/sensações. Entre os dois heterónimos, para esse crítico, haveria outra semelhança: ambos são mestres - Caeiro dos poetas e Soares dos prosadores.

Para Robert Bréchon (1983), Soares difere do ortónimo e dos outros principais heterónimos não por transposição ou amplificação, mas por subtração, pois está imerso em um grau inferior, em relação aos outros, na escala social. Ele admite, no entanto, que também Soares apresenta em si, tal como os seus irmãos na criação pessoana, a consciência de ausência de si.

Inquietas também são as discussões sobre a questão do género literário no *Livro* de Guedes e Soares e essa polémica tornou-se objeto de desassossego e contrapontos de opiniões no cerne crítico dessa obra, cuja multiplicidade faz emergir em conceitos que nem sempre são concordantes, mas todos com idêntica possibilidade de convencer. Diário, romance, narrativa, epopéia, registro lírico, o que, afinal, formaria o material orgânico desse livro?

O carácter diarístico é discutido, entre outros, por Seixo (1988), Paiva (1988) e Lopes (1984). Seixo afirma que o *Livro do desassossego* não pode ser considerado como diário, uma vez que não possui um carácter memorialístico e de sobreposição temporal; para essa autora, o *Livro* é uma ficção, ou seja, um texto que traz, em um entrelaçamento, o fictício e o factício; em outras palavras, um romance. Paiva, por sua vez,

aborda a questão da seguinte forma: o que mais se evidencia no *Livro* é o aspecto diarístico, confessionalmente afirmado por Soares algumas vezes, apesar de ter-lhe sido considerado como "artificial demais". Assim, Paiva conclui que se trata de um "diário fingido" (p. 91), que tenderia à poesia por seu aspecto excessivamente subjetivo ou a um "romance sem ação". Para Lopes, o *Livro* afasta-se da concepção diarística, uma vez que desconstrói a noção de biografia que evoca uma continuidade temporal. A descontinuidade afastaria essa obra do gênero, pois cada fragmento recomeça um novo registro, independente do anterior.

Mas há outras colocações: Alfredo Margarido (1985) levanta a hipótese de que o *Livro do desassossego* é uma epopéia, já que, ao escrever o livro comercial ou seu "diário", Soares seria um "agente particular da civilização" (p. 79); no entanto, essa epopéia, diferentemente das clássicas, distinguir-se-ia por ser escrita e não oral, instaurando assim, nessa obra, uma revitalização do paradigma clássico. O autor do *Livro* estaria a compor a "epopéia singular da modernidade" (MARGARIDO, 1985, p.82). Kujawski (1988), no entanto, acredita ser B. Soares um anti-argonauta, um personagem que, ouvindo a voz do Velho de Restelo, inverteu o sentido da aventura de Vasco da Gama, e fechou-se em si mesmo, ilhado em Lisboa, cidade que representará seu oceano odisséico.⁹

À maneira de Baudelaire (e Edgar Allan Poe que o poeta francês traduziu), o personagem principal do *Livro* é um *flanêur*, e percorre a cidade como se alheio, recolhendo imagens e impressões. O espaço, aqui, eleva-se à categoria de personagem, o que não passará despercebido para os críticos pessoanos. Berrini (1988, p.266) comenta as duas Lisboas encontradas em F. Pessoa: a de Campos e a de Soares.

⁹ Neste trabalho, por razões práticas, optamos por chamar essa obra polêmica de diário, uma vez que assim foi projetado por Pessoa. Entretanto, conscientes da precariedade de argumentos que sustentem uma designação definitiva para a questão do gênero nesse livro, estaremos colocando a palavra sob aspas, para deixar claro a dúvida que paira sobre o assunto.

Campos a percorre principalmente em três pontos: a estação do Rossio, lugar de partida dos comboios; o Tejo, lugar de partida dos navios e a Rua do Ouro, ligação entre os dois pontos. Sentindo-se estrangeiro em Lisboa, Campos privilegia a "não-Lisboa", em uma idéia fixa de partida.

José Gil (1996, p. 15)) afirma que a cidade, no *Desassossego* pessoano, representa o espaço intervalar por excelência, um espaço entre o exterior e o interior, o eu e o outro: "A cidade distingue-se do escritório, da rua, da atmosfera porque se situa no limiar da transformação do interior em exterior, e do exterior em interior. A cidade sou eu (não o 'eu'), narrador...". Cidade-visão (do Sono, da Realidade, da Vida), Lisboa é definida em termos plásticos, leitura essa feita por Miguel Pereira (1995), que ressalta a redundância das descrições visuais do *Livro*, cujas páginas se propõem sempre como descrições paisagísticas, não somente quando estão voltadas a uma visão exterior, mas também quando se ocupam em apresentar movimentos subjetivos da alma. A palavra, em Soares, seria uma paisagem e uma de suas mais evidentes características seria a capacidade de contínua metamorfose, formando, assim, um quadro-intervalo, o que veremos ser uma das vertentes da "estética do silêncio" observada neste estudo.

Assim, esse livro se dá a seu leitor conforme o desejo do mesmo, o que nos remete às discussões de texto-prazer de Barthes (1996, p. 7), que implica um "jamais se desculpar, jamais se explicar"; ou seja, o *Livro do desassossego* torna-se desejo porque é ausência, escapa sempre de se deixar possuir. Em sua multiplicidade, Guedes e Soares compuseram um livro absurdo, absurdo esse confessado por Pessoa em vários trechos que afirma que "o absurdo é (o) divino". (GUEDES, 1994, p. 206). Para esse autor, o absurdo é ser e não ser, fazer para imediatamente após desfazer, contrapor-se a si mesmo em todos os sentidos: "Ter todos os gestos e todas as atitudes de qualquer coisa que nem somos nem pretendemos ser, nem pretendemos ser tomados como sendo".

(GUEDES, 1994, p.206). Nadar contra a correnteza da unidade e da lógica e buscar a lógica interna à escrita, sendo ela, por ser ficção, ilógica e preñe de possibilidades. O estilo¹⁰ no *Livro* é definido no plural e em sentidos divergentes, sem centro de convergências. Todas as críticas são adequadas, nenhuma está certa. O livro-plural de Pessoa é inapreensível.

Esse livro que descentra todos conceitos, inclusive a própria definição de livro, e aterroriza os tradutores por seu caráter lingüístico extravagantemente ilógico, é permeado por uma palavra em trânsito, insondável em sua multiplicidade, cujo tom central de devaneio dá-lhe um caráter de provisionabilidade e opacidade, uma vez que obriga o leitor a voltar-se, através de sua pluralidade e vozes (intertextuais, de gêneros, de posições ideológicas e estéticas) para si mesma - essa é a linha tênue onde todas as diversidades do livro de Guedes e Soares se justapõem. E é justamente da vivência desse movimento em que a palavra escapa para gerir outras palavras que seguirão o mesmo movimento inicial de alarde e resistência a uma linguagem endurecida, que se realiza a "estética do silêncio" pessoana, tema de nosso trabalho e que pretendemos observar mais criteriosamente no capítulo que segue.

¹⁰ Estilo-humor, segundo Barthes (2000) em *O grau zero da escrita*.

2. NO SILÊNCIO DO DESASSOSSEGO

And Silence one
The perfectest communication
Is heard of none
(EMILY DICKINSON)

2.1 O LIVRO DO SILÊNCIO

O *Livro do desassossego* é o livro do silêncio. Essa afirmação parte do princípio que, nessa obra em processo, a palavra vertiginosa acaba por ceder lugar ao silêncio, conceito aqui representando o absoluto do sentido. Ao compor o livro de sua vida, o livro-síntese de toda sua obra, Fernando Pessoa sai em busca do que há além da palavra, ou antes dela, uma vez que as limitações impostas pela mesma não serão suficientes para suprir essa necessidade de ser tudo e todos que impregnava os seres desse autor.

Como vimos, em inúmeras ocasiões, Pessoa deixa vislumbrar, ou através de reflexões que conduzem o leitor ao tema, ou pelas escolhas estruturais desse livro-rascunho, que está escrevendo um livro em movimento, que se origina no silêncio e a ele retorna. Livro-intervalo, ele se faz no *entre*: entre-palavras, entre-idéias, entre-significações, e esse entre é o lugar onde o sentido se movimenta sem encontrar ponto fixo e exato, naquilo que Orlandi (1995, p.12) chama de "errância de sentidos", ou "palavras vadias", conforme Bernardo Soares (1994, p. 77), no segundo *Livro do desassossego*:

Na minha alma ignóbil e profunda registo, dia-a-dia, as impressões que formam a substância externa da minha consciência de mim. Ponho-as em palavras vadias, que me desertam desde que as escrevo, e erram, independentes de mim, por encostas e relvados de imagens, por áleas de conceitos, por azinhagas de confusões. Isto de nada me serve, pois nada me serve de nada. Mas desapoquento-me

escrevendo, como quem respira melhor sem que a doença haja passado.

Essas palavras, que num constante transmutar “vadium”, formam metáforas intervalares que estão num contínuo processo de reformulação de si mesmas. O literário, nesse livro, então, faz-se através de um contínuo voltar-se a si mesmo, numa tessitura infindável, apontando para uma concepção metalingüística que dialogará com a postura estética de vários outros autores contemporâneos a Pessoa.

Em vários trechos do *Livro do desassossego*, o silêncio mostra-se como elemento decifrador de evoluções lingüísticas e estados de alma; Vicente Guedes aponta para os "poetas máximos do Silêncio" (1994, p. 26) e para o "alto silêncio do céu" (1994, p. 31); ele cita as "fadas do silêncio" (1994, p. 31) e a "loucura de sonho naquele silêncio alheio" (1994, p. 32); em outro fragmento, Guedes menciona o fato de "esculpir em silêncio nulo todos os nossos sonhos de falar" (1994, p. 52) e, mais adiante, aponta para "beira de silêncios" (1994, p. 68), para combater o Exacto.

Bernardo Soares, por sua vez, aponta para o "silêncio amortecido do meu corpo estranho" (1994, p. 26), bem como o "silêncio da casa" que "toca no infinito" (1994, p. 28). Em alguns momentos, aproxima-o com a inefabilidade do tempo e afirma que "passo tempos, passo silêncios, mundo sem forma passam por mim" (1994, p. 28). Em outros, afirma que sua obra se faz pela "ausência de palavras", o "silêncio inteiro da alma que se reconhece incapaz de agir" (1994, p. 98); em outro fragmento, sente "um silêncio frio" (1994, p. 170) que identifica como típico de Lisboa, bem como os "silêncios ruidosos dos automóveis" (1994, p. 211). Os ruídos dessa cidade que molda seu livro - afinal, a escritura de Soares é Lisboa, são para esse guarda-livros "silêncios do variado" (1994, p. 235), configurados principalmente em momentos de tempestades externas e internas, quando "sobra silêncio escuro lividamente" (1994, p. 250). Assim, o silêncio permeia todo esse livro de Pessoa, não de maneira

paralisada, mas impregnando-lhe de ruídos que refletem todo um questionamento em relação à composição estética.

Para demonstrar essa hipótese, é necessário que investiguemos de que forma essa afirmação se consolida, ou seja, como o silêncio se configura nas páginas desse livro "branco", conforme a denominação mallarmeana do livro que sonhou mas de fato não chegou a realizar, e que talvez Pessoa tenha alcançado concretizar no *Livro do desassossego*:

Apoiar, conforme a página, no branco, que inaugura a sua ingenuidade, em si, esquecida mesmo do título quealaria muito alto: e, quando se alinhou, numa fratura, a menor, disseminada, o acaso vencido palavra a palavra, indefectivelmente o branco retorna, há um momento gratuito, certo agora, para concluir que nada além e autenticar o silêncio. (MALLARMÉ apud CHIAMPI, 1991, p. 132).

O projeto de livro de Mallarmé apresenta um branco em que o acaso já aboliu as palavras, exilando-as dos sentidos que imprevisivelmente assaltam a página nula. No entanto, o branco pessoano dá-se pela totalidade de cores que essa cor traz. Ou seja, por ser um livro-síntese, mas ao mesmo tempo nada, um projeto realizando-se mas também que se faz na suspensão do ser, seu silêncio é composto de todas as possibilidades de sentido e de processos literários, e o literário é algo, aqui, que escapa de toda definição. Uma obra em construção, entremeio da produção artística: livro a ser, livro do nada.

Esse livro-branco, ou livro do silêncio, como pretendemos aqui chamá-lo, apresenta, então, vários trechos em que a "estética do silêncio" é demonstrada, mas à princípio, tomaremos dois como exemplo: no primeiro, "Peristilo", essas reflexões podem ser observadas nos procedimentos literários do trecho, nos quais esse livro é apresentado como um livro do silêncio; no segundo, "Nossa senhora do silêncio", essa "estética" vai tomar uma forma mais explícita, apresentando a questão,

mesmo que ainda metaforicamente, de maneira mais coerciva, o que nos propiciará uma visão mais abrangente da mesma.

"Peristilo", de Vicente Guedes, foi o fragmento projetado inicialmente para ser o prefácio do *Livro do desassossego* e já traz alguns dos procedimentos que serão reiterados em vários outros fragmentos dessa obra. Podemos dizer que estampa, em seu devaneio imagístico, alguns vetores estilísticos que reencontraremos em grande parte dos trechos desse livro, o que nos permite tomá-lo como exemplar para uma análise de nossa proposta:

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

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

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

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

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

Torre do silêncio das minhas ânsias, que este livro seja o luar que te fez outra na noite do Mistério Antigo!

Rio de Imperfeição dolorida, que este livro seja o barco deixado ir por tuas águas abaixo para acabar mar que se sonhe.

Paisagem do Alheamento e do Abandono, que este livro seja teu como a tua Hora e se ilimite de ti como da Hora da púrpura falsa.

Correm rios, rios eternos por baixo da *janela do meu silêncio*. Vejo a outra margem sempre e não sei porque não

sonho estar /lá/, outro e feliz. Talvez porque só tu consolas, e só tu embalas e só tu carpes e oficias.

Que missa branca interrompes para me lançar a bênção de te mostrar sendo? Em que ponto ondeado da dança estacas, e o Tempo contigo, para do teu parar fazeres ponte até minha alma e do teu sorriso púrpura do meu fausto?

Cisne de desassossego rítmico, lira de horas imortais, harpa incerta de pesares /míticos/ - tu és a Esperada e a Ida, a que afaga e fere, a que doura de dor as alegrias e coroa de rosas as tristezas.

Que Deus te criou, que Deus odiado pelo Deus que se fez o mundo?

Tu não o sabes, tu não sabes que o não sabes, tu não queres saber nem não saber. Despiste de propósitos a tua vida, nimbaste de irreabilidade a teu mostrar-te, vestiste-te de perfeição e intangibilidade, para que nem as Horas te beijassem, nem os Dias te sorrissem, nem as Noites te viessem pôr a lua entre as mãos para que ela parecesse um lírio.

Desfolha ó / meu amor / sobre mim pétalas de melhores rosas, de mais perfeitos lírios, pétalas de crisântemos (...) cheirosas à melodia do seu nome.

E eu morrerei em mim a tua vida, ó Virgem que nenhum abraço espera, que nenhum beijo busca, que nenhum pensamento desflora.

Átrio (só átrio) de todas as esperanças, Limiar de todos os desejos, Janela para todos os sonhos, (...)

Belveder para todas as paisagens que são floresta nocturna e rio longínquo trémulo do / muito / luar...

Versos, prosas que se não pensam escrever, mas sonhar apenas.

I

Tu não existes, eu bem sei, mas sei eu ao certo se existo? Eu, que te existo em mim, terei mais vida real do que tu, do que a própria vida que te vive?

Chama tornada auréola, presença ausente, *silêncio rítmico e fêmea*, crepúsculo de vaga carne, taça esquecida para o festim, vitral pintado por um pintor-sonho numa idade média doutra Terra.

Cálice e hóstia de requinte casto, altar abandonado de santa ainda viva, corola de lírio sonhado do jardim onde nunca ninguém entrou...

És a única forma que não causa tédio porque és sempre mudável com o nosso sentimento, porque como beijas a nossa alegria, embalas a nossa dor, e ao nosso tédio, és-lhe o ópio que conforta e o sono que descansa, e a morte que cruza e junta as mãos.

Anjo (...), de que matéria é feita a tua matéria alada? que vida te prende a que terra, a ti que és voo nunca erguido, ascensão estagnada, gesto de enlevo e de descanso?

II

Farei do sonhar-te o ser forte, e a minha pena, quando fale a tua Beleza, terá melodias de forma, curvas de estrofes, esplendores súbitos como os dos versos imortais.

Creêmos, ó Apenas-Minha, tu por existires e eu por te ver existir, uma arte outra do que toda a arte. Do teu corpo de ânfora inútil saiba eu tirar / a alma de novos versos / e do teu ritmo lento de *onda silenciosa* saibam os meus dedos trémulos ir buscar a linhas pérfidias de uma prosa virgem de ser ouvida.

O teu sorriso / melodioso / indo-se seja para mim símbolo e emblema visível do */solução calado /* do inúmero mundo ao saber-se erro e imperfeição. As tuas mãos de tocadora de harpa me fechem os olhos, as pálpebras quando eu morra de ter dado a construir-te a minha vida. E tu, que não és ninguém, serás para sempre, ó Suprema, a arte querida dos deuses que nunca foram, a mãe virgem e estéril dos deuses que nunca serão. (GUEDES, 1984, p.21-24, grifo nosso).

Nesse fragmento, já inicialmente nos surpreende o fato de que, em um diário, ou seja, escrita que em geral pressupõe a idéia de segredo, surja um interlocutor. Em um tom confessional, o narrador declara estar escrevendo um livro que será doado a alguém (ou algo). Esse interlocutor aparece através de vocativos que, inclusive, denunciam um apelo emotivo. Essa quebra de expectativa do leitor leva-nos àquilo que Iuri Lotman (1978, p. 103) chama de "processo-menos", ou seja, a não utilização desse ou daquele elemento acaba por se tornar significativa na elaboração gráfica do texto, tais como as construções incompletas (o que nos lembra também a opção pelo uso do fragmento na obra aqui estudada), a não utilização de algum recurso, como a rima, quando era esperado, etc. Lotman (1978, p. 103) denomina esse processo de "o silêncio artístico". Para esse autor, a significação do texto literário não se dá somente naquilo que é dito, mas também no "menos", na falta que surpreende.

O trecho apresenta estruturas múltiplas que se entrelaçam, em um exercício de intersecção, levando-nos à idéia de simultaneidade, a que voltaremos mais tarde. Concomitantemente à narração da produção do livro, aparece a dedicatória a alguém (provavelmente o leitor, mas,

algumas vezes, podemos imaginar, em um exercício que a polissemia literária permite, ser o próprio livro o interlocutor), a descrição desse alguém, a descrição do momento presente, a antecipação de momentos do futuro, em uma prolepse indicando já o efeito que o livro causará em seu leitor. Essa simultaneidade já descaracteriza, de início, o aspecto narrativo esperado em um diário, e o gênero desconstrói-se, aproximando-se da reflexão e da lírica.

Outro dado importante é a aproximação das palavras "desassossego" e "silêncio" desde as páginas supostamente iniciais desse livro. O primeiro parágrafo apresenta o livro como originado no "silêncio do meu desassossego". Mais tarde, ele afirma o "desassossego rítmico", para em seguida, apresentar o "silêncio rítmico e fêmea". Isso reitera a nossa afirmação que o *Livro do desassossego* é o livro do silêncio, em Fernando Pessoa. Ao lembrarmos que inicialmente esse livro teve como nome *Livro do Rumor*, podemos compreender com mais acuidade a questão do silêncio pessoano: não é um silêncio mudo, vazio, mas um silêncio que em si carrega todo o rumor de um século. Em outras palavras: silêncio, em Pessoa, é igual a rumor e desassossego.

O vocabulário passa do afetivo ao sagrado, e o tom é concomitantemente solene e vago. Os verbos transitam pelos três tempos principais, e em alguns momentos, surge o imperativo, tom reiterado em todo o resto do livro de Pessoa, indicando que o narrador pretendia "iniciar" seu leitor nas artimanhas de seu livro. O uso do imperativo nos indicou a leitura metalingüística dessa obra de Pessoa, e nos fez pressupor que havia mais do que um exercício literário em suas páginas, mas também a elucidação de um projeto estético, demonstrado no próprio fazer artístico. Esse imperativo, algumas vezes, aparece dissimulado em outras formas verbais, tais como o infinitivo, como no fragmento intitulado "Notas para uma regra de vida", de Vicente Guedes. Já pelo título, percebemos o direcionamento para um discurso que se impõe como norma, como regra, ou, no mínimo, como aconselhamento. Isso irá se

confirmar no estabelecimento de algumas frases, compostas através de máximas, um dos aspectos do fragmentarismo no *Livro do desassossego*:

Aumentar a personalidade sem incluir nela nada alheio - nem pedindo aos outros, nem mandando nos outros, mas sendo outros quando outros são precisos.

Reduzir as necessidades ao mínimo, para que em nada dependamos de outrém. (GUEDES, 1994, p. 267).

Voltando ao texto "Peristilo", percebemos que o procedimento lingüístico mais constante é a enumeração de imagens altamente vagas e evocativas, remetendo a uma escrita que busca principalmente o inefável - palavra obscura porém a mais exata para exprimir essa vertigem imagística, que prolifera nessas páginas iniciais e que, multiplicando-se umas nas outras, em um exercício de sensações múltiplas e simultâneas, leva a suspeitar que o que se diz não é realmente aquilo que se busca, mas exatamente o que não pode se dizer.

Impregnado de características decadentistas, Vicente Guedes confessa-se, porém, um clássico, um "matemático" das sensações e a sua escrita torna-se uma análise *in loco* do momento do surgimento dessas sensações, em uma atividade de lucidez e delírio simultaneamente. A sua escrita reflete esse estado heterogêneo, em que sentimento e pensamento se dissolvem um no outro, em uma atividade febril de análise de suas sensações. Bernardo Soares transforma essa atividade em uma decomposição analítica não só de suas sensações mas da escrita das mesmas. As imagens multiplicam-se, assim, em si mesmas e na análise das mesmas, em um procedimento abismal em que nenhuma expressão tem lugar de chegada. O silêncio é, pois, bastante ruidoso, nesse livro, e é no mesmo que os heteroautores se localizam para utilizar seu método "matemático" de decomposição e descrição das sensações e de sua expressão.

O silêncio nos heteroautores do *Livro do desassossego* tomará uma forma de reflexão mais explícita em um fragmento chamado "Nossa Senhora do silêncio", no qual Vicente Guedes o invoca e evoca, em tom de ladainha, como um ente ou estado impreciso e além do nome, mas que teria a função de aliviar-lhe do imprescindível fato de ser-se. Esse texto aponta para um estado onírico, entre o sonho e a consciência, em que as palavras já não bastam e a musa inspiradora a ser invocada é o silêncio. O narrador, em um tom impreciso e vago, através de um vocabulário que dialoga com as rezas católicas à virgem católica, fervorosa e religiosamente apela para esse ser, descrito como "nada", como algo que não chega a existir, para livrá-lo de si mesmo e da realidade:

Senhora das Horas que Passam, Madona das águas estagnadas e das algas mortas. Deusa Tutelar dos desertos abertos e das paisagens negras de rochedos estéreis... - livra-me da minha mocidade.

Consoladora dos que não têm consolação, Lágrima dos que nunca choram, Hora que nunca soa - livra-me da alegria e da felicidade.

Ópio de todos os silêncios, Lira para não se tanger, Vitral de lonjura e de abandono - faze com que eu seja odiado pelos homens e escarnecido pelas mulheres.

Címbalo de Extrema-Unção, / Carícia sem gesto, Pomba morta à sombra, Óleo das horas passadas a sonhar ¹¹ - livra-me da religião, porque é suave, e da descrença porque é forte;

Lírio fanando à tarde, Cofre de rosas murchas, silêncio entre prece e prece - enche-me de nojo de viver, de ódio de ser são, de desprezo por ¹² ser jovem.

Torna-me inútil e estéril, ó Acolhedora de todos os sonhos vagos; faze-me puro sem razão para o ser, e falso sem amor a sê-lo, ó Água Corrente das Tristezas Vidas; que a minha boca seja uma paisagem de gelos, os meus olhos dois lagos mortos, os meus gestos um esfolhar lento de árvores velhinhas - ó Ladainha de Desassossegos, ó Missa-Roxa de Cansaços, ó Corola, ó Fluido, ó Ascensão!...(GUEDES, 1994, p. 94).

¹¹ Variação: *na inconsciência/dormidas*. A partir de agora, estaremos indicando as variações textuais inventariadas na edição que usamos (1994).

¹² Variação: *de*.

Em sua longa enumeração de imagens nas quais ressoam um estado impreciso e indescritível de vigília, um estar entre o sonho e a consciência, há um apelo ao silêncio, o único que poderia expressar aquilo que não se pode apreender com exatidão, ou seja, seu próprio ser.

Na maior parte do texto, há uma interação entre o tom de questionamento, marcado pelas interrogações que se dirigem a essa figura e que configuram uma forte carga emocional ao texto, e o tom de designação da mesma, marcada pelo descritivismo imagético e pelo imperativo, que nos conduz à idéia de súplica mas também de reconhecimento do *ethos* dessa musa inspiradora. Nesse sentido, poderíamos apreender algumas reflexões iniciais sobre o silêncio nesse livro.

O primeiro ponto a se considerar é que, segundo esse fragmento, a Nossa Senhora do Silêncio, ou o silêncio inspirador, como concebemos essa metáfora, considerando o exercício metalingüístico de tal trecho, está sempre presente na criação desse autor, invadindo as páginas desse "diário" como a fonte original de sua atividade. Aqui, contrariamente aos primeiros poetas que solicitavam a inspiração da musa para *falar*, o autor necessita criar uma obra que silencia. Em outras palavras, já se delineia aqui a idéia de que o silêncio incorpora o lugar da fala, nesse autor, pois é o único que realmente diz o indizível.

Outro ponto que caracteriza esse trecho é a busca incessante de manter a realidade fora do alcance de suas idéias. Essa negação do real em prol da arte é talvez a mais importante "estética" que permeia o *Livro do desassossego*, a "estética do artifício", como explicamos no capítulo anterior, configurada por essa atitude tida como decadente de Vicente Guedes, que induz a uma atitude esteticista extrema, aprofundada posteriormente por Bernardo Soares. Para os heteroautores do *Livro do desassossego*, a literatura é mais real que a vida, como Guedes (1994, p. 192) exprime em outro trecho:

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal na sua realidade directa: os campos, as cidades, as ideias são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias.

As palavras, entretanto, são insuficientes, nunca atingem o sentido. É nesse momento que o silêncio, imprimido aqui pela idéia de um ente salvador, vem em socorro ao autor:

Ao querer tocar no teu manto as minhas expressões cansam o esforço estendido dos gestos de suas mãos, e um cansaço rígido e doloroso gela-se nas minhas palavras. Por isso, curva um vôo de ave que parece que se aproxima e nunca chega, em torno ao que eu queria dizer de ti, mas a matéria das minhas frases não sabe imitar a substância ou do som dos teus passos, ou do rasto dos teus olhares, ou da cor triste e vazia da curva dos gestos que não fizeste nunca. (GUEDES, 1994, p. 93).

A salvação trazida por essa figura benevolente é a imagem, que vem em socorro a um discurso que não consegue se exprimir, pois se rege pelas leis do movimento e da indefinição, e, em momentos de experimentações mais extremas, pelo Nada. É esse Nada ancestral, que é invocado, e é nele que se encontra a fonte de inspiração: "Esplendor do nada, nome do abismo, sossego do Além... [...] Esplende, ausência de sol, brilha, luar que cessas..." (GUEDES, 1994, p. 95).

Assim, seguindo a metáfora, a Nossa Senhora do Silêncio é a mãe de todos tal como a virgem católica, o início de toda sacralização, o momento inicial, inaugural, e o fruto sagrado que concebe é o Nada inaugural, início e origem das formas criadas. Curiosamente, essa visão de senhora do silêncio inicial é também entrevista em uma poesia de T.S. Eliot (2004), *Ash-Wednesday*, em um momento intertextual com Dante, no qual aponta a "Senhora do silêncio" como a mãe da plenitude da palavra, tal como podemos verificar no trecho abaixo:

Lady of silences
 Calm and distressed
 Torn and most whole
 Rose of memory
 Rose of forgetfulness
 Exhausted and life-giving
 Worried reposeful
 The single Rose
 Is now the Garden
 Where all loves end
 Terminate torment
 Of love unsatisfied
 The greater torment
 Of love satisfied
 End of the endless
 Journey to no end
 Conclusion of all that
 Is inconclusible
 Speech without word and
 Word of no speech
 Grace to the Mother
 For the Garden
 Where all love ends.

(Senhora dos silêncios
 Serena e aflita
 Lacerada e indivisa
 Rosa da memória
 Rosa do oblívio
 Exânime e instigante
 Atormentada tranqüila
 A única Rosa em que
 Consiste agora o Jardim
 Onde todo o amor termina
 Extinto o tormento
 Do amor insatisfeito
 Da aflição maior ainda
 Do amor já satisfeito
 Fim da infinita
 Jornada sem termo
 Conclusão de tudo
 O que não finda
 Fala sem palavra
 E palavra sem fala
 Louvemos a Mãe
 Pelo Jardim
 Onde todo amor termina.)¹³

Aqui, então, a polifonia, indicada pelas vozes intertextuais, reafirma a multiplicidade do silêncio, o que também podemos inferir no texto

¹³ Tradução de Ivan Junqueira (ELIOT, 1981, p. 125).

peçoano, como grande parte da crítica citada no capítulo anterior identificou, atentando para o fato de ser essa sua marca estilística central.

Consideramos, então, que em "Nossa senhora do silêncio" podemos traçar um perfil teórico do que é esse processo "silencioso" no *Livro do desassossego*, configurado aqui como caos, lugar em que tudo é tudo, nada é divisível, onde as sensações se misturam e se perdem umas nas outras, lugar da abolição de todas as diferenças, a origem do literário e o lugar de onde as imagens fluem.

Uma questão, porém, apresenta-se em nossas reflexões, ao confrontarmos as questões que tanto "Peristilo" quanto "Nossa senhora do silêncio" levantam em relação ao estilo vertiginoso de imagens que se contrapõem umas às outras em ambos os textos: como afirmar o silêncio na exuberância ruidosa dessas palavras que se multiplicam em um exercício de sensações que mais tarde o surrealismo intensificará e transformará na técnica da escrita automática? De que forma a palavra acaba por se transformar em silêncio em um livro confessadamente construído "no silêncio", que brota de "rios que correm da janela do silêncio"? Em outras palavras: como podemos relacionar esse procedimento artístico altamente significativo, a imagem, com o silêncio aqui proposto por Fernando Pessoa? E em que medida imagem e silêncio se relacionam nessa obra? Acreditamos que cabe, aqui, uma reflexão sobre como a imagem foi definida teoricamente em seu cerne, para que possamos apreender melhor seu funcionamento e a operatividade da mesma no livro aqui estudado.

2.2 IMAGEM E SILÊNCIO

A pluralidade é característica fundamental da imagem, que concilia opostos, integrando elementos diversos, num movimento múltiplo e uno ao mesmo tempo. Essa idéia de conciliação de opostos na imagem

remete-nos ao texto de Octavio Paz (1996), "A imagem", no qual afirma que a mesma não separa o ser do não-ser, e sujeito e objeto acabam por se integrar, experiência essa já vivenciada na filosofia oriental, mas que encontra enorme resistência no ocidente. O *logos* ocidental faz-se através da distinção, a razão pede a divisão, mas a imagem socorre o homem, rememorando o momento caótico primitivo, onde tudo faz parte de tudo e nada é distinto de nada, tal como podemos observar na asserção de um dos fragmentos de Guedes:

Atingirás assim o ponto supremo da abstenção /
sonhadora /, onde os sentidos se mesclam, os
sentimentos se extravasam, as ideias se interpenetram.
Assim como as cores e os sons sabem uns a outros, os
ódios sabem a amores, as coisas concretas a abstractas,
e as abstractas a concretas. Quebram-se os laços que,
ao mesmo tempo que ligaram tudo, separaram tudo,
isolando cada elemento. Tudo se funde e confunde.
(GUEDES, 1994, p. 197).

Esse exercício de síntese de opostos em uma vivência de identidade e diferença ao mesmo tempo, segundo Paz, não pode ser expresso pela palavra, que traz em sua natureza, como característica fundamental, a distinção. Assim, as palavras não alcançam o mundo dos opostos e seu valor se dá justamente nos sentidos que ocultam: "Ora, este sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras. Com efeito, o sentido aponta para as coisas, assinala-as, mas não as alcança jamais. Os objetos estão mais além das palavras". (PAZ, 1996, p. 43).

Sendo assim, a imagem, nesse poeta e crítico, desvincula-se e desprende-se da palavra. Ela não pode ser traduzida por palavras, mas somente contemplada; explicar uma imagem é destruí-la. A recepção da imagem se dá, pois, na reconstrução da mesma, na imersão em seu momento de criação e o universo imagético se faz vivência em si mesmo. Tal como o silêncio, a imagem não pode ser explicada, mas somente

recriada e revivida e é uma categoria endurecida em si, autóctone, que se auto-referencia o tempo todo.

A conjunção de opostos é apontada também por H. Friedrich (1991, p. 211), ao comentar a principal lei que imperaria na metáfora moderna, a lei da dissonância:

O que compõem, o exprimem de forma dissonante: o indeterminado por meio de palavras determinantes, o complicado por meio de frases simples; o sem fundamento por meio de argumento (ou vice-versa), o inconexo por meio de conexões (ou vice-versa), o espaço ou a ausência de tempo por meio de designações de tempo, o abstrato por meio das forças mágicas das palavras, o arbitrário quanto ao conteúdo por meio de formas rigorosas, a imagem do invisível por meio de partes de imagens sensíveis.

A imagem oferece ao leitor um quadro simultâneo de impressões e realidades artísticas que acabam por atingir o efeito estético, outro conceito impossível de se definir precisa e categoricamente, como aponta Iuri Lotman (1978), ao comentar o caráter icônico da literatura. Assim, ela não esclarece, mas presentifica seu gerir, conferindo a seu receptor o papel de re-criador, já que ele não recebe não só o "produto" pronto, mas seu processo de elaboração.¹⁴

Em seus estudos estruturais sobre a especificidade do discurso artístico, Lotman apresenta a arte como um "sistema modelizante secundário", distinto do conceito usual de signo e mais próximo do conceito de ícone, ou seja, figurativo, sendo peculiar a esse tipo de signo a ligação de dependência entre a expressão e o conteúdo. Haveria, então, uma "semantização dos elementos extra-semânticos" (LOTMAN, 1978, p.56), produzindo um "cruzamento complexo": "um elemento sintagmático a um nível da hierarquia do texto artístico torna-se um elemento semântico a um outro nível". (LOTMAN, 1978, p. 55). Para esse

¹⁴ Essa idéia de simultaneidade é reiterada por Eduardo Neiva Jr (1986, p. 5), que afirma ser a imagem "basicamente uma síntese que oferece traços, cores e outros elementos visuais em simultaneidade".

pesquisador, então, todos os elementos que compõem o texto artístico estão voltados para a construção do sentido, inclusive a "memória artística" e a palavra não é a única detentora das significações múltiplas da obra literária.

Aqui o silêncio aparece como um recurso que irá favorecer a participação do leitor na re-construção da obra no ato da leitura. A pluralidade de "identidades" sistêmicas aproximaria o texto artístico ao sistema lúdico, pois ambos mobilizam o incompleto, o provável mas não determinado, a possibilidade. Um texto "aberto" como Umberto Eco (2000) conceituaria em *Obra aberta*, seu primeiro momento teórico¹⁵.

Essa (in)característica é chamada por José Maria de Souza Dantas (1979) de "signo de transitoriedade", uma vez que não se define como acabada, mas como obra em processo, um vir-a-ser. Assim, ela vai além do sentido, transcendendo o nível semântico para atingir o poético, o que levaria a imagem a uma opacidade, pois a percepção acaba por se dar no discurso propriamente dito e não na preocupação em relação aos significados. Consideramos que essa reflexão aponta para um importante diálogo com as idéias aqui propostas sobre o silêncio em Fernando Pessoa, já que acreditamos que a "estética do silêncio" do *Livro* propõe um movimento em que as palavras se colocam em seu avesso, mostrando seu lado oculto e misterioso.

No estudo de Antônio Sérgio Mendonça, *Por uma teoria do simbólico* (1974), também encontramos uma relação direta entre imagem/silêncio, quando o autor discorre sobre as duas facetas do mito: o nível narrativo e o nível do "mistério". Para esse crítico, o segundo nível seria o que apresentaria o "verdadeiro caráter da imagem", pois elas se apresentam imersas no mundo do inconsciente, o lugar onde as significações caladas ou ausentes da narrativa falam:

¹⁵ Como Villarta-Neder (2002) aponta em seu estudo, essa teoria inicial será retomada depois em *Lector in fabula* e *Interpretação e superinterpretação*, quando Eco rediscute os limites da leitura.

Este nível inconsciente da linguagem mitológica fala as significações, que proibidas pelo nível consciente são tornadas ausentes, anômalas ou integrantes de um conjunto vazio. A quebra da regra dessa proibição é implicação direta deste tipo de presença. (MENDONÇA, 1974, p. 15).

Recalcado pela filosofia, que o substitui, o mito preservar-se-á na arte, lugar que propicia a ressignificação do não-dito. O simbólico é, então, o lugar do silêncio: "o simbólico está para a língua como um caminho aberto, previsto, indicado pelo espaço vazio entre os objetos reais, concretos, singulares e a interpretação que esta dá dos mesmos". (MENDONÇA, 1974, p. 40).

Esse ponto de vista será reiterado por Roxana Álvarez (1999), em tese sobre a percepção artística e sua relação com algumas categorias de Piaget. Para essa autora, a questão está ligada à ineficácia da palavra, pois, como somos seres natural e biologicamente relacionais, nossa vida mental está baseada em modelos relacionais e somos fadados a pensar estabelecendo conexões. A palavra, no entanto, com seu caráter seqüencial apresentaria uma falência desse objetivo, uma vez que a nossa percepção, dada através de relações, é simultânea - caráter específico da imagem. Esse seria o grande paradoxo no pensamento do poeta: ele não deseja a palavra, mas sua totalidade, e a mesma não consegue atingir esse grau, uma vez que, como dissemos anteriormente, ela apresenta a distinção como característica natural.

A percepção artística é relacionada em Álvarez com a "função simbólica" de Piaget. Nessa fase, impossível de ser lembrada, a criança inicia sua trajetória de consciência de si como um sujeito. O símbolo evocaria conteúdos internos e externos que não podem ser expressos pela sucessividade e pela pretensa compreensibilidade das palavras.

Os símbolos evocariam os elementos que se descortinam em um momento de pré-consciência e anterior, inclusive, à fala. A atividade literária apresentaria, então, dois aspectos dicotômicos: ao mesmo tempo em que se mostra representativa da realidade, diverge da mesma ao

tentar a palavra em um nível inconsciente, ou em outras palavras, em símbolos, a "chave do reino do inconsciente". Buscando o momento pré-palavra, ela tenta chegar à palavra. Acreditamos que é nesse momento pré-palavra que a imagem se engendra.

Ou seja: para Álvarez, a arte resgata à palavra o seu caráter simbólico, em que a mesma é, antes de tudo, imagem, ou, em outras palavras, simultaneidade agindo no inconsciente, ainda não realizada como *logos*; essa operação se daria em seu momento ancestral, composto simplesmente de sensações e relações indefiníveis e, ao mesmo tempo, extremamente significativas. A pergunta que Álvarez propõe liquida de vez com a idéia de que a palavra é a expressão máxima do mundo literário:

Com isso cabe se perguntar se a Literatura não seria, a pesar de seu caráter tão intenso e grande, um insuficiente arremedo de todo um universo criativo sempre em expansão, em que a palavra é uma moeda sem nenhum valor. No entanto, na impossibilidade de se calar, a palavra é o meio único de expressão, mas não o melhor. (ÁLVAREZ, 1999, p.113).

Cabe lembramos aqui um dado já anteriormente discutido: como ancestralidade, o conceito de imagem acaba por se aproximar da definição de silêncio buscada por Vicente Guedes em "Nossa Senhora do Silêncio" que, como vimos, imprime na idéia de silêncio a vivência concomitante de todas as possibilidades de expressão. Nesse sentido, chegamos a um importante momento dessa tentativa de observação do silêncio no *Livro do desassossego*, uma vez que não temos a pretensão de defini-lo, mas de somente rastreá-lo: nesse livro, o silêncio se mostra principalmente através do proceder imagístico. Ele se apresenta na busca de uma expressão que nunca se concretiza, pela impossibilidade nata de se alcançar o ideal sempre, mas também é entrevisto na análise desse momento, desdobramento do primeiro momento, em que as palavras se voltam para si mesmas, em uma tentativa de apreensão do movimento de sensações que borbulham no mundo interior dos autores.

Guedes (1994, p. 226), em um de seus fragmentos, tenta definir-se como um clássico, que busca uma "matemática expressiva" para a descrição das sensações "decorativas" de sua alma. Esse desdobramento das imagens para a análise decompositiva das mesmas leva a uma exaustão da palavra que, voltada a si mesma, chega ao Nada; convém atentar para o fato de que essa postura é reiterada posteriormente em Bernardo Soares em suas perquirições metalingüísticas, o que nos leva a considerá-la, apesar de toda multiplicidade do *Livro*, um de seus traços estilísticos.

Desse modo, podemos chegar a uma importante proposição quanto à "estética do silêncio" nessa obra: no *Livro do desassossego*, a imagem é silêncio, uma vez que permeiam em ambos todas as vozes e todas as possibilidades, e dissonâncias e congruências acabam por ser sua essência primeira. Aqui, silêncio é ausência e excesso ao mesmo tempo, como podemos verificar no trecho "Peristilo"¹⁶. Da técnica de fusão usada pelo visionário Rimbaud ao "turbilhão imagético" de Pound, as imagens pessoais acompanham a evolução da metáfora moderna, em um movimento vertiginoso de desencadeamento de novas imagens que, filiadas ou não à primeira, não se preocupam em dar um aspecto de continuidade, mas sim de *simultaneidade*, como podemos notar no seguinte fragmento de Guedes (1994, p. 85-86):

No fundo nenhum outro prazer do que a análise da dor, nem outra volúpia que a do colear líquido e doente das sensações quando se esmiuçam e se decompõem - leves passos na sombra incerta, suaves ao ouvido, e nós nem nos voltamos para saber de quem são, vagos cantos longínquos, cujas palavras não buscamos colher, mas onde nos embala mais o indeciso do que dirão e a incerteza do lugar donde vêm; ténues segredos de águas pálidas, enchendo de longes leves os espaços (...) e nocturnos; guizos de carros longínquos, regressando donde? e que alegrias lá dentro, que não se ouvem aqui, sonolentos no torpor morno na tarde onde o

¹⁶ A idéia de silêncio enquanto ausência e excesso foi desenvolvida em Villarta-Neder (2002, p.3), em sua tese sobre o silêncio em Jorge Luiz Borges: "(1) como ausência e, como tal, torna-se difícil reconstituir o que não se disse; (2) como excesso e, também nesse caso, existe uma dificuldade, já que se tem que buscar um dizer virtual que teria sido sobreposto".

verão se esquece a outono... Morreram as flores do jardim, e, murchas, são outras flores - mais antigas, mais nobres, mais coevas a amarelo morto com o mistério e o silêncio e o abandono. As bolhas de água que afloram nos tanques têm a sua razão para os sonhos. Coaxar distante das rãs! Ó campo morto em mim! Ó sossego rústico passado em sonhos! Ó minha vida fútil como um / maltez /¹⁷ que não trabalha e dorme à beira dos caminhos com o aroma dos prados a entrar-lhe na alma como um nevoeiro, num sono translúcido e fresco, fundo e cheio de entender com tudo que nada liga a nada, nocturno, ignorado, nómada e cansado sob a compaixão fria das estrelas.

Sigo o curso dos meus sonhos, fazendo das imagens degraus para outras imagens; desdobrando, como um leque, as metáforas casuais em grandes quadros de visão interna; desato de mim a vida, e ponho-a de banda como a um traje que aperta. Oculto-me entre árvores longe das estradas. Perco-me. E logro, por momentos que correm levemente, esquecer o gesto à vida, deixar ir-se a ideia de luz e de bulício e acabar conscientemente, absurdamente pelas sensações fora, como um império de ruínas [...], e uma entrada entre pendões e tambores de vitória numa grande cidade final onde não choraria nada, nem desejaria nada e nem a mim próprio pediria o ser.

Esse devaneio imagético, que nasce da decomposição de idéias e sensações, acaba por levar essa tarefa às últimas conseqüências, em que um termo dilui o outro, e o que lhe segue desconecta o sentido, que se dissipa no excesso de dizer. Vejamos de maneira mais próxima, como isso ocorre no trecho acima: já no início do fragmento, os passos se dão na sombra "incerta", e a adjetivação leva a idéia ao absurdo, contaminando todo o resto do trecho de uma impossibilidade de uma apreensão de sentido lógico; mas a imagem desdobra-se, e os passos leves e suaves se tornam tão incertos que se metamorfoseiam em "ténues segredos de águas pálidas", em "guizos de carros longínquos" que não se sabe de onde regressam. A indeterminação que as locuções adjetivas, termo que teria como função determinar, impõem ao primeiro elemento, leva a uma dissolução da idéia e a imagem acaba por se

¹⁷ Variação: *camponês*.

colocar através de uma "florescência"¹⁸ sem limite. Assim, cada elemento, ao invés de reiterar o anterior, o anula pela dissonância, abrindo possibilidades absurdas, quadros inesgotáveis de sensações e imaginações, em que o nada e o tudo convivem irmãos coesos diante de tanta incoerência. As imagens se tornam infindáveis, e o livro que está sendo escrito nas sensações emerge em um estado de suspensão; assim, não há possibilidade de se estabelecer uma continuidade no fio imagético e, de maneira mais macroscópica, entre os fragmentos desse livro. Tal procedimento leva Bernardo Soares a invejar autores que dão por terminadas suas obras, mesmo que sejam imperfeitas já que percebe que a tônica de seu livro é a suspensão e incompletude .

Isso aproxima o fazer imagético dos heteroautores do *Livro do desassossego* ao método de decomposição de sensação utilizado e teorizado por Álvaro de Campos, heterônimo poético de Fernando Pessoa que mais diálogos enceta com os semi-heterônimos aqui estudados. O sensacionismo pregava que a base de toda arte é a sensação, que deve passar de mera emoção à emoção artística através da intelectualização. Os três momentos dessa atividade dão-se seqüencialmente da seguinte forma: 1.º) o sentir: a sensação pura; 2.º) a consciência da sensação, o que lhe conferiria um valor estético; 3.º) a etapa final: a consciência da consciência, ou seja, o desdobramento dessa consciência. Bernardo Soares e Vicente Guedes realizarão essas orientações estéticas no momento da atividade da escrita, uma vez que buscam as sensações para compor seu livro, e elas se confundem e metamorfoseiam em suas palavras, como fica evidenciado no trecho abaixo:

Em certa altura da cogitação escrita, já não sei onde tenho o centro da atenção - se nas sensações dispersas que procuro descrever, como a tapeçarias incógnitas, se nas palavras com que, querendo descrever a própria descrição, me embrenho, me descaminho e vejo outras coisas. Formam-se em mim

¹⁸ Nas próprias palavras de Guedes, em outro fragmento, suas imagens caem no chão e "enfloram".

associações de ideias, de imagens, de palavras - tudo lúcido e difuso -, e tanto estou dizendo o que sinto, como o que suponho que sinto, nem distingo o que a alma me sugere do que as imagens, que a alma deixou cair, me enfloram no chão, nem, até, se um som de palavra bárbara, ou um ritmo de frase interposta, me não tiram do assunto já incerto, da sensação já em parque, e me absolvem de pensar e de dizer, como grandes viagens para distrair. E isto tudo, que, se o repito, deveria dar-me uma sensação de futilidade, de falência de sofrimento, não conseguem senão dar-me asas de ouro. Desde que falo de imagens, talvez porque fosse a condenar o abuso delas, nascem-me imagens; desde que me ergo de mim para repudiar o que não sinto, eu o estou sentindo já e o próprio repúdio é uma sensação com bordados; desde que, perdida enfim a fé no esforço, me quero abandonar ao extravio, um termo clássico, um adjetivo espacial e sóbrio, fazem-me de repente, como uma luz de sol, ver clara diante de mim a página escrita dormentemente, e as letras da minha tinta da caneta são um mapa absurdo de sinais mágicos. E deponho-me como à caneta, e traço a capa de me reclinar sem nexos, longínquo, intermédio e súcubo, final como um naufrago afogando-se à vista de ilhas maravilhosas, em aqueles mesmos mares doirados de vileta que em leitos remotos verdadeiramente sonhara. (GUEDES, 1994, p. 226-227).

A imagem torna-se independente, ultrapassa as fronteiras do dizer, vai-se costurando com voz própria e a escrita torna-se menos uma tentativa frustrada de aprisioná-la e mais uma possibilidade em que ela se dê a conhecer através de sua constante metamorfose, exercício esse que, tal como o livro de Guedes e Soares, se torna impossível de chegar a um termo final.

Assim, no proceder imagístico de Pessoa, especificamente no livro aqui estudado, a imagem se realiza através da possibilidade de convivência de elementos díspares, na tentativa de decomposição de seus elementos e na posterior multiplicação da mesma em um movimento de extrema tensão, que acaba por levá-la não a um sentido, mas a possibilidades, não a um dizer, mas a um silêncio ressonante.

2.3 O SER E O NÃO-SER DO SENTIDO

Ao investigar algumas peculiaridades do silêncio pessoano, evitamos conceituá-lo em termos estritos, uma vez que sabemos ser seu *ethos* justamente estar além de qualquer delimitação. Fizemos uma aproximação do seu proceder com o da imagem que, tal como ele, traz em seu cerne a convivência de elementos díspares e a indissolubilidade de idéias, em um movimento constante de sentidos. Dentro dessa abordagem, buscamos algumas discussões teóricas que nos levariam a uma visão mais ampla desse procedimento que, como citamos anteriormente, alguns autores consideram extremamente significativo em algumas expressões artísticas do século XX.

As análises sobre o silêncio na língua e na literatura confluem, em geral, para alguns pontos que discutiremos a seguir, tendo sempre em vista a possibilidade de enriquecer nossa visão da expressão literária pessoana no livro aqui analisado. No entanto, para uma melhor demonstração do ponto de vista por nós escolhido, propomos inicialmente verificar essa teoria às avessas, estabelecendo algumas configurações teóricas que *não* convergem para esse aspecto suspenso ou em movimento de ser que antevemos na discussão pessoana, apontando para três reflexões teóricas que aparentemente afastam-se do "diário" de Guedes e Soares.

Só a partir dessa revisão teórica que descarta algumas reflexões que não se adequam ao contexto pessoano, poderemos buscar aquela que, em nossa opinião, estará de acordo com essa "estética do silêncio" que aqui abordamos. Vejamos, então, o que *não é* o silêncio pessoano no *Livro do desassossego*.

2.3.1 O SILÊNCIO NÃO É O IMPLÍCITO

O silêncio pessoano não é o implícito. Considerando que o implícito não está restrito à palavra literária, mas é característica de toda

enunciação, o silêncio exposto no *Livro do desassossego* afasta-se dessa idéia, pois não está refletindo sobre os dizeres do dizer, mas exatamente sobre aquilo que foge a essas restrições impostas pelo dizer - mesmo quando não diz.

Considerado um subproduto do silêncio, o "implícito" é, conforme Orlandi (1995), um resíduo da fala e a diferença gritante entre o primeiro e o segundo é que o implícito estabelece uma relação de dependência com o dizer para que possa significar.

Em Ducrot (1987), o implícito se manifesta através do pressuposto e do subentendido. Enquanto o pressuposto é expresso como um componente lingüístico, parte do enunciado, o subentendido mantém-se exterior ao mesmo, surgindo ao ouvinte num momento posterior, na "reflexão" do referido enunciado.

O pressuposto é tão gritante quanto o dizer, obedecendo aos mesmos códigos, enquanto o subentendido volta-se para o "tu", para o pensamento do destinatário. O pressuposto e o subentendido são a fala da margem do discurso, o que acreditamos ser o contrário do silêncio pessoano que representa justamente o discurso da margem, o entremeio do discurso. Ou seja, o pressuposto, conforme visto em Ducrot, é da ordem da fala, do não-silêncio, já que estabelece a continuidade do discurso tomado anteriormente. Por sua vez, o subentendido, domínio do destinatário, é a ressonância dessa fala, mas ainda está imerso naquilo que Barthes (2003), em *O Neutro*, estabelece como *tacere* (calar), instância distinta do *silere* (silêncio), como mostraremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

Por outro lado, quando, dentro de uma análise literária, preocupamo-nos com os "vazios" que o texto literário impõe obrigatoriamente e o que poderia "preenchê-los", automaticamente voltamos nossa atenção ao implícito, o que, acreditamos ser uma tarefa já delineada por alguns métodos literários que não dialogam com a nossa proposta teórica.

Cabe-nos, aqui, uma digressão a respeito desses métodos: dentro da teoria da literatura, a idéia de implícito foi desenvolvida principalmente através das reflexões da Estética da Recepção, que afirma a participação do leitor na construção da obra. Os estudos relacionados a essa linha teórica tiveram início em 1967, na Universidade de Constança, e centravam-se no chamado “terceiro estado”, propondo o leitor não mais como agente passivo diante da relação comunicacional que é o texto, mas tão ativo quanto os outros dois aspectos (autor e obra), cabendo-lhe parte, inclusive, na produção do mesmo. Assim, a teoria proposta por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser manterá um aspecto revisionista e anti-dogmático, situando-se aquém de fórmulas fechadas, propondo alternativas que estarão sempre prontas a serem questionadas, mesmo em torno do próprio grupo agregado a esta teoria inicial.

Outras escolas e autores também se preocuparam, antes da Estética da Recepção, com a importância do leitor na construção de sentido do texto literário, tais como a Reader-responds-criticism, reação à radical orientação imanentista do new criticism, ou Riffaterre, que criará um conceito, o “arquileitor”, categoria advinda através do texto, sem rastrear a questão através da historicidade, o que será bastante criticado por Jauss. Detenhamo-nos, porém, somente nos aspectos que estabelecem diálogos com a nossa investigação, centrando-nos nos dois mais significativos representantes da Escola de Constança: Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.

Jauss (1983) reflete sobre os três planos do “efeito” causado pela recepção literária: 1) a *poiesis*, que é o prazer do leitor em se sentir co-autor da obra. Essa seria uma exigência nas criações do século XX, pois os experimentalismos estéticos da arte moderna exigem a participação do leitor; 2) *aisthesis*, mais relacionado à experiência estética propriamente dita, em que a percepção do mundo é renovada através do contato com o objeto estético; 3) e o último plano, a *karthasis*, que é definida como um processo de identificação que leva o leitor a uma mudança em seu

comportamento social. A catarse, então, para Jauss, não é só momento de identificação entre receptor e mensagem, mas representa a força da categoria estética como agente de mudança interior que leva à ação.

Wolfgang Iser (1979), por sua vez, postulará sobre a concepção do literário. Em "A interação do texto com o leitor", tradução parcial de *O ato da leitura*, Iser vai discutir os "vazios" apresentados no texto, denotando a assimetria entre texto e leitor, baseada nos modelos de interação desenvolvidos pela psicologia social e pela pesquisa psicanalítica a propósito da comunicação. Esse conceito de "vazio" é desenvolvido através de duas categorias teóricas: a "contingência", condição ideal para a interação e categoria desenvolvida por Edward E. Jones e Harold B. Gerard¹⁹; e o "no-thing", teorizado por R.D. Laing, H. Phillipson e A.R. Lee em *Interpersonal perception: A theory and a method of research*, que é o "nonada", o "entre" entre a minha percepção e a percepção do outro²⁰.

A relação texto-leitor traz uma nova perspectiva ao assunto, pois nela não há a situação face a face da relação diádica, em que os

¹⁹ Em relação à teoria da interação, Iser examina a obra *Foundations of social psychology*, de Edward E. Jones e Harold B. Gerard, que apontam para quatro tipos de interação: 1) A pseudocontingência, que acontece quando os parceiros conhecem bem o plano de conduta (*behavioral plan*) do outro, e as réplicas são perfeitamente previsíveis, tais como uma peça de teatro bem encenada. 2) A contingência assimétrica, que ocorre quando há uma adaptação de um dos parceiros ao outro, e a estratégia de um prevalece sobre o outro. 3) A contingência reativa, em que os "planos de conduta" são submetidos à reação momentânea e a contingência é dominante, pois a reação do momento prevalece. 4) a contingência recíproca, na qual há uma adaptação ao "plano de conduta" e as reações do parceiro. Essa atitude pode levar ao triunfo total, em que um enriquece o outro, ou ao fracasso pela hostilidade. Para Iser (1979, p. 85), os modelos propostos levam a concluir que

a contingência é a base constituinte da interação, que lhe é subjacente e que, portanto, não pode ser compreendida como a causa prévia de um efeito subsequente. Ao contrário, a contingência deriva da própria interação, pois os "planos de conduta" de cada parceiro são concebidos separadamente e, assim, é o efeito imprevisível sobre o outro que provoca tanto as colocações táticas e estratégicas, quanto os esforços interpretativos.

²⁰ Diante deste vazio relacional, Laing, Phillipson e Lee tentaram desenvolver um método, procurando distinguir o coeficiente de pura percepção e o coeficiente de fantasias projetadas e de interpretação desses vazios. A conclusão a que Iser chega dessa leitura é a de que nossas relações precisam ser todas baseadas em uma interpretação do outro e não existe percepção pura.

parceiros perscrutam os sinais de reação do outro. Assim, a mesma é regulada pelos "vazios" do texto:

Aqui como ali, esta carência nos joga para fora, ou seja, a indeterminabilidade, ancorada na assimetria do texto com o leitor, partilha com a contingência - o *no-thing* da inter-relação humana - da função de ser constituinte da comunicação. Os graus de indeterminação da assimetria, da contingência e do *no-thing* são, portanto, as formas diferentes de um vazio constitutivo, através do qual se estabelecem as relações de interação. Este vazio, contudo, não é apresentado como um fundamento ontológico, mas é formado e modificado pelo desequilíbrio reinante nas interações diádicas e na assimetria do texto com o leitor. O equilíbrio só pode ser alcançado pelo preenchimento do vazio, por isso o vazio constitutivo é constantemente ocupado por projeções. (ISER, 1979, p. 88-89).

Os "vazios" seriam, então derivados da indeterminação do texto, e não precisam ser preenchidos, mas propiciam um processo de combinação, pois com a inter-relação dos esquemas, o objeto imaginário é formado. Eles funcionam, então, como "articulações do texto", e ligam os segmentos dos textos, desaparecendo quando os atos de projeção (*Vorstellungsakte*) se realizam. Se a conectabilidade é um traço fundamental de textos em geral, principalmente em textos expositivos e argumentativos, ela se mostra falha nos textos literários, e o vazio que provém daí causa o "estranhamento" teorizado pelos formalistas russos. Aqui, então, a busca dessas articulações levará o leitor a inferir sentidos que não foram ditos, mas que só ele, dentro de sua historicidade e experiência estética, poderá alcançar.

Apesar de reconhecermos a contribuição valiosa dessa vertente teórica para essa discussão, pensamos que nossas reflexões emergem de outra perspectiva. No trabalho aqui desenvolvido, apesar de admitirmos a idéia de que há um silêncio do leitor e um silêncio do autor, como Jean-Paul Sartre (1989) afirma em *Que é literatura*, optamos por verificar e apreciar o silêncio do texto, em sua tessitura e seu significar, uma vez que o *Livro do desassossego* nos permite essa atividade, já que,

como dissemos anteriormente, apresenta-se como uma obra que se faz refletindo-se no próprio ato de sua produção.

2.3.2 O SILÊNCIO NÃO É FALTA DE PALAVRA MAS A PALAVRA EM FALTA

O silêncio pessoano também não se vincula a uma ausência de palavras, o que esperamos ter demonstrado ao analisar o procedimento imagético em "Peristilo". Ao contrário, no livro aqui estudado, ao efetivar a expressão literária, as palavras acabam por se multiplicar estridentemente, em um movimento que implica a pluralidade inerente às expressões simbólicas. O belo artístico pede a simultaneidade e a totalidade, o que a palavra, naturalmente delimitadora de sinais gráficos e sonoros, não consegue propiciar.

O texto de Orlandi (1995, p. 12) aponta para essa "palavra em falta" quando menciona a incompletude da linguagem. Todo dizer é insuficiente em si mesmo e sua totalidade só se realizará com o silêncio:

Esta dimensão nos leva a apreciar a *errância dos sentidos* (a sua migração), a vontade do "um" (da unidade, do sentido fixo), o lugar do *non sense*, o equívoco, a incompletude (lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não-apreensível), não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento. (grifo nosso).

O silêncio, então, não é falta, mas excesso: excesso de sentidos, excesso de possibilidades semânticas, excesso de possibilidades de realizações lingüísticas. Essa idéia de falta e excesso expressa em Orlandi é revisitada por Villarta-Neder (2002), como dissemos anteriormente, que afirma que o sujeito imbuído da função-autor seria responsável por criar uma "unicidade imaginária", trazendo à tona sentidos anteriores que se movimentam em uma reelaboração constante

e essa idéia de incompletude é essencial para a constituição da linguagem e do sujeito.

Outra notação interessante que encontramos no estudo de Villarta-Neder é a respeito do silêncio na parte gráfica do texto, que, em sua própria diagramação, já apresentaria marcas silenciosas, uma vez que as palavras se configuram através de espaços, pausas entre si, páginas, enfim, índices gráficas que a estabelecem através de espaços vazios. Assim, o silêncio acaba por apresentar-se essencial para estabelecer o sentido do texto, que, sem as pausas, configuraria um excesso impossível de significar.

Os heteroautores do *Livro do desassossego* também perceberam essa palavra em falta que acima descrevemos. Em um trecho significativo do *Livro de desassossego*, ouvimos, pela voz de Vicente Guedes (1994, p. 322), algo elucidativo para essa discussão: "Tudo quanto o homem expõe ou exprime é uma nota à margem de um texto apagado de todo. Mais ou menos, pelo sentido da nota, tiramos o sentido que havia de ser o do texto; mas fica sempre uma dúvida, e os sentidos possíveis são muitos".

Em um tom explicativo e assertivo, como se estivesse a afirmar uma verdade inquestionável, o heterônimo Guedes aponta para o quanto a expressão propriamente dita é insuficiente. Ficamos à margem do sentido, que na verdade, é "apagado de todo". Branco mallarmeano, silêncio pessoano.

Essas digressões ficam mais claras em alguns trechos do *Livro do desassossego* em que Pessoa tece considerações para a sua "estética do fracasso", como Haquira Osakabe (2002) define esse movimento de desalento em relação ao dizer, em que Guedes e Soares afirmam a incapacidade de se atingir o dito. Assim, não é a imposição violenta do silenciamento forçado que leva a um calar-se, mas é a própria palavra que tem em si um não-poder dizer, pois ao dizer, não diz o que deveria de

fato. Podemos observar o desenvolvimento dessa "estética" no trecho de Guedes intitulado "Litania da desesperança":

Junta as mãos, põe-as entre as minhas e escuta-me, ó meu amor.

Eu quero, falando numa voz suave e embaladora, como a dum confessor que aconselha, dizer-te o quanto a ânsia de atingir fica aquém do que atingimos.

Quero rezar contigo, a minha voz com a tua atenção, a litania da / desesperança / .

Não há obra de artista que não pudesse ter sido mais perfeita. Lido verso por verso, o maior poema poucos (nenhuns) teria que não pudessem ser melhores, poucos (nenhuns) episódios que não pudessem ser mais intensos, e nunca o seu conjunto é tão perfeito que o não pudesse ser muitíssimo (imensamente) mais.

Ai do artista que repara para isto! que um dia pensa nisto! Nunca mais o seu trabalho é alegria, nem o seu sono sossego. É moço sem mocidade e envelhece descontente.

E para que exprimir? O pouco que se diz melhor fora ficar não dito.

Se eu me pudesse compenetrar realmente de quanto a renúncia é bela, que dolorosamente feliz para sempre que eu seria!

Porque Tu não amas o que eu digo com os ouvidos com que eu me ouço dizê-lo. Eu próprio se me ouço falar alto, os ouvidos com que me ouço falar alto não me escutam do mesmo modo que o ouvido íntimo com que me ouço pensar palavras. Se eu me erro, ouvindo-me, e tenho que perguntar tantas vezes, a mim próprio, o que quis dizer, os outros quanto me não entenderão!

De quão complexas ininteligências não é feita a compreensão dos outros de nós.

A delícia de se ver compreendido, não a pode ter quem se quer não compreendido, porque só aos complexos e incompreendidos isso acontece; e os outros, os simples, aqueles que os outros podem compreender - esses nunca têm o desejo de serem compreendidos.

Ninguém consegue... Nada vale a pena.

Pensaste já, / ó Outra /, quão invisíveis somos uns para os outros? Meditaste já em quanto nos desconhecemos? Vemo-nos e não nos vemos. Ouvimo-nos e cada um escuta apenas uma voz que está dentro de si.

As palavras dos outros são erros do nosso ouvir, naufrágios do nosso entender. Com que confiança cremos no / nosso / sentido das palavras dos outros. Sabem-nos a morte, volúpias que outros põem em palavras. Lemos volúpia e vida no que outros deixam cair dos lábios sem intenção de dar sentido profundo.

A voz dos regatos que interpreta pura explicadora, a voz das árvores onde pões sentido no seu murmúrio - ah, meu amor ignoto, quanto tudo isso é nós e fantasias tudo de cinza que se escoia pelas grades da nossa cela! (GUEDES, 1994, p.24-26). (Grifo nosso).

Nesse trecho, novamente Guedes imprime um tom religioso que mascara o que o uso do imperativo revela: ele está desenvolvendo normas de composição literária a um interlocutor indefinido. Essa "reza" traz três partes: uma apresentação da idéia de que o exprimir é inútil, uma vez que nunca se alcança o que se projetou. Mas o objeto que não se alcança aqui é de caráter artístico, e Pessoa prenuncia a total incapacidade de comunicação da arte, o que a segunda parte, composta de um só segmento revela: ninguém atinge a comunicabilidade e nada vale a pena.

O terceiro fragmento, ainda dirigido a um interlocutor, agora definido como "Outra" apresenta as palavras como erros e demonstra toda a incapacidade de se entender, uma vez que nada mais ouvimos do que nossa própria voz. O outro, então, é, de certa forma, nulo, uma vez que tudo o que temos são nossas impressões, e mesmo elas são indecifráveis. Para Guedes (1994, p. 199), a compreensão é sempre impossível:

Não sei que diga. Pertencço à raça dos navegadores e dos criadores de impérios. Se falar como sou, não serei entendido, porque não tenho Portugueses que me escutem. Não falamos eu e os que são meus compatriotas uma linguagem comum. Calo. Falar seria não me compreenderem. Prefiro a incompreensão pelo silêncio.

Em vários outros trechos, Pessoa-Guedes vai reiterar essa idéia perversa de expressão que se anula em si, uma vez que não se basta nem a si mesma, não exprime o seu cerne. Toda expressão é falha, nenhuma palavra atinge seu objetivo, nem mesmo aquela que dirigimos a nós mesmos.

Diante de tal fracasso expressivo, todo esforço é vão. Assim, surge a valorização do inútil, o único que sobrevive a essa tentativa espúria de realização lingüística. O poeta do silêncio - esse sim é o que escreve a verdadeira obra-prima. No *Livro do desassossego*, tanto viver quanto sonhar tornam-se atitudes inúteis, que não redimem seus autores do tédio e do fracasso.

Essa "estética do fracasso" leva Haquira Osakabe (2002, p.10) a afirmar que Fernando Pessoa é o "mais coerente dos decadentistas portugueses", uma vez que sua postura aristocrática e conservadora recusa qualquer redenção para a humanidade. Em Guedes, especialmente, haveria um movimento de recusa, abdicação e, ao mesmo tempo, dialogando com decadentistas como Wilde e Huysmans, a "estética do artifício". Essa postura filosófica e estética estaria restrita a um período, na década de 10, e seria substituída posteriormente pela postura mística. Entretanto, analisando alguns trechos de Soares, percebemos que o mesmo desalento ainda perpassa por suas páginas, como no trecho abaixo, em que o guarda-livros de Lisboa relê seu "diário" existencial:

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

Tudo quanto buscamos, buscamos-lo por uma ambição, mas essa ambição ou não se atinge, e somos pobres, ou julgamos que a atingimos, e somos loucos ricos.

O que me dói é que o melhor é mau, e que outro, se o houvesse, e que eu sonho, o haveria feito melhor. Tudo quanto fazemos, na arte ou na vida, é a cópia imperfeita do que pensámos em fazer. Desdiz, não só da perfeição externa, senão da perfeição interna; falha não só à regra do que deveria ser, senão à regra do que julgávamos que poderia ser. Somos ocos não só por dentro, senão também por fora, párias da antecipação e da promessa.

Com que vigor da alma sozinha fiz página sobre página reclusa, vivendo sílaba a sílaba a magia falsa, não do que escrevia, mas do que supunha que escrevia! Com que encantamento de bruxedo irônico me julguei poeta da minha prosa, no momento alado em que ela me nascia, mais rápida que os movimentos da pena, como um desforço falaz aos insultos da vida! E afinal, hoje, relendo, vejo rebentar meus bonecos, sair-lhes a palha pelos rasgos, despejarem-se sem ter sido... (SOARES, 1994, p. 100).

Em sua atitude de descascar suas sensações e exprimi-las na palavra escrita, Soares percebe que nunca chegará a concretizar de fato seu projeto, destinado a ficar "suspense", em um fazer abismal, que o faz invejar aqueles que escreveram um livro e chegaram a seu final. Mas sem perder de vista que dizer é simplesmente não dizer:

Como há quem trabalhe de tédio, escrevo, por vezes, de não ter que dizer. O devaneio, em que naturalmente se perde quem não pensa, perco-me eu nele por escrito, pois sei sonhar em prosa. E há muito sentimento sincero, muita emoção legítima que tiro de não estar sentindo. (SOARES, 1994, p.223).

Essa palavra que não diz o que realmente deveria, palavra-fracasso, foi observada por Wittgenstein (2001) que discute a relação entre a palavra e o fato verificável, uma vez que, na verdade, o mesmo pode ser criação da própria palavra. Em seu *Tractatus logico-philosophicus*, esse filósofo questiona se a fala não seria somente palavras sobre palavras e afirma alguns segmentos que seriam impossíveis de serem expressos, tais como os místicos. Tal como Shakespeare (1996), ele conclui que, afora alguns segmentos da realidade, o resto é silêncio e não pode ser abordado pela palavra.

2.3.3 O SILÊNCIO NÃO É NÃO. OU É.

E por fim: o silêncio não é não. Ou é. A palavra silêncio ressoa aos ouvidos do leitor como uma não-palavra, ou como o avesso da palavra. Entretanto, tal como Fernando Pessoa evidencia em seu livro, o silêncio é o espaço impreciso entre o sim e o não, é o transitório, travessia do ser como em Guimarães Rosa²¹, ou o quase das palavras, metaforizado pelo limbo, em Carlos Drummond de Andrade²².

Se a fala é naturalmente assertiva, como Barthes afirma em *Aula* (1992)²³, a idéia de que o silêncio seria naturalmente negativo torna-se tentadora, mas aí estaríamos implicados no pensamento de que só há dois lados a serem considerados.

Não sendo não, o silêncio pessoano certamente também não é o não-dito. O não-dito pressupõe um dizer que ou não se realizou por falta de meios ou desejo de concretização, ou, e talvez principalmente, por ter sido interditado. O não-dito, de uma certa maneira, representa o dito, já que é sabido que a voz calada violentamente é gritante.

Em sua obra *As formas do silêncio*, Eni Orlandi (1995) aponta para dois tipos de silêncio: 1) em primeiro lugar, o "silêncio fundante", que atravessa as palavras, indica-lhes sentidos e afirma que o que se diz nunca se diz realmente (categoria essa mais próxima do silêncio pessoano que aqui pretendemos demonstrar); 2) por outro lado, essa autora aponta para o *silenciamento*, que representa um "pôr em silêncio", ou seja, silenciar um sentido confluindo para o não-dito. Relacionado a

²¹ E aqui nos lembramos do conto roseano "A terceira margem do rio" que apresenta uma terceira via para as dicotomias do signo.

²² Referimo-nos a seu texto "Procura da poesia".

²³ Segundo Barthes (1992, p.14):

Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição. Por um lado, a língua é imediatamente assertiva: a negação, a dúvida, a possibilidade, a suspensão de julgamento, requerem operadores particulares que são eles próprios retomados num jogo de máscaras languageiras; o que os linguistas chamam de modalidade nunca é mais do que o suplemento da língua, aquilo através de que, como uma súplica, tento dobrar seu poder implacável de constatação.

uma política do sentido, o silenciamento submete-se ao "poder-dizer". Ao dizer, apagam-se os outros sentidos que não são desejáveis nessa situação discursiva.

Outro autor que relaciona o silêncio com o não-dito é Mendonça (1974, p. 62), ao analisar o quanto a linguagem se realiza como poder dizer:

A coisa para uma linguagem não é a coisa real, mas o real que a permite articular-se, sua fonologia. Logo existem palavras que podem ser pronunciadas e palavras que não podem sê-lo. A linguagem considera o fincar-se além de seu espaço como o se pôr num conjunto vazio. Ela impõe o silêncio do calar para os que não habitam sua verdade. Ela impõe sua ótica. A partir dela, que toma seu centro como marco, se estabelece o dito. Em relação a ela o que ele não abrange configura-se como não-dito. Não-dito em hipótese alguma significa não-falado. Trata-se de um mecanismo de defesa verbal desta linguagem dita, com ele ela exclui o que não pode pronunciar. O que está além dele, de sua marca, o que ele não contamina, torna-se um espaço vazio.

Nessas circunstâncias, a palavra propriamente dita acaba por se formular de maneira inexpressiva, vazia de sentido, uma vez que sua significância perdeu-se no que não foi dito. Aqui se geram mecanismos de silenciamento que colocam a palavra a serviço de uma arquitetura do poder, e o silêncio torna-se justamente o avesso dessa palavra.

Wolfgang Iser (1979), além de ponderar que o não-dito é a condição para o texto dizer o que diz, afirma a transcendência da ficção sobre a realidade, uma vez que denuncia o quanto a realidade é insuficiente.

O silêncio preconizado por Pessoa no *Livro do desassossego*, por sua vez, não está limitado pelo dito (o outro lado do não-dito), mas, longe dessa concepção dual herdada pelo estruturalismo, existe em si mesmo, como lugar de movimento dos sentidos e de todas as possibilidades, sendo e não sendo ao mesmo tempo.

Sem ser o outro lado da moeda da palavra, ele acaba por se tornar seu centro vital, uma vez que lhe impregna de movimento. Não vemos o

silêncio de Pessoa como não-possibilidade, mas sim como multiplicidade de possibilidades.

Em Fernando Pessoa, o silêncio é uma terceira via ao sim e ao não da fala. É e não é. Não é e é. É momento de suspensão. Encontramos um diálogo aí com o conceito de neutro de Barthes, que retomará suas reflexões sobre a "escritura", objeto de estudo do crítico francês durante grande parte de sua última obra. E é nessa direção que concebemos uma teoria de silêncio no livro de Fernando Pessoa e para onde nossas reflexões dirigir-se-ão no próximo capítulo.

3. O LIVRO-ESCRITURA

J'écrivais des silences,
des nuits, je notais
l'inexprimable, je fixais
des vertiges.
(RIMBAUD)

3.1 A NOÇÃO DE ESCRITURA EM BARTHES

Nas concepções barthesianas de escritura vamos encontrar o diálogo mais pertinente com a "estética do silêncio" apresentada no *Livro do desassossego*. Para Leyla Perrone-Moisés (1988b), os estudos sobre a escritura inaugurariam na obra barthesiana uma nova fase: o ensaísta, que anteriormente já tinha se dedicado à mitologia e semiologia agora se tornava um crítico-escritor, que diante do impasse entre se sujeitar a um método, por uma aptidão ao rigor, percebe que a ciência dos signos é insuficiente, e dedica-se à idéia de des-construir os sentidos únicos. Através da noção de "escritura", a literatura torna-se acessível somente através da produção de um outro texto, num processo de significância aberta.

Para essa crítica, a escritura é uma questão de enunciação (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.35) e é esse o ponto em comum que permanecerá na evolução do termo, uma vez que ela serve a dois senhores: ao mesmo tempo que diz a história, volta-se a si mesma, sem ser instrumental e comunicativa:

A escritura parece constituída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma. Escrever é um ato intransitivo. Assim sendo, a escritura "inaugura uma ambigüidade", pois mesmo quando ela afirma, não faz mais do que interrogar.

Sua "verdade" não é uma adequação a um referente exterior, mas o fruto de sua própria organização, resposta provisória da linguagem a uma pergunta sempre aberta. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 38).

Assim, sendo uma "desfuncionalização" da linguagem, a escritura a explora em seus pontos de resistências, naquilo que a língua não atinge. Ao considerar a linguagem não um instrumento do homem, mas componente constitutivo do mesmo, Barthes imprime a idéia de que ela deve ser olhada por ela mesma e a escritura, com seu olhar auto-reflexivo "é a prática que melhor permite o autoconhecimento e a autocrítica da linguagem, assim como sua abertura ao ainda não dito". (PERRONE-MOISÉS, 1988b, p.14).

O termo "escritura" foi introduzido na teoria do escritor francês em 1953, em *Le degré zéro de l'écriture*, sendo definido, naquele momento, como uma realidade formal que se encontra entre a língua e o estilo, mas que independe de ambos. Este, que seria o primeiro livro lançado por Barthes, apresenta a escritura como a "moral da forma", pois ela diz a história e diz a literatura, voltando-se para o mundo e para si mesma, ao mesmo tempo, mas de forma "endurecida", autárquica, que a difere da instrumentalidade da fala. Já aqui, escritura está identificada com o conceito de literatura, apesar de Barthes apontar para outras possibilidades não-literárias para a realização da mesma. Na literatura, porém, a escritura encontraria todos os elementos férteis para a realização de seu caráter de mobilidade.

Barthes acentua o fato de que esse olhar ensimesmado da literatura, característica que a torna objeto de si mesma, tem início em Flaubert e sua coroação em Mallarmé, através da destruição da linguagem: "sabe-se que todo o esforço de Mallarmé teve em mira uma destruição da linguagem, de que a Literatura, de algum modo, não seria mais do que o cadáver". (BARTHES, 2000, p. 6). Pela reflexão barthesiana, a escrita atravessa os seguintes graus: 1.º) objeto de um olhar em Chateaubriand; 2.º) objeto de um fazer em Flaubert; 3.º) objeto

de um homicídio em Mallarmé; 4.º) o último grau: a ausência, que geraria as escritas neutras chamadas por Barthes de "o grau zero da escrita".

Assim, o "grau zero da escrita" é, para Barthes (2000, p.7), a ausência de todo signo,

propondo enfim o cumprimento desse sonho órfico: um escritor sem Literatura. A escrita branca, a de Camus, a de Blanchot ou de Cayrol por exemplo, ou a escrita falada de Queneau, é o último episódio de uma Paixão da escrita, que segue passo a passo o dilacerar-se da consciência burguesa.

A escrita no grau zero seria a escrita do terceiro termo de uma polaridade, a escrita do *meio*, a escrita neutra, feita da ausência total, aquilo que Barthes denominará como "escrita inocente" (2000, p.68-69). Ela representa um "estilo de ausência", imerso em um estado neutro da forma, em que a literatura abdica de suas características sociais ou míticas.

Barthes afirma que essa escrita neutra apresentaria uma instrumentalidade, não a serviço de uma ideologia triunfante, mas como um silêncio, desvinculada da História e entregue à problemática humana do vazio, e faria do escritor um homem de bem. Adiante, no entanto, Barthes atenta para o fato de que toda escrita branca é infiel, e os automatismos substituiriam a liberdade. Essencialmente movimento, a escrita tem apenas momentos "neutros", mas logo se reinicia no lugar da linguagem indefinida. O grau zero da escrita é, portanto, um instante de pureza da linguagem.

Para chegar ao conceito de escritura, Barthes divaga antes sobre as noções de "estilo" e "fala". O primeiro é "propriamente um fenômeno de ordem germinativa, é a transmutação de um Humor". (BARTHES, 2000, p.12). Imerso em uma dimensão vertical, o estilo é uma metáfora e nunca mais do que isso, é sempre um segredo, está aprisionado à opacidade da pessoa, às lembranças que a estruturam. Estilo é corpo, é estagnação da matéria desejante. A fala, por sua vez, é funcional, vive em uma estrutura

horizontal, onde seus segredos se confundem com suas palavras: "na fala tudo é oferecido, destinado a uma usura imediata, e o verbo, o silêncio e o movimento de ambos são precipitados a um sentido abolido: é uma transferência sem rastro e sem atraso". (BARTHES, 2000, p.12). O silêncio na fala desvenda-se na velocidade da mesma; o estilo, porém, significa naquilo que fica alheio ao dito, próximo da magia:

pois o que se mantém ereto e profundo no estilo, reunido dura ou suavemente em suas figuras, são os fragmentos de uma realidade absolutamente estranha à linguagem. O milagre dessa transmutação faz do estilo uma espécie de operação supraliterária, que carrega o homem até o limiar do poder e da magia. Por sua origem biológica, o estilo se situa fora da arte, isto é, fora do pacto que liga o escritor à sociedade. (BARTHES, 2000, p. 12).

A escritura, que nasce entre a fala e o estilo, é a desfuncionalização da linguagem, não exerce uma função na mesma, concebe a mesma não como "uso", mas como resistência a ser vencida para ir além de suas significações e funções.

Mas a noção de escritura, por si só móvel, também na obra barthesiana vai tomando outros contornos, expandindo seus limites. Se em *O grau zero da escrita* o conceito de escritura já possuía a idéia de neutralidade, ela vai caminhar para uma idéia de "entre", "escrita do meio", que será reiterada em *O prazer do texto*, em uma visão "erótica" do texto, quando Barthes situa a escritura como uma fenda entre duas margens. Aqui, a escritura seria ciência das fruições, um objeto desejante que está localizado no in-dizível e no que ficou inter-dito, no entre dos dizeres, tornando-se desejo e, tal como as reflexões de Lacan, ronda no desejo a ausência. A escritura-desejo é in-dizível, e vive no espaço do inter-dito. O silêncio, então, fica novamente à espreita do conceito de escritura barthesiano.

Para Barthes, nunca essa escritura-desejo foi mais intensa ao leitor, uma vez que a fenda entre as duas margens da linguagem está cada vez mais nítida, e ao mesmo tempo, mais tênue. A literatura

contemporânea é, então, a literatura da fruição. O grande desafio do autor seria manter a mímese da linguagem, fonte de enorme prazer, ambígua "até a raiz", sem que tenda à "boa consciência" e à paródia. Assim, as obras da modernidade poderiam ser avaliadas pela duplicidade, pois apresentam sempre duas margens: mas o que importa mesmo é a fenda no momento da fruição:

O lugar mais erótico de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre*? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há "zonas erógenas" (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (BARTHES, 1996, p.16).

Essa idéia de inter-dito, de um dizer entre, será uma das pressuposições mais reiteradas na discussão da escritura em Barthes. Se em *O grau zero da escrita* (ano), ela é um "entre" porque se encontra no espaço entre a fala e o estilo, ou seja, no espaço intersticial entre o outro e o eu, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003b), ela será caracterizada como "sentido-arrepio", fluido e móvel, que a configurará como suspensão e indefinição, afastando-as de qualquer dogma. Esse "entre" é visto por Márcio Renato Pinheiro da Silva, em "Escritura, 'Representação': Desejo" (2004), como um tríptico lugar: a representação, a *proporção* entre escritura e representação e a escritura crítico-teórica, o que a levaria à capacidade de "engendrar um processo de significação (praticamente) inesgotável".

Nas reflexões sobre o neutro, em uma publicação póstuma de um curso apresentado no Collège de France, em 1978, na cadeira de Semiologia Literária, Barthes (2003a, p.108) reitera essa idéia intervalar da escritura, pressupondo a escritura como um espaço neutro, uma vez que tende a, mas não afirma e seu tempo é o *ainda não*:

[...] momento em que, na indiferenciação original, começam a desenhar-se, tom sobre tom, as primeiras diferenças: madrugada; espaço daltônico (o daltônico não consegue opor vermelho e verde, mas distingue áreas de luminosidade, intensidade diferente); cf. *silere*: rebento, ovo ainda não eclodido: antes do sentido.

O neutro seria o "furta-cor", o que muda sutilmente de aspecto, talvez de sentido, segundo a inclinação do olhar do sujeito. (BARTHES, 2003a, p. 109). O Neutro é o indistinto, a margem da linguagem, e pensar o neutro seria pensar a não-linguagem, o "impredicável", como sintetiza Barthes. O Neutro é o entre da linguagem, lugar intermediário de travessia. Linguagem-silêncio, silêncio da linguagem.

A escritura barthesiana terá sempre esse caráter móbil, escorregadio, em oposição ao autoritarismo da fala. Nesse sentido, esse conceito não somente se coloca além da apreensão dos significados, uma vez que seu caráter inconstante o reinventa a cada momento, como se torna "revolucionário", quando se coloca contra o autoritarismo do *logos*. Essa face subversiva da escritura aparece principalmente em *O rumor da língua* (1988), livro que a examina de maneira agônica em relação ao discurso científico. Em *Aula* (1992), essa caracterização ampliar-se-á para uma esfera maior: a escritura passa a opor-se ao autoritarismo de qualquer fala. A fala aprisiona, a escritura é liberdade porque se encontra fora da linguagem.

As reflexões de Barthes sobre esse assunto passarão por uma evolução: se no primeiro momento, em *O grau zero da escrita*, o crítico francês define o conceito como "ausência de todo o signo", apresentando-o como o "estilo da ausência" cuja instrumentalidade encontrar-se-ia na problemática do vazio, em *O neutro*, essa discussão é retomada de maneira oposta. Ao definir o silêncio-*silere* em contraposição ao silêncio-*tacere*, Barthes percebe o primeiro como um signo que se recupera em sua ausência. Em outras palavras: ao desfazer-se de seu caráter sígnico, o signo naturalmente se torna outro signo. Assim, a ausência, tanto na concepção da escritura, quanto na idéia do

silêncio afasta-se do vazio, tornando-se, justamente no movimento contrário, extremamente fecunda.

Signo da ausência, a escritura, então, aproxima-se da concepção de silêncio aqui investigada ao se apresentar como lugar do inexprimível, e a obra de Barthes acaba por configurar alguns traços dessa "in-significância", lembrando um termo de Kristeva, que se estabelece no não dizer.

Em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003b), esse crítico-escriptor, em uma espécie de "diário" que, tal como o *Livro do desassossego*, acaba por se converter em um testemunho filosófico-reflexivo sobre sua obra, irá historiar suas reflexões sobre essa ausência-presença: tal atividade começa em *O grau zero da escrita*, quando o autor se preocupa não com um "pré-sentido", mas com um "pós-sentido". Dentro dessa linha de reflexão, acaba por questionar o sentido do silêncio, que não seria o sentido da palavra, da frase, mas o sentido-corpo, sentido-arrepio, arrepio do sentido, ou seja, um sentido que não se deixa "pegar", um sentido fluido:

[...] um imenso e perpétuo rumorejo anima sentidos inúmeros que explodem, crepitam, fulguram, sem nunca tomar a forma definitiva de um signo tristemente sobrecarregado de significado: tema feliz e impossível, pois esse sentido idealmente trêmulo se vê impiedosamente recuperado por um sentido sólido (o da Doxa) ou por um sentido nulo (o das místicas de libertação).

Formas desse arrepio: o Texto, a significância, e talvez: o Neutro. (BARTHES, 2003b, p. 113).

O sentido flamejante e inapreensível está bem de acordo com nossas reflexões pessoais a respeito de sua "estética do silêncio". Barthes volta às reflexões sobre o silêncio propriamente dito em *O Neutro*. Para Barthes (2003a, p. 16), o neutro é "tudo o que burla o paradigma", sendo que paradigma seria "a oposição de dois termos virtuais dos quais atualizo um, para falar, para produzir sentido". Assim, o sentido estaria

calcado no conflito, do qual o neutro se esquivava. O neutro é o terceiro termo, "o *tertium*". Tal como o silêncio, não é o ser nem o não ser, como mostramos anteriormente. O neutro é intenso, foge à neutralidade a ponto de ser também desejo. O desejo do neutro é o desejo de: 1) suspensão de lei; 2) suspensão do narcisismo, ou seja, dissolver sua própria imagem.

Dentre as configurações do neutro, como a fadiga, a delicadeza, a afirmação, a cólera, a consciência, Barthes enumera o silêncio. Vejamos como ele discorre a respeito dessa instância que estamos tentando configurar nesta tese.

A princípio, Barthes distingue calar de silenciar. Calar (*tacere*) seria o silêncio verbal enquanto silenciar (*silere*) representaria a tranquilidade ou ausência de ruído, o início, ou como Barthes (2003a, p. 49) diz metaforicamente, "uma espécie de virgindade intemporal das coisas, antes de nascerem ou depois de desaparecerem". *Tacere*, então, opor-se-ia a *silere*, pois o primeiro representa o silêncio da fala enquanto o que lhe segue, o silêncio da natureza e da divindade. Na língua francesa, no entanto, acabam por se tornar sinônimos, e opostos acabam por se unir e completar. Dissolve-se o ser da palavra: neutro barthesiano.

Nessa obra, Barthes analisa dois modos de *tacere*: 1) o calar-se como tática mundana, recomendado moralmente, considerado por esse autor como "silêncio exterior". Para Barthes esse silêncio é "falador" ou "falante" e se encontra na esfera do "implícito", visto como crime nas sociedades totalitárias, uma vez que representa o pensamento que escapa ao poder. O *tacere* seria, então, uma fala delicada; 2) o segundo modo de *tacere* se dá como obrigação de uma "moral" interior - é o silêncio do cético, uma postura niilista. Barthes adverte que esse silêncio não é um silêncio "da boca", mas do pensamento e da razão, uma recusa da fala dogmática. Esse segundo modo de *tacere* tem também um reflexo na tagarelice, uma vez que aí o excesso desarticula a fala. Se falar é um

direito advindo de uma licença do poder, o neutro seria o direito a calar-se para Barthes.

O *silere*, no entanto, é tomado por Barthes como signo, tal como na música, em que a ausência de som é tão significativa quanto o próprio:

Encontramos aqui um processo que me impressionou já em *O grau zero da escrita* e que a partir de então se tornou idéia fixa: o que é produzido contra os signos, fora dos signos, o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo. É o que ocorre com o silêncio: quer-se responder ao dogmatismo (sistema pesado de signos) com alguma coisa que burle os signos: o silêncio. Mas o próprio silêncio assume a forma de imagem, de postura mais ou menos estóica, "sábua", heróica ou sibilina: é uma pose → fatalidade do signo: ele é mais forte que o indivíduo. (BARTHES, 2003a, p. 58).

Em sequência a suas reflexões, Barthes aponta para duas direções metodológicas: 1) o silêncio como significante de um significado pleno, como na tigela de esmolas dos monges budistas, remetendo a um significado dissociado que poderia ser: a) de solicitação e b) de soberania; 2) O silêncio num paradigma "ampliado", paradigmático e sintagmático concomitantemente. Aqui ele emerge num paradoxo, e só se torna signo quando acompanhado de uma fala. Ele seria, no entanto, a arma que desmontaria os conflitos da fala (paradigmas) para consolidar-se como signo (paradigma). O Neutro, que se confronta com os paradigmas, vai neutralizar o silêncio como signo e assim restituir ao mesmo a idéia de terceira via.

O silêncio interior seria a zona-limite da experiência humana, em que o sujeito se anula como tal. Barthes cita o silêncio integral do Tao, não mais *tacere* mas *silere* uma vez que o homem se dispersa na natureza e se torna um ruído da mesma. Assim, Barthes aponta para dois silêncios: o bom silêncio, de fonte do saber do absoluto inefável; e o mau silêncio, oposto ao discurso que é a verdade.

Diante dessas colocações, podemos verificar nesse crítico algumas discussões que podem nos levar a uma maior inferência em relação aos

estudos pessoanos sobre o assunto, e cabe-nos agora realizar o confronto dessa teoria com os fragmentos de Soares e Guedes.

3.2 O SILÊNCIO-ESCRITURA EM FERNANDO PESSOA

O conceito de escritura barthesiano abraça a "estética do silêncio" no *Livro do desassossego* através de sua discussão de um discurso neutro que se auto-referencia constantemente e que insere em si a convivência de elementos diametralmente opostos, com sua configuração não-estática.

Se, como mostramos anteriormente, o *Livro do desassossego* é uma obra inconstante em todos os sentidos, imersa em um "estar-sendo", a noção de escritura leva Barthes a afirmar que a literatura é uma "trapaça" da língua, e esse caráter de resistência ao autoritarismo da fala se faz no sentido de torná-la inapreensível, desvelando seu caráter de "arrepio", ou seja, um texto inapreensível, que só se deixa vislumbrar, ou, como cita Barthes em *Crítica e verdade* (1999, p. 22), que busca inexprimir o expressivo:

Ouve-se freqüentemente dizer que a arte tem por encargo *exprimir o inexprimível*: é o contrário que se deve dizer (sem nenhum intenção de paradoxo): toda a tarefa da arte é *inexprimir o exprimível*, retirar da língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma fala exata.

Essa dimensão de "in-expressão" da literatura, ou seja, uma expressão que se dá dentro de si mesma e não para fora, está marcada tanto no conceito de escritura barthesiana quanto na "estética do silêncio" pessoano. Sendo assim, buscando observar a escritura-silêncio ou o silêncio-escritura no livro de Soares e Guedes, propomo-nos levantar alguns pontos do diálogo entre Pessoa e Barthes. Acreditamos que o *Livro do desassossego* acaba por realizar em seu fazer de literatura

provocadora alguns passos da escritura barthesiana e que podemos analisar esses movimentos através de alguns questionamentos que concebemos como essenciais para a conceituação de escritura, como pretendemos discorrer a partir de agora. Assim, através da discussão do silêncio, passamos da conceituação de escritura barthesiana para a visão da escritura pessoana, e voltamos ao silêncio de ambos.

3.2.1 O SILÊNCIO É INTERVALO

Como observamos no item anterior, o conceito de escritura barthesiano é fundamentalmente marcado pela idéia de entremeio, já que a mesma se encontra à margem de definições, doxas e exatidões, mas apresenta um caráter de fruição, desejo e mobilidade. Também a idéia de silêncio no *Livro do desassossego* perpassa por esse estar-entre ou, de acordo com uma das metáforas mais reiterada na obra em prosa e poética pessoana, pelo intervalo. Exemplo da escritura neutra barthesiana, o "diário" metafísico de Guedes e Soares é, em sua composição, principalmente um livro-intervalo, e é nesse entre-ser que atinge sua plenitude de realização.

Podemos ir além nessa reflexão: o intervalo é o espaço natural onde o silêncio habita. Essa relação entre intervalo/silêncio foi observada por vários autores, que destacam principalmente o fato de: 1) o silêncio-intervalo ser agente de significação da palavra; e 2) o intervalo apresentar uma idéia de suspensão e evocação que se reitera no silêncio.

Como agente da significação da palavra, podemos recorrer primeiramente à teoria do silêncio-fundante de Eni Orlandi (1995), que não só afirma o silêncio no entre, mas esclarece que ele atravessa as palavras, por ser o elemento significante por essência. A idéia de silêncio como elemento constitutivo da significação leva a autora a comentar uma "incompletude" de sentido inerente à linguagem. Buscar essa completude levaria à ausência do silêncio e conseqüentemente à falta de sentido pelo "muito cheio". O silêncio fundante, então, para Orlandi (1995, p. 72), é condição *a priori* para o estabelecimento da significação: "Aí está, acreditamos, um dos aspectos da polissemia: mais se diz, mais o silêncio se instala, mais os sentidos se tornam possíveis e mais se tem ainda a dizer".

As reflexões de Gilberto Mendonça Teles (1989) também caminham por essa linha de pensamento. Esse autor afirma que o silêncio é portador de sentidos ditos e não ditos da linguagem. No poema "Fronteira", de sua autoria, o poeta-crítico teoriza essa idéia de silêncio, colocando-o no "entre", o mesmo intervalo no qual Fernando Pessoa instaurou os meandros de sua concepção poética nas várias passagens de sua obra:

Esse que se pretende
entre o eterno e o humano
e que existe no centro
da forma se engendrando.²⁴

Esse "entre", para Teles (1989, p.14), está situado no lugar da figura, no espaço poético que perambula pelo significante e significado e que ele distingue como o "lugar do discurso literário". O silêncio, então, passa a vigorar como recurso retórico da literatura, o que nos leva para a "Retórica do silêncio", nome do livro de Teles e termo usado por

²⁴ TELES, 1989, p. 13.

G.Genette (1972), para explicar a tendência da obra literária à reticência e ambigüidade - "retórica do silêncio" porque o valor das figuras não está contido nas palavras, pois o sentido das mesmas acaba por prescindir do desvio, indo bem além do que elas verbalizam.

A arte faz da linguagem um "lugar de incerteza e de interrogação" (GENETTE, 1972, p.195); sendo sugestiva, ela descreve mas não impõe significações, antes, através daquilo que Genette chama de "evasão semântica" (p.195), apresenta como dado certo e fixo um "sentido trêmulo" (p.195). A literatura é o lugar, então, da "incerteza dos signos" (p.195), e não da nomeação e da significação.

Para esse autor, o uso dos recursos retóricos na literatura levaria a uma relação fugidia entre sensação de apreensão e figura dada: ao utilizar a figura, o autor automaticamente conduz o leitor para o campo da não-palavra, uma vez que a validação desse jogo retórico se encontra justamente no desvio da palavra, dependendo do modo como é considerada pelo leitor: "o valor de uma figura não é dado pelas palavras que a compõem, pois ela depende de um desvio entre essas palavras e as que o leitor, mentalmente, percebe além delas, 'num perpétuo ir além da coisa escrita' ". (GENETTE, 1972, p. 207).

A metáfora seria o equivalente à experiência da memória involuntária, uma vez que aproxima duas sensações vividas em tempos diferentes, apreendendo aquilo que Genette chamará de o "milagre de uma analogia", sendo, porém, vantajosa em relação à reminiscência, uma vez que "esta é uma contemplação fugitiva da eternidade, enquanto aquela se beneficia da perenidade da obra de arte ". (GENETTE, 1972, p. 42). Também se pode falar do silêncio, dentro da retórica, como um tópoi do inexprimível, primeiro ao apresentar somente um pouco do que se quer dizer, uma vez que o dito torna-se insuficiente, e o que se quer dizer é inexprimível; depois como expressão do que não se sabe ou não se pode dizer.

Mas não é só a metáfora que estabelece a ausência como seu elemento constitutivo. A retórica vai apresentar o silêncio nas figuras de suspensão e evocação. A *figurae per detractionem* seria uma omissão intencionada na *percursorio* (enumeração de objetos) e na *praeteritio*, e uma omissão afetiva na *reticentia*, sendo que na última o efeito retórico se manifestaria de maneira mais pontual, já que intenção e emoção caminham juntas nessa última figura. Teles (1989, p.15) considera a *reticentia* um signo semiológico, "uma vez que aponta para a linguagem verbal, para a sua interrupção e, ao mesmo tempo, para a linguagem não-verbal, para o espaço/tempo em que o verbal se faz ausência". Da família da *reticentia*, teríamos a preterição, o suspense, a litote²⁵, a elipse²⁶, a silepse, o zeugma, o silêncio (a assemia absoluta) e a reticência propriamente dita. Na nossa opinião, tanto a reticência quanto a metáfora marcam em sua estrutura interna a idéia de intervalo, uma vez que a primeira implica uma idéia de suspensão que nos levaria imediatamente a um entre, enquanto na segunda, o confronto de dois elementos simultâneos aponta para essa imagem de configuração no *entre*.

Podemos afirmar que no *Livro do desassossego* o intervalo acaba por se tornar uma figura também, pois ele se torna mais do que objeto de uma reflexão, mas também um procedimento retórico para indicar a idéia de suspensão e vazio. Cabe notar que, tal como o neutro barthesiano, essa "figura" não é indiferente e passiva, mas passional e eloqüente. Vejamos como isso ocorre nessa obra.

No "diário" metafísico de Guedes e Soares, a escrita, tal como a discussão metafísica encerrada nela, está suspensa, imersa no "quase", na "véspera": "Penso se tudo na vida não será a degeneração de tudo. O ser não será uma aproximação - umas vésperas ou uns arredores".

²⁵ Em 1970, o grupo de Liège, em *Retórica geral*, dá continuidade a esses estudos ao afirmar que a litote atinge o silêncio ao dizer sem dizer.

²⁶ Para Barthes (2003a), a elipse representa a liberdade da linguagem, desmedida e perturbadora.

(SOARES, 1994, p. 99). Essa expressão intervalar de uma vida que se dá nas margens encontra-se tanto na expressão significativa, quanto na temática: algumas frases não se completam, outras não se iniciam, e da mesma forma, alguns trechos ficam dissolvidos no recorte brusco, em um procedimento de estranhamento e violência. A unidade estrutural encontra-se exatamente no fato de não ser possível encontrar uma lógica nos procedimentos, e não há uma montagem final: "A minha vida, tragédia caída sob a pateada dos anjos e de que só o primeiro acto se representou". (GUEDES, 1994, p. 202).

A idéia de intervalo difunde-se por todos os dois volumes do *Livro do desassossego*: "entredespertos", os narradores se colocam em um estado *entre* o sono e a consciência, no qual as sensações tentam se concretizar no pensamento abstrato através de imagens oníricas que se entrecruzam, formando textos intervalares. Podemos afirmar que o intervalo-silêncio desse livro se dá na tentativa de buscar uma expressão das sensações, ou seja, tornar alheio o elemento subjetivo, eterno dilema dos autores, em geral, mas que, em Fernando Pessoa, produz um dilema no momento em que não apresenta ao leitor o produto finalizado desse exercício, mas o exercício de realização propriamente dito. Assim, não é a palavra literária pronta e realizada que o *Livro do desassossego* nos oferece, mas é o processo da mesma, o momento anterior de sua configuração, ou seja, o caos-inicial, o silêncio-origem.

Consideremos, primeiramente, a questão do estado "entre" dos narradores desse "diário". Tanto Vicente Guedes quanto Bernardo Soares encontram-se em um estado de vigília entre o sono e a consciência, o que daria à escrita um tom impreciso e inapreensível, de dissonâncias, como podemos verificar claramente, por exemplo, no fragmento "Na floresta do alheamento": "Sei que despertei e que ainda durmo". (GUEDES, 1994, p. 31). Esse estado entre consciência e inconsciência é analisado pelo crítico Benedito Nunes (1986), que comenta que o *Livro do desassossego* apresentaria um narrador entre a consciência do ser e o ser da

consciência. Também José Gil (s/d, p. 21-23), em uma obra que analisa filosoficamente as sensações em Bernardo Soares, afirma que este prosador, ao agregar em si os vários Pessoas, vive em uma constante situação de experimentação, de movimento entre os vários mundos, o que o levaria ao desassossego:

Dedicando-se a explorar os espaços intersticiais (que se definem pela disjunção: nem vigília nem sono, nem isto nem aquilo, não se *instala* num estado neutro imóvel, pois os estados experimentais de *desassossego* caracterizam-se em parte pela sua instabilidade interna: o *desassossego* é esse movimento de uma singularidade que, não estando ligada a nada, está a entrar em devir.

Já Maria Heloísa Martins Dias (1984, p.63) afirma que a metáfora da transitoriedade, o "signo da passagem" apresenta um sujeito que não se fixa e que se desprende de qualquer lugar fixo, movimentando-se, o que é estar a caminho, estar indo. Assim, ela tenta rastrear o que é esse "estar entre":

Uma outra forma de figurar a passagem é o estar "entre". O espaço intermédio, o intervalo entre ser e não ser, entre sentir e pensar, entre o saber e o não saber, entre o que foi e o que é, entre o Eu e os Outros Eus, entre o interior e o exterior, entre o pensar e o dizer - todo esse espaço suspenso em que pairam realidades contrárias é o que o Poeta elege para se projetar.

O ser-sujeito e o ser-livro que ele está compondo configura-se, dessa forma, no estar sendo.

Incerto e "sentiente" (sentindo e consciente?) (SOARES, 1994, p.246), o desassossego desses heteroautores localiza-se "entre margens" (GUEDES, 1994, p. 222). Esse trânsito entre inconsciência-consciência vai atingir não somente as especulações temáticas desse "diário", mas também a estrutura lingüística do texto, como podemos *entrever* no fragmento chamado "Via Láctea":

...com meneios de frase de uma espiritualidade venenosa...

...rituais de púrpura rota, cerimoniais misteriosos de ritos contemporâneos de ninguém.²⁷

...sequestradas sensações sentidas noutra corpo que o físico, mas corpo e físico a seu modo, intervalando sutilezas entre complexo e simples...

...lagoas onde paira, pelúcida, uma intuição de ouro fosco, tenuemente despida de se ter alguma vez realizado, e sem dúvida por coleantes requintes, lírio entre mãos muito brancas...

...pactos entre o torpor e a angústia verde-negros, tépidos à vista, cansados entre sentinelas de tédio...

...nácar de inúteis consequências, alabastro de frequentes macerações - ouro, roxo e orla (s) os entretenimentos com ocasos, mas não barcos para melhores margens, nem pontes para crepúsculos maiores...

...nem mesmo à beira da ideia de tanques, de muitos tanques, longínquos através de choupos, ou ciprestes talvez, segundo as sílabas de sentida com que a hora pronunciava o seu nome...

...por isso janelas abertas sobre cais, contínuo marulhar contra docas, séquito confuso como opalas, louco e absorto, entre o que amarantos e terebintos escrevem a insônias de entendimento nos muros obscuros de poder ouvir...

...fios de prata rara, nexos de púrpura desfiada, sob tílias sentimentos inúteis, e por áleas onde buxos calam, pares antigos, leques súbitos, gestos vagos, e melhores jardins sem dúvida esperam o cansaço plácido de não mais que áleas e alamedas...

...quincúncios, caramanchões, cavernas de artifício, canteiros feitos, repuxos, toda a arte ficada de mestres mortos que haviam, entre duelos íntimos de insatisfeito com evidente, decidido procissões de coisas para sonhos pelas ruas estreitas das aldeias antigas das sensações...

...toadas a mármore em longes palácios, reminiscências pondo mãos sobre as nossas, olhares casuais de indecisões, ocasos em céus fatídicos, anoitecendo em estrelas sobre silêncios de impérios que decaem... (GUEDES, 1994, p. 66-67).

A figura retórica mais persistente nesse texto é a reticência, que o fragmenta e lhe imprime um tom intervalar, suspenso, em que imagens se sucedem umas as outras, com poucos elementos coesivos. Podemos dizer que a abundância de reticências nos leva a uma leitura que pode ser móvel, não precisamente seqüencial, o que imprimiria uma idéia de movimento e simultaneidade. O vocabulário também reitera o intervalo: as sensações seqüestradas *intervalam* sutilezas *entre* complexo e simples, o

²⁷ variação: contemporâneos de *nenhuma compreensão deles*.

lírio está *entre* mãos muito brancas e o pacto *entre o torpor*, cansados *entre* sentinelas de tédio.

Voltamos a nos defrontar com um texto em que o excesso de imagens estabelece uma espécie de paradigma no estilo do livro. Aqui, uma primeira imagem "puxa" outras, num procedimento que o surrealismo usará mais tarde, em que uma metáfora "mãe" explica as que lhe segue, como Dantas (1979, p. 29) explica:

A primeira metáfora explica as seguintes, uma correlação com a outra (...) Essas metáforas são ligadas entre si pela sintaxe, podendo fazer parte da mesma frase ou de uma mesma estrutura narrativa ou descritiva, cada uma exprimindo um aspecto particular de um todo, coisa ou conceito, que representa a primeira metáfora da série.

Assim temos, por exemplo: "sequestradas sensações sentidas noutro corpo que o físico, mas corpo e físico a seu modo, intervalando subtilezas entre complexo e simples"; em outros momentos, porém, elas se seguem sem ligações semânticas óbvias, o que marcaria ainda mais esse caráter de suspensão e fragmentação: "toadas a mármore em longes palácios, reminiscências pondo mãos sobre as nossas, olhares casuais de indecisões, ocasos em céus fatídicos". O que ligaria essas imagens soltas seria a idéia do vago, do indefinido que o estado sonolento, mas não de todo inconsciente do narrador, provocaria.

Esse estado entre-consciência de Soares e Guedes leva-nos a afirmar que a escrita do *Livro do desassossego* é um intervalo entre a sensação e a consciência. O grande propósito desse livro seria, assim, sensacionista, uma vez que pretende não só anotar as sensações, mas dissecá-las, e para isso, precisa estar entre elas e a consciência delas. Guedes (1994, p.67) afirma, inclusive, que essa seria a tônica de sua vida:

É entre a sensação e a consciência dela que se passam todas as grandes tragédias da minha vida. Nessa região indeterminada, sombria de florestas e sons de água toda,

neutral até ao ruído das nossas guerras, decorre aquele meu
ser cuja visão em vão procuro...

Para Fábio Lucas (1988), Fernando Pessoa levou a extremos esse estar entre a idéia e a linguagem, ou entre a emoção e a expressão, trazendo o leitor para o lugar do fazer estético, em um momento em que a palavra literária ainda se apresenta como indefinição.

O que o fragmento acima nos oferece, então, são imagens concebidas no intervalo entre o sentir e o pensar, e isso marcará um estado natural de devaneio e mistério: as imagens do anoitecer esvaem-se rapidamente, ao mesmo tempo que marcam um festival de cores: púrpura, ouro fosco, brancas, verde-negros, ouro, roxo, prata. Os tênues gestos que acompanham esse olhar variado e múltiplo estão impregnados de "mistérios", "sutilezas", "torpor", "cansaços". Ainda muito próximo da teoria de correspondência de Baudelaire, natureza e conceito abraçam-se e andam juntos, nesse momento de margens. Na inexatidão e profusão das imagens, a palavra escorrega em si mesma e a sensação se descreve no inexato, no próprio per-curso. A escritura aqui se impõe já que não está a serviço do dizer, mas significa só em sua autonomia. À margem da palavra, o intervalo emerge como silêncio: "a confusão de vários intervalos põe grandes silêncios na minha fala interna". (SOARES, 1994, p. 244).

Outra metáfora de transição que surge nesse livro é a noite, que marca o momento entre um dia e outro, fim e início ao mesmo tempo. Mas, se para a maior parte das pessoas, a noite é a hora do repouso, nesse livro, ela é a Hora, já que é durante a noite que seus heteroautores compõem tal escrita-intervalo²⁸. Soares reclama-se insone o tempo todo, enquanto o decadente Guedes é a própria noite, com sua "estética do

desalento" e sua escrita imersa em si mesma. Assim, não só os narradores se encontram em estado intervalar da consciência, mas escrevem uma obra intervalar, entre a vida e a arte:

O relógio que está para trás, na casa deserta, porque todos dormem, deixa cair lentamente o quádruplo som claro das quatro horas de quando é noite. Não dormi ainda, nem espero dormir. Sem que nada me detenha a atenção, e assim não durma, ou me pese no corpo, e por isso não sossegue, jaz na sombra, que o luar vago dos candeeiros da rua torna ainda mais desacompanhada, o silêncio amortecido do meu corpo estranho. Nem sei pensar, do sono que tenho: nem sei sentir, do sono que não consigo ter.

Tudo em meu torno é o universo nu, abstracto, feito de negações nocturnas. Divido-me em cansado e inquieto, e chego a tocar com a sensação do corpo um conhecimento metafísico do mistério das coisas. Por vezes amolece-se-me a alma, e então os pormenores sem forma da vida quotidiana boiam-se-me à superfície da consciência, e estou fazendo lançamentos à tona de não poder dormir. Outras vezes, acordo de dentro do meio-sono em que estagnei, e imagens vagas, de um colorido poético e involuntário, deixam escorrer pela minha desatenção o seu espectáculo sem ruídos. Não tenho os olhos inteiramente cerrados. Orla-me a vista frouxa uma luz que vem de longe; são os candeeiros públicos acesos lá em baixo, nos confins abandonados da rua.

Cessar, dormir, substituir esta consciência intervalada por melhores coisas melancólicas ditas em segredo ao que me desconhecasse!... Cessar, passar fluido e ribeirinho, fluxo e refluxo de um mar vasto, sem costas visíveis na noite em que verdadeiramente se dormisse!... Cessar, ser incógnito e externo, movimento de ramos em áleas afastadas, ténue cair de folhas, conhecido no som mais que na queda, mar alto fino dos repuxos ao longe, e todo o indefinido dos parques na noite, perdidos entre emaranhamentos contínuos, labirintos naturais da treva!... Cessar, acabar finalmente, mas com uma sobrevivência translata, ser a página de um livro, a madeixa de um cabelo solto, o oscilar da trepadeira ao pé da janela entreaberta, os passos sem importância no cascalho fino da curva, o último fumo alto da aldeia que adormece, o esquecimento do chicote do carroceiro à beira matutina do caminho... O absurdo, a confusão, o apagamento - tudo que não fosse a vida...

E durmo, a meu modo, sem sono nem repouso, esta vida vegetativa da suposição e sob as minhas pálpebras sem

²⁸ A noite está também vinculada ao silêncio na poesia de outro poeta moderno, o italiano Salvatore Quasimodo (1999), como podemos observar em alguns de seus versos: *Sacchegiatrice d'inerzie e dolori,/ notte; difesa ai silenzi,/ l'età rigermina/ delle oblique tristezze.* Na tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti: *Saqueadora de langores e de dores, /noite; refúgio dos silêncios,/ revive o tempo/ das oblíquas tristezas.* (p.130).

sossego paira, como a espuma quieta²⁹ de um mar sujo, o reflexo longínquo dos candeeiros mudos da rua. (SOARES, 1994, p. 26-27).

A relação inverte-se: não é o sono que é o intervalo da vida, mas a vida é o intervalo da obra, uma estalagem onde o sujeito se coloca para esperar o transporte que o levará ao lugar que realmente deveria ficar. Esse sentimento de estar alheio ao mundo marca o ser à margem tanto em Guedes quanto em Soares: "Pertença, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem vêem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado". (SOARES, 1994, p. 21). Como ser-intervalo, nada se lhes define e mesmo o tempo torna-se difuso: passado e presente caminham entrelaçados, sem que haja uma distinção precisa entre ambos.

Aqui a escritura mostra-se além das dicotomias, atingindo o neutro barthesiano, ou seja, a terceira via em que opostos se abraçam. Incapaz de resolver oposições, o narrador convive com os contrários e torna-se passagem entre lá e cá:

Nada me satisfaz, nada me consola, tudo - que havia sido, quer não - me sacia. Não quero ter a alma e não quero abdicar dela. Desejo o que não desejo e abdicó do que não tenho. Não posso ser nada nem tudo: sou a ponte de passagem entre o que não tenho e o que não quero. (GUEDES, 1994, p. 299).

E é nesse estado neutro da escritura, intenso e fugaz ao mesmo tempo, que o silêncio reside com todas as possibilidades de realizações da palavra literária.

Um outro ponto nesse livro que nos traz a reflexão sobre o intervalo-silêncio em Pessoa é a questão de sua estrutura fragmentária, que já a coloca como uma obra suspensa. Em um artigo que questiona o posicionamento de Fernando Pessoa no modernismo, alertando para o caráter de pós-modernidade de sua obra, Hewitt (1988, p. 134) afirma que

²⁹ Variação: *calada*.

a obra desse autor é composta da intersecção de textos "suspensos numa simultaneidade impossível de ser entendida dentro dos limites dos conceitos modernistas de fragmentação, de unidade e totalização". Vejamos o que são esses "conceitos modernistas de fragmentação" no livro.

O fragmento no *Livro do desassossego* não surge como um exercício da estrutura fragmentada romântica, que implicaria a visão de "um inacabado essencial". (REBUZZI, 2003, p. 63), ou como diria Schlegel no fragmento 75 de *Athenaeum*, um porco-espinho, já que traz, em sua incompletude, uma completude.³⁰ O fragmento romântico é um objeto autárquico ao mesmo tempo que apresenta uma dependência com o todo.

Herdeiro do fragmento romântico, que já faz perceber a ruptura com a unidade ontológica, o século XX acentua, porém, a concepção de fragmento como a percepção da crise da representação mimética e uma volta ao objeto artístico, já que, ao recusar um sentido estabilizado, exige ao leitor um eterno retorno ao texto, num exercício metalingüístico. Assim, a estrutura fragmentária é teoria e prática da ruptura simultaneamente e o fragmento moderno é intervalo entre a obra e a reflexão estética dela mesma. Intervalo: escritura. Em outras palavras: o *Livro do desassossego* demonstra o exercício do fragmento moderno, uma vez que sua estrutura inacabada é intervalar, pois, ao contrário dos fragmentos românticos, não apresenta uma proposta coesa no *todo*, mas coerente com sua simultaneidade.

Essa incapacidade para a unidade pode ser verificada não só em trechos inacabados no livro, mas em fragmentos que Fernando Pessoa deu por terminado, mas que, mesmo assim, permanecem em estado de suspensão, tanto tematicamente quanto estruturalmente, já que não

³⁰ Na voz de Schlegel: Um fragmento, semelhante a uma obra de arte em miniatura, tem de ser totalmente isolado do mundo circundante e ser completo em si mesmo, como um porco-espinho. (Apud LOBO, 1987, p.60).

trazem a idéia de início ou fim, ou sequer um plano de continuidade. São *entremeios*, passagens, travessias da escrita, cuja intenção buscada é não a expressão exata do pensamento e da sensação, mas o registro da mobilidade do ser e de sua expressão. Além disso, ele traz a inscrição de uma escritura que se movimenta em um sentido caleidoscópico de simultaneidade: "caleidoscópio de fragmentadas sequências". (GUEDES, 1994, p. 163).

Diante dessas reflexões fica impossível não questionar a opção pelo diário como gênero. A relação entre o diário e o fragmento é percebida por Barthes (2003a) de maneira insólita, em *O neutro*: para ele, todo fragmento seria uma vontade prévia de escrever um diário. O fragmento, para Barthes, é também a abertura do desejo, o gozo imediato e é também intervalo, podendo ser visto como um e entre outros, bastando-se a si mesmo, e ao mesmo tempo, podendo ser entrelaçado a outro fragmento, o que imprimiria à obra um caráter de mobilidade. O poético, para Barthes, estaria ligado ao fragmentário, uma vez que a imagem é fragmento em sua essência alegórica e a idéia de totalidade a aniquila.

A escolha desse gênero nos leva a uma reflexão mais ampla, já que o diário representa o sujeito em fragmento, pois é dado ao leitor de maneira recortada pelo tempo. A escolha do gênero, sem dúvida, espelha o pensamento da época³¹, e o *Livro do desassossego* não foge a essa sina, demonstrando, através do fragmento, a crise do sujeito instaurada na modernidade, como Luc Perry (1994, p. 15) apresenta quando comenta que o modernismo legou à modernidade a crise do sujeito:

³¹ Lotman (1978, p. 50), ao estudar a linguagem artística atenta para o fato de que a escolha do escritor pelo gênero está profundamente ligada às escolhas de uma época: A escolha pelo escritor de um gênero, de um estilo ou de uma tendência artística determinados é também a escolha da linguagem na qual ele pensa falar ao leitor. Esta linguagem insere-se na complexa hierarquia das linguagens artísticas de uma determinada época, de uma determinada cultura, de um determinado povo ou de uma determinada humanidade (no fim das contas, uma tal apresentação da questão põe-se por necessidade).

Um espectro ronda o pensamento contemporâneo: o espectro do sujeito.

Hoje, cada um por seu lado sabe disso ou o pressente, mesmo estando fora dos limites da filosofia profissional, essa "morte do homem", que causou tanto estardalhaço nos anos 60, mas cuja crônica já havia sido feita por Nietzsche, levanta questões a que pensamento algum trouxe respostas. Na trilha de alguns precursores, entre os quais é preciso incluir o autor de *Zaratustra*, a psicanálise - sem dúvida o maior avanço intelectual deste século - pôs brutalmente fim à idéia de que pudéssemos considerar-nos senhores e donos de nós mesmos.

O sujeito está em pedaços, e também a literatura que se propõe expressar-lhe. Fernando Pessoa, em seu "diário metafísico e estético" exerce o conhecimento desse estilhaçamento, e não pode mesmo concluí-lo ou dar-lhe uma unidade.

Essa discussão sobre o fragmento e a quebra da unidade do sujeito fez surgir na crítica do *Livro do desassossego* duas posições teóricas contrárias. Por um lado, Silvina Lopes (1984, p. 19) apresenta a estrutura fragmentária desse livro como a afirmação do esfacelamento do sujeito-ficção que se inscreve nessa obra, uma vez que se mostra como "ficções diversas". Leyla Perrone-Moisés (1988a, p. 85), por sua vez, opõe-se a essa visão ao discutir o uso de máximas e aforismas nesse livro, gêneros que solicitam um sujeito enunciador clássico de "alta condensação de pensamento ou de sabedoria". Para essa última estudiosa perpassa no uso do fragmento a teoria romântica do "gênio". Ela continua a reflexão, questionando até que ponto os fragmentos nessa obra são realmente fragmentos, ou apenas textos breves. A questão fica em aberto: "Como um clássico, B.S. rejeita o descontínuo e o mal acabado de seu *Livro*. Como um romântico, vive a fragmentação na nostalgia da Obra. Como um moderno, deixa sua obra tal qual, em processo, em perda, em infinidade". (PERRONE-MOISÉS, 1988a, p. 86).

Concordamos com essa visão alertando, no entanto, para o fato de que não só de máximas e sentenças é tecida a estrutura complexa dessa

obra. Se fosse possível definir em poucas palavras a estrutura do *Livro do desassossego*, essas seriam multiplicidade e mobilidade. Não há um início, não há um fim, mas somente o entremeio, o *intervalo* da obra, porque, como já dissemos, é uma obra em composição. Assim, encontraremos vários gêneros embutidos em um só e o fragmento marca essa diversidade através de sua estrutura de independência ou, se preferirmos, não identidade propriamente dita.

De uma forma geral, então, podemos dizer que o intervalo no *Livro do desassossego* indicia uma possibilidade geral de movimento, que coaduna com as noções de escritura-silêncio aqui desenvolvida.

3.2.2 O SILÊNCIO É MOVIMENTO

Temos afirmado o caráter de mobilidade do *Livro do desassossego* como um importante elemento da constituição de sua "estética do silêncio" desde o princípio desse texto. Cabe aqui esclarecer de maneira mais incisiva e à luz do conceito de escritura barthesiano como isso ocorre.

Se a escritura-silêncio é intervalo, então ela se faz como movimento, uma vez que o intervalo leva a idéia de um estar-por-vir que fica depois do já-deixou-de-ser. A escritura é movimento, movimento de sentidos, movimento de vozes, movimento de possibilidades estéticas que se entrecruzam e se amalgamam. O discurso literário é marcado pela inquietude, ou, nas palavras de Octavio Paz (1996), pela dispersão dos signos, que mesmo um crítico estruturalista como Tinianov (1975) percebeu ao definir a palavra literária como um camaleão de nuances e colorações diversas. Voltando-se mais especificamente para a poesia, Paz (1996, p.121) afirma que a palavra poética é feita de um movimento vertiginoso à procura de uma significação, percorrendo uma rotação em torno de uma ausência:

Escritura em um espaço cambiante, palavra no ar ou na página, cerimônia: o poema é um conjunto de signos que

buscam um significado, um ideograma que gira sobre si mesmo e em redor de um sol que ainda não está nascendo. A significação deixou de iluminar o mundo; por isso hoje temos realidade e não imagem. Giramos em torno de uma ausência e todos os nossos significados se anulam ante essa ausência. Em sua rotação o poema emite luzes que brilham e se apagam sucessivamente. O sentido desse pestanejo não é a significação última mas é a conjunção instantânea do eu e do tu. Poema: busca do tu.

Para esse poeta-crítico, o movimento não é somente parte essencial da palavra poética, mas é o efeito que causa naquele que o recebe, provocando outro movimento em resposta. Seria uma palavra-ação, ou, palavra "prática". Essas idéias, desenvolvidas em *Signos em rotação*, são reiteradas em Paz (1984, p. 18) quando, ao analisar a modernidade, concebe-a como movimento e pluralidade: "a modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*". Assim, ao privilegiar a multiplicidade, a modernidade deixa-se marcar por essa inconstância da palavra literária de maneira mais incisiva do que outras épocas estéticas.

Para Leyla Perrone-Moisés (1978, p. 49), essa idéia de texto-movimento está relacionada com o fato do sujeito ser mutável: "O texto é o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia". Na escritura, então, o sujeito se reescreve, reinstaura-se e se mobiliza, uma vez que ela é o lugar textual onde nada está pronto, não se atinge o absoluto e tudo está em processo.

Orlandi (1995, p. 161-162) reitera tal leitura ao afirmar que tanto sujeito quanto sentido são submetidos à lei do movimento e o silêncio é uma das instâncias que instaurará esse movimento, uma vez que se constitui como o espaço diferencial onde a linguagem significa: "no silêncio, o sentido se faz em movimento, a palavra segue seu curso, o sujeito cumpre a relação de sua identidade (e da sua diferença)". Esse movimento de sentido se dá pelo fato do silêncio ser contínuo e assim, não estar limitado pela segmentação.

Não só o movimento da escritura se localiza no silêncio, mas o silêncio é movimento, já que, como Sontag (1987) adverte, não há "silêncio puro", mas somente momentos em que o silêncio ocorre, pois ele está em constante deslocamento. Para Villarta-Neder (2002, p.188), esse movimento dos sentidos *não* pode ser observado se nos propomos a:

- 1) ter consciência de *todos* eles
- 2) ter consciência *simultânea* deles
- 3) ter *somente* consciência deles (negando-se que haja outras relações mais amplas das quais esse movimento dos sentidos participa)
- 4) ter consciência deles *sem a presença do olhar do Outro* (é a outra direção do olhar que vai acusar a incompletude do olhar do sujeito).

Assim, a tentativa de a-preender o conceito de silêncio acaba transformando-se justamente na postura estática que faz com que nos escape a constante mutabilidade do mesmo, e mesmo seus avessos e outridades. Em seus malabarismos, o silêncio perpassa a palavra e a devolve a si mesma com outra densidade, suspende o sentido e cria condições, nessa suspensão, de retornar-lhe uma identidade indecifrável, que a simultaneidade irá multiplicar.

Essas reflexões nos levam a notar duas metáforas significativas no *Livro do desassossego* que acompanham essa proposta de movimento inscrito pela noção de escritura-silêncio, uma vez que se fazem marcar pela simultaneidade e multiplicidade: a espiral e as nuvens. Essas metáforas não só são repetidas em vários trechos dessa obra mas, em nosso entender, estão demonstradas em alguns procedimentos lingüísticos da mesma, como pretendemos verificar a seguir.

A ESPIRAL

A espiral, segundo Chevalier & Gheerbrant (1992, p. 397) "evoca a evolução de uma força, de um estado". A idéia que a percorre é de movimento circular ao infinito, significando "emanação, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica mas em progresso, rotação

criacional" (p. 398). Também pode se ligar ao labirinto, uma vez que a evolução se dá a partir de um centro único. A espiral é a volta em si mesma, mas em outro plano, um pouco acima: identidade e diferença se entrelaçam e, segundo Barthes (2003b, p.103), essa é "a marcha da metáfora".

Barthes (2003b, p. 82) também comenta que a espiral impõe-se como um terceiro termo das dialéticas lógicas, uma vez que oferece, não mais a síntese, mas o movimento como opção para os contrários insolúveis:

Tudo parece indicar que seu discurso funciona segundo uma dialética de dois termos: a opinião corrente e seu contrário, a Doxa e o paradoxo, o estereótipo e a inovação, o cansaço e o frescor, o gosto e o desgosto: *gosto/não gosto*. Essa dialética binária é a própria dialética do sentido (*marcado/não marcado*) e do jogo freudiano (*Fort/Da*): a dialética do valor.

Entretanto, será verdade? Nele, uma outra dialética se esboça, procura enunciar-se: a contradição dos termos cede a seus olhos pela descoberta de um terceiro termo, que não é de síntese mas de *deportação*: tudo retorna, mas retorna como Ficção, isto é, numa outra volta da espiral.

Essa escritura-espiral não se fixa em nenhum pólo mas transita por todos, ampliando seus domínios de maneira sempre circular sem *estar* propriamente dita em lugar algum, e apresenta-se como um procedimento inapreensível, como algo que não se pode definir com precisão, uma vez que o movimento não é passível de ser encarcerado em conceitos, como podemos verificar no fragmento a seguir:

[...] Dizem que não há nada mais difícil do que definir em palavras uma espiral: é preciso, dizem, fazer no ar, com a mão sem literatura, o gesto, ascendentemente enrolado em ordem, com que aquela figura abstracta das molas ou de certas escadas se manifesta aos olhos. Mas, desde que nos lembremos que dizer é renovar, definiremos sem dificuldade uma espiral: é um círculo que sobe sem nunca conseguir acabar-se. A maioria da gente, sei bem, não ousaria definir assim, porque supõe que definir é dizer o que os outros querem que se diga, que não o que é preciso dizer para definir. Direi melhor: uma espiral é um círculo virtual que se desdobra a subir sem nunca se realizar. Mas não, a definição

ainda é abstracta. Buscarei o concreto, e tudo será visto: uma espiral é uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma. (SOARES, 1994, p. 192).

Nesse trecho metalingüístico, em que a palavra se volta para definir a palavra, vemos o processo "espiralar" da metáfora pessoana: ao iniciar seu texto argumentando que estará realizando uma tarefa difícil, ou mais que difícil, muitíssimo difícil de se realizar, ele já se isenta de realizá-la completamente e torna-a apenas uma tentativa que não se compromete em levar ao final. A busca para uma definição da espiral acaba por se tornar uma espiral de definições: primeiro: "dizer é renovar", então a proposta já é buscar um outro para o igual, o que já se aproxima da estrutura espiralar; depois ele usa a primeira imagem: "círculo que sobe sem nunca conseguir acabar-se", mas como essa definição implica as conceituações de infinito, não se pára por aí. A outra definição repete a anterior, mas agora com um vocabulário mais erudito: "círculo virtual que se desdobra a subir sem nunca se realizar", ou seja, novamente estamos em outro círculo da espiral, já que voltamos ao mesmo, mas agora com nova perspectiva. E ele nos remete ao infinito da espiral quando alcança um grau mais aguçado de abstração e nos joga ao absurdo da imagem: "cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma". Assim, o dizer se desdobra em um movimento ascendente, em que somente fica selada a sua inapetência para a expressão total, necessitando sempre se reinventar *ad infinitum*, no movimento vertiginoso de imagem que puxa palavra, como mostramos no outro capítulo.

Nenhuma metáfora explícita tão bem o proceder imagístico no *Livro do desassossego* como a espiral, uma vez que expõe essa idéia de uma imagem inicial de onde decorrerá outras que lhe são ligadas e, ao mesmo tempo, diversas, em um movimento sôfrego que acaba por se suspender, na impossibilidade de encontrar um termo, sem jamais se concluir. Assim, o que fica é um deslocamento do ser e do não-ser do sentido, em que identidades e diferenças entrelaçam-se e convivem na simultaneidade.

NUVENS:

As nuvens representam a metamorfose constante, a qualidade protéica de ser um ser que ainda não é e que está por ser, mas que quando chega a ser, já se torna outro. Aqui o movimento vai tecendo e destecendo, como Penélope, o ser do sujeito e da escritura.

Mas, se a nuvem sugere a idéia de indefinição e confusão, figura entre seus símbolos, por outro lado, a apoteose e a epifania. Para os chineses, a nuvem simboliza a transformação necessária para que um sábio consiga aniquilar-se - no nada, o verdadeiro eu dá-se a conhecer. No *Livro do desassossego*, as nuvens incorporam os dois sentidos e são mudança de identidade como epifania, já que figuram o momento do reconhecimento total do sujeito como mobilidade e metamorfose. A palavra meta-morfose carrega em si a carga etimológica da transcendência que, nesse livro, não só está implicada na idéia de ir além do sujeito constituído mas também da palavra constituída. Vejamos um trecho, escrito e publicado em 1931, em que essa constatação se faz notar:

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 inclui. Nuvens... São elas hoje a principal realidade, e preocupam-me como se o velar do céu fosse um dos grandes perigos do meu destino. Nuvens...Passam da barra para o Castelo, de ocidente 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 quisessem ficar, enegrecem mais da vinda que da sombra o que as ruas abrem de falso espaço entre as linhas fechadoras³² da casaria.

Nuvens... Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queira. Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou, entre o que sonho e o que a vida fez de mim, a média abstracta e carnal entre coisas que não são nada, sendo eu nada também. Nuvens... Que desassossego se sinto, que desconforto se penso, que inutilidade se quero! Nuvens... Estão passando sempre, umas muito grandes, parecendo, porque as casas não deixam ver se são menos grandes que

³² Variação: *separadoras* (1.^a proposta no original).

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 jogo absurdo, só para um lado, num grande isolamento, frias.

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 o 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 entre a terra nula e o céu que não existe; farrapos indescritíveis do tédio que lhes imponho; névoa condensada em ameaças de cor 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 escureando negras, ficções do intervalo e do descaminho, 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. (SOARES, 1994, p. 263-265).

Esse trecho, constituído de três partes, é marcado, cada um, pela passagem das palavras "nuvens", que tal como na realidade, em seu metamorfosear vão imprimindo uma nova perspectiva na visão-sensação do narrador: no primeiro parágrafo, as duas primeiras nuvens estão intimamente ligadas à visão interna do narrador, uma vez que ele não as vê, mas as sente, o que já as coloca como uma realidade impressionista e dentro de uma perspectiva de indefinição. Na última nuvem, a descrição passa da realidade do eu para a do objeto e há uma explosão de cores, que se movimentam do branco para o negro.

Essa gradação remete-nos a uma trajetória: da realidade do branco, cor que congrega em si todas as outras, o poeta dilui-se até chegar à sombra, à máscara, à *persona*, à pessoa. Assim, as nuvens caminham para a sombra, tal como a metáfora se dirige para a máscara e para o artifício que simplesmente suprime a realidade, reinventa-se e cria novas formas e devaneios. A nuvem dissolve-se a todo momento e

delineia instantaneamente novas formas. A palavra aqui está imersa em um jogo de constante metamorfose, levando-a a um desconhecimento de si própria. Torna-se impossível uma nitidez ontológica e o artifício prevalece sobre a identidade. O que resta é o intervalo entre um estado e outro.

Esse movimento do eu para o outro é vertido em sentido contrário no segundo trecho. A primeira nuvem traz de volta o eu e o branco (talvez a grande metáfora do eu aqui, uma vez que é o todo e o nulo ao mesmo tempo), e o sujeito se coloca como intervalo entre o ser e o não ser, a vida e o sonho, o nada das coisas e o nada do eu, em uma síntese total. Na segunda nuvem desse trecho, outra gradação que dialoga com o recurso do primeiro trecho: aqui, no entanto, não mais visual, mas em uma reflexão que remete a três tempos: o que sinto, o que penso e o que quero. As últimas nuvens desse trecho trazem a problemática da multiplicidade que essa constante metamorfose causa, pois ela se multiplica e as palavras acompanham esse multiplicar em um ritmo mais apressado, causado pelas frases mais longas.

No último trecho, essa multiplicação se dá no entrelaçamento total do eu com as nuvens. As frases ficam ambíguas e tanto podem remeter a um ou ao outro: "são tudo, desmanchamentos do alto", "farrapos indescritíveis do tédio que lhes imponho; névoa condensada em ameaças de cor ausente; algodões de rama sujos de um hospital sem paredes." Se nos dois trechos anteriores já havia uma proximidade entre os dois universos, aqui a metáfora se realiza, e o sujeito da escrita coloca-se diante desse tecer homérico que faz mas se desfaz em seguida. A lição está dada: é tudo movimento, mutação, metamorfose, des-identidade de tudo, nada e silêncio: nuvem.

Assim, nesse livro, a escritura está em um constante fluir, agregando-se e desagregando-se, entre o eu e o outro eu, e a seus leitores, resta apenas fixar a bela imagem transitória oferecida, que já se desmancha em outras e outras e outras.

4. OS AVESSOS DOS SIGNOS

Repetir repetir - até ficar diferente
(MANOEL DE BARROS)

4.1 O SILÊNCIO-ABDICAÇÃO

No *Livro do desassossego*, a escritura-silêncio também se realiza na abdicação. Uma das questões que Roland Barthes aborda em sua tessitura do conceito de "escritura" é a sua formulação de um discurso que abdica de toda carga histórico-mítica e se deixa levar pelo movimento natural de si mesmo, em um enredamento de seu próprio ser. Nesse sentido, e contrário às críticas que recebeu pela suposta a-historicidade em sua obra, o escritor francês tenta rastrear um discurso-consciência, já que, em seu movimento narcísico, a escritura acaba por negar uma voz unívoca, e, abdicando de um olhar externo, ou abdicando de si mesma em prol de uma causa, torna-se:

1) plural, uma vez que possibilita na não-identidade qualquer identidade. O silêncio novamente tende a se mostrar como local em que várias significações o interpelam sem se esgotarem em si mesmas. Não só uma voz, o silêncio em sua multiplicidade atravessaria o discurso para além dele mesmo, como para além de si próprio, e o percorreria de vozes ou...silêncios. Essa pluralidade é, para Barthes (1988, p.75), "irredutível", pois independe de uma interpretação;

2) subversiva, já que denuncia o vazio da realidade e leva à decomposição da "boa-consciência", que, para Barthes, corresponde à má-fé, combatendo o autoritarismo da fala.

Essa idéia de escritura como subversão da língua vai expandir-se a partir de *O rumor da língua* (1988), quando Barthes afirma que só a escritura efetua de fato a linguagem. Contestando a autoridade do discurso científico, a escritura não privilegia nenhum código, mas ambiciona ser um código total, com uma "hierarquia flutuante". Assim, a escritura seria a subversão lingüística por excelência, a única esperança contra o autoritarismo da linguagem e do autor, tido nessa obra como mero centro convergente de textos, e não senhor-criador autoritário de um texto monológico.

No *Livro do desassossego*, Pessoa desenvolve algumas reflexões que denotam essa renúncia ao dizer e a tudo que implica o dizer, e que ele chamará de "estética da abdicação". Essa "estética" descreve-se como um ritual de purificação, já que sujeito e escritura se despem de toda "realeza" e pompa, para adentrarem o local dos iniciados:

Leio como quem abdica. E, como a coroa e o manto régios nunca são tão grandes como quando o Rei que parte os deixa no chão, deponho sobre os mosaicos das antecâmaras todos os meus triunfais do tédio e do sonho, e subo a escadaria com a única nobreza de ver. (SOARES, 1994, p. 112).³³

Para chegar na linguagem, o guarda-livros despe-se do eu e da linguagem, régios e enormes, que o impedem de ver realmente. O silêncio, aqui, é a condição "pura" da linguagem, pois se exime de todo acessório lingüístico que tanto pesa ao leitor. Assim, o esvaziar é o ato necessário e ritualístico que propicia o encontro com o significado e esse movimento de vazio-cheio da linguagem que tenta atingir um "grau zero" de leitura é realizado através de um projeto de renúncia à linguagem, ou a

³³ Esse fragmento faz-nos inevitavelmente lembrar o poema "Abdicação" de *Cancioneiro*:

Toma-me, ó noite eterna, nos teus braços/ E chama-me teu filho./ Eu sou um rei/ Que voluntariamente abandonei/ O meu trono de sonhos e cansaços.
Minha espada, pesada abraços lassos,/ Em mãos viris e calmas entreguei;/ E meu cetro e coroa - eu os deixei/
Na antecâmara, feitos em pedaços.
Minha cota de malha tão inútil,/ Minhas esporas, de um tinir tão fútil,/ Deixei-as pela fria escadaria.
Despi a realeza, corpo e alma, / E regresssei à noite antiga e calma/ Como a paisagem ao morrer do dia.
(PESSOA, 1990, p. 138).

si próprio, uma vez que linguagem e sujeito confundem-se em um amálgama nesse livro.

Outros aspectos, porém, são tomados por esse despojamento, que se torna um ato de subversão à linguagem. Em um dos fragmentos desse livro, a "estética da abdicação" toma o seguinte contorno:

Conformar-se é submeter-se e vencer é conformar-se, ser vencido. Por isso toda a vitória é uma grosseria. Os vencedores perdem sempre todas as qualidades de desalento com o presente que os levou à luta que lhes deu a vitória. Ficam satisfeitos, e satisfeito só pode estar aquele que se conforma, que não tem a mentalidade do vencedor. Vence só quem nunca consegue. Só é forte quem desanima sempre. O melhor e o mais púrpura é abdicar. O império supremo é o do Imperador que abdica de toda a vida normal, dos outros homens, em quem o cuidado da supremacia não pesa como um fardo de jóias. (GUEDES, 1994, p. 141).

Abdicar é não se con-formar, não tomar forma, não en-formar ou in-formar, o que nos leva de volta ao silêncio-disforme, plural demais para tomar uma só configuração. Podemos afirmar que a "estética da abdicação", em Pessoa, é inquietação e pluralidade: escritura, silêncio.

Há, então, na obra de Fernando Pessoa um movimento para o desajuste, para o inconformismo, que levará esse autor a atacar o cristianismo como elemento fomentador de uma atitude conformista, bem como a todas as possíveis soluções e consolos estéticos e filosóficos. A atitude a ser buscada, elitista e aristocrática como Vicente Guedes, é a de vivenciar o nada, uma vez que só os fortes prescindem do consolo. Essa postura traz-nos de volta as reflexões de Susan Sontag (1987), em que o poeta omite-se de sua função de voz profética do mundo, para, no seu silêncio, efetuar sua participação na sociedade. Essa nova des-função do artista na sociedade contemporânea pode ser observada em outro fragmento no qual, tal como na expulsão do poeta da república platônica, os deveres dos homens de "sensibilidade e inteligência" reduzem-se exatamente à omissão dos mesmos:

A sociedade governar-se-ia espontaneamente e a si própria, se não contivesse gente de sensibilidade e de inteligência. Acreditem que é a única coisa que a prejudica. As sociedades primitivas tinham uma feliz existência mais ou menos assim.

Pena é que a expulsão dos superiores da sociedade resultaria em eles morrerem, porque não sabem trabalhar. E talvez morressem de tédio, por não haver espaços de estupidez entre eles. Mas eu falo do ponto de vista da felicidade humana.

Cada superior que se manifestasse na sociedade seria expulso para a ilha, a Cidade dos superiores. Os superiores seriam alimentados, como animais em jaula, pela sociedade normal.

Acreditem: se não houvesse gente inteligente que apontasse os vários mal-estares humanos, a humanidade não dava por eles. E as criaturas da sensibilidade fazem sofrer os outros por simpatia.

Por enquanto, visto que vivemos em sociedade, o único dever dos superiores é reduzir³⁴ ao mínimo a sua participação na vida da tribo. Não ler jornais, ou lê-los só para saber o que de pouco importante e curioso se passa; não ninguém imagina a volúpia que arranco ao noticiário sucinto das províncias. Os meros nomes abrem-me portas sobre o vago. (GUEDES, 1994, p. 142).

Tal como na visão platônica, os poetas são os grandes causadores das misérias humanas, por isso, devem abdicar à escrita, para que a humanidade siga inconsciente e feliz, ponto de vista reiterado pelos poetas, como podemos constatar no famoso poema "Ceifeira" do ortônimo, em *Cancioneiro*. Assim, abdicar à escrita é o esforço heróico que o poeta deve fazer para o bem da humanidade. No entanto, essa "estética" tende a fracassar, já que escrever sobre a abdicação é não abdicar de escrever, como Guedes (1994, p. 115) aponta em um dos fragmentos:

Por que escrevo então? Porque, pregador que sou da renúncia, não aprendi ainda a executá-la plenamente. Não aprendi a abdicar da tendência para o verso e a prosa. Tenho de escrever como cumprindo um castigo. E o maior castigo é o de saber que o que escrevo resulta inteiramente fútil, falhado e incerto.

³⁴ Variação: *reduzirem*.

Até mesmo abdicar, último degrau do desalento e do fracasso, é inútil. A ironia aqui, recurso retórico utilizado exaustivamente nesse livro, é patente e será uma outra forma de exercer a escritura-resistência e, conseqüentemente, o silêncio. Vejamos como essas duas categorias retóricas, ironia e silêncio se encontram.

A retórica antiga apresenta duas possibilidades da fala irônica: a *dissimulatio* e a *simulatio*: a primeira relaciona-se com a "ironia socrática" que transforma uma afirmação numa pergunta simulando incerteza ou falta de convicção, chamada por Lausberg (1966) de "arte de perguntar", no qual a própria opinião é escondida. Já a *simulatio* apresenta a opinião do adversário de maneira positiva, através da afirmação e da exclamação, ou na forma de um conselho.

Além dessas diferenciações, Lausberg divide a ironia em dois graus de evidência: 1) a "ironia retórica", que se faz para ser compreendida como ironia pelo ouvinte, como a exercida por Pessoa no trecho acima citado; 2) a "ironia que emprega a tática da ação", na qual são usadas a dissimulação e a simulação para manter o mal-entendido em definitivo. O contrário da ironia seria a sinceridade, procedimento retórico que Pessoa usou ironicamente ao confessar-se o fingimento de sua ficção.

Como tropo do pensamento, a ironia foi definida pela retórica como

[...] a utilização do vocabulário que o partido contrário emprega para os fins partidários, com a firme convicção de que o público reconhecerá a incredibilidade desse vocabulário. Deste modo, a credibilidade, do partido que o orador defende, é mais reforçada e de tal modo que, como resultado final, as palavras irônicas são compreendidas num sentido que é contrário ao seu sentido próprio. (LAUSBERG, 1966, p. 162).

Essa definição inicial da ironia aponta principalmente para dois aspectos: em primeiro lugar, a ironia seria marcada por um movimento *contrário* do sentido, ou seja, ela seria uma antífrase; em segundo, ela estaria intimamente vinculada ao contexto, pois precisaria ser

compreendida como afirmação errônea no qual o pensamento do falante é substituído pelo pensamento do adversário.³⁵

Os estudos da Nova Retórica darão segmento apenas a segunda parte da definição inicial, apresentando a ironia como uma figura de argumentação indireta, já que sempre supõe um conhecimento além do que está sendo exposto. Ela não poderia ser utilizada quando há dúvidas quanto à opinião do orador: "Isto dá à ironia um caráter paradoxal: se a empregam, é porque há utilidade em argumentar; mas, para a empregar, é preciso um mínimo de acordo" (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 236). Perelman & Olbrechts-Tyteca ainda afirmam que a ironia é mais eficaz se dirigida a um grupo mais delimitado, sendo, em geral, um procedimento de defesa, já que precisa, para ser entendida, de um conhecimento prévio anteriormente exposto em um ataque.

A noção de ironia como antífrase já começa aqui a se mostrar frágil, uma vez que a ironia vai supor uma pluralidade de vozes que supera a simples idéia de contradição. Essa discussão receberá algumas contribuições importantes de áreas distintas mas afins da Teoria Literária, como a Análise do Discurso que pressupõe a ironia como um procedimento interdiscursivo e polifônico e da Pragmática. Em *Ironia em perspectiva polifônica*, Beth Brait (1996, p.15) apresenta esse recurso através da teoria polifônica de Bakhtin:

Por esse enfoque, a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique,

³⁵ Para Brait (1996), o índice que faz com que o enunciatário perceba a ironia como ironia é o que a diferenciaria da mentira, uma vez que na mentira, o emissor descaracteriza a capacidade que o receptor teria de compreender que o que está sendo dito não é exatamente o que se diz.

necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados.

A ironia passa a ser vista como "estratégia de linguagem", extrapolando sua dimensão de tropo, ponto de vista reiterado por Linda Hutcheon (2000, p.17), em *Teoria e política da ironia*, quando propõe examinar a "cena" da ironia, ou seja, "tratá-la não como um tropo isolado a ser analisado por meios formalistas, mas como um tópico político, no sentido mais amplo da palavra".

Desmistificando também a via direta de ironia-humor, Hutcheon percebe no procedimento irônico três características argumentativas que se cruzam: o relacional, inclusivo e diferencial. Esses aspectos levariam a ironia a ser vista como uma estratégia discursiva dotada de movimento, um *fluxo* e não fixo e teria, tal como os trocadilhos, a idéia de simultaneidade e superposição de significados.

Brait (1996, p.81), ao citar René Shaerer, também aponta para esse procedimento simultâneo na ironia, ao comentar a relação significado literal/figurado nessa estratégia discursiva:

Na verdade, e aqui este trabalho com diferentes formas de ironia tende a demonstrá-lo, o discurso irônico, ou mais especificamente sua ambigüidade, coloca o receptor diante não de uma simples escolha, que poderia levá-lo a optar por uma das possibilidades (literal/figurado), mas diante da necessidade de aceitar as duas instâncias, única forma de reconhecer a ironia. Por essa razão, colocar-se como receptor de um discurso irônico significa justamente compartilhar com o enunciador a ambigüidade do enunciado, a duplicidade da enunciação. Um movimento seletivo, no sentido de aceitar o discurso como unicamente literal ou unicamente figurado, significaria assumir uma atitude desqualificadora da recepção e, conseqüentemente, da ironia edificada pelo enunciador.

Diante de tal perspectiva, a ironia seria uma *palavra-entre*, composta de diferenças que se cruzam, o que nos permite apontar para um diálogo entre a mesma e a noção de escritura-prazer de Barthes, uma vez que ambas apresentam a identidade somente em relação ao outro:

Mas esses dois aspectos obviamente dependem da idéia de significado irônico como *relacional*, como o resultado de juntar

- até mesmo de friccionar - o dito e o não dito, cada um assumindo um significado apenas em relação ao outro (HUTCHEON, 2000, p. 91)³⁶.

A ironia, então, ora se apresenta como tal ora se esconde, mas de qualquer forma, exerce na fala um papel de recusa ao dizer, já que o que se quer falar fica ausente do discurso proferido. Para Hutcheon (2000, p.91), o que não se diz, acaba por exercer uma relação de "poder" em relação ao dito, e essa seria a condição semântica da ironia. O discurso irônico instaura, então, um caráter simultâneo de ausência-presença, uma vez que "o que está atualizado, em presença, não pode ser compreendido a não ser que se leve em conta uma ausência que de alguma forma ali ressoa por vias de uma contextualização que sinaliza a confluência presença-ausência". (BRAIT, 1996, p.76).

Assim, podemos afirmar que a ironia é um dizer que se estabelece através da relação com outros dizeres, mesmo que contrários a si, desestabilizando a possível linearidade da linguagem, o que nos leva a uma aproximação com o conceito de escritura aqui estudado. Na ironia, a escritura vai exercer o que o crítico francês descreveu como "resistência" à linguagem, já que ela não se verte a um dizer definido, mas a um processo de meta-dizeres, afirmando sua multiplicidade. Essa auto-referenciação será discutida por Brait (1996, p. 90), que afirma a opacificação do discurso como condição obrigatória para a existência do discurso irônico, pois, em seu cerne, a ironia abriga a citatividade e representa uma enunciação a propósito de uma outra enunciação anterior.

No *Livro do desassossego*, a ironia é flagrada nesse movimento de opacificação, ao apresentar um discurso questionador que não se propõe a dizer explicitamente, mas a se auto-referenciar e conduz a uma ambigüidade que mobiliza sentidos de maneira vertiginosa. Em seu

³⁶ Miranda Neto (2003, p. 46) também atenta para esse lado *entre* da ironia:

O sujeito, ao elaborar o que comumente se chama de *discursos irônicos*, mobiliza enunciados antagônicos, porta-vozes de formações discursivas adversas, contraditórias. A ironia parece acontecer exatamente lá, nas fissuras causadas pelo discurso, por onde o inconsciente revela-se, dissimula-se.

processo argumentativo, a ironia aqui responde a um discurso literário anterior que se colocava como sagrado e instaura a dúvida em todos os âmbitos, como na questão autoral, na tipologia do discurso, na própria existência em si mesmo de um livro, que está sempre se fazendo, mas nunca de fato feito. Assim, através da ironia, a literatura-silêncio do *Livro* pessoano aproxima-se da pergunta, estratégia argumentativa que afasta o leitor ainda mais de certezas teóricas.

A ironia aparece em vários trechos dessa obra e, em alguns fragmentos, chega a ser discutida teoricamente, como no momento em que o guarda-livros pessoano define seu próprio conceito de ironia:

O homem superior difere do homem inferior, e dos animais irmãos deste, pela simples qualidade da ironia. A ironia é o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente. E a ironia atravessa dois estádios: o estádio marcado por Sócrates, quando disse "sei só que nada sei", e o estádio marcado por Sanches, quando disse "nem sei se nada sei". O primeiro passo chega àquele ponto em que duvidamos de nós dogmaticamente, e todo o homem superior o dá e atinge. O segundo passo chega àquele ponto em que duvidamos de nós e da nossa dúvida, e poucos homens o têm atingido na curta extensão já tão longa do tempo que, humanidade, temos visto o sol e a noite sobre a vária superfície da terra.

Conhecer é errar, e o oráculo que disse "Conhece-te" propôs uma tarefa maior que as de Hércules e um enigma mais negro que o da Esfinge. Desconhecer-se conscientemente, eis o caminho. E desconhecer-se conscientemente é o emprego activo da ironia. Nem conheço coisa maior, nem mais própria do homem que é deveras grande, que a análise paciente e expressiva dos modos de nos desconhecermos, o registo consciente da inconsciência das nossas consciências, a metafísica das sombras autónomas, a poesia do crepúsculo da desilusão.

Mas sempre qualquer coisa nos ilude, sempre qualquer análise se nos embota, sempre a verdade, ainda que falsa, está além da outra esquina. E é isto que cansa mais que a vida, quando ela cansa, e de que o conhecimento e meditação dela, que nunca deixam de cansar. (SOARES, 1994, p. 219-220).

Inicialmente, as reflexões desse trecho levam-nos a pensar que a ironia pessoana aproxima-se, de uma certa forma, de seu conceito romântico, o qual propõe a liberdade de espírito que diferenciaria o poeta dos homens "comuns"; aqui, no entanto, o discurso irônico realiza-se não só pelo exercício socrático da dúvida, mas também pela dúvida da linguagem.

Soares aventa "graus" de ironia, todos relacionados à questão da consciência: a princípio, a ironia consiste em ter consciência da consciência, o que levaria a uma dúvida de si mesmo. Ou seja, o exercício da consciência da identidade leva ao esfacelamento da mesma. O segundo grau, porém, vai além: agora a dúvida é que é posta em dúvida, a linguagem se verte em si mesma, em um movimento de questionamento, que não resiste a nenhuma afirmação. Ao questionar a si mesma, a linguagem torna-se, então, irônica, já que não se afirma como tal, mas no seu avesso, contrariando as expectativas, ao oferecer sua face desconhecida.

Tal "desconhecimento consciente" da linguagem, silêncio irônico da escritura, uma vez que se dá no avesso da mesma, conduz à opacificação do discurso, tal como discorremos acima. Assim, na sua tessitura de escritura, a ironia pessoana traz em si seus próprios avessos, e o último parágrafo do trecho acima confirma esse processo quando, após afirmar em aforismas a "verdade" do exercício da consciência da inconsciência, ou vice-versa, marca, através da conjunção adversativa, uma reviravolta ao contrário do dito anterior, afirmando a ilusão como crença, mesmo que insuficiente, desmontando todo o discurso da "verdade" anteriormente proposta. Resumindo: a ironia é discurso que se anula em si mesmo, tendo em vista que suas dicotomias são levadas a movimentos extremos, neutralizando qualquer afirmação. Matematicamente falando, o silêncio aqui se faz na soma de negativos e positivos em pesos idênticos, o que resulta no zero do sentido.

Outra face subversiva dessa escritura-abdicação será a repetição, uma vez que, ao abdicar de construir uma obra ressoante na sociedade ativa ou desveladora, essa "estética" acaba por pressupor um olhar do discurso para si próprio, o que leva, algumas vezes, a uma reiteração do dito. Vale aqui lembrar que a repetição foi um dos elementos que Barthes (1996, p. 56) considerou fundamentais para a fruição pois o excesso de repetição é uma das condições para alcançar o grau zero do significado e a anulação do dito³⁷:

repetir até o excesso é entrar na perda, no zero do significado. Somente que: para a repetição ser erótica, cumpre que ela seja formal, literal, e, em nossa cultura, esta repetição afixada (excessiva) volta a ser excêntrica e repelida entre certas regiões marginais da música. A forma bastarda da cultura de massa é a repetição vergonhosa: repetem-se os conteúdos, os esquemas ideológicos, a obliteração das contradições, mas variam-se as formas superficiais: há sempre livros, emissões, filmes novos, ocorrências diversas, mas é sempre o mesmo sentido.

A repetição "formal", "literal" que Barthes considera erótica está presente nos ritos, nos jogos, nos provérbios, nas fórmulas de cortesia e, como tal, ela representa a purificação da língua, que se despoja de si mesma em fórmulas con(sagradas) para deixar emergir o novo. Assim, configurando-se como excesso, a repetição pode ser ritual de mudança, movimento, intervalo.

Koch (1997) tem uma visão interessante a respeito da repetição no discurso. Para essa autora, a repetição é uma forma de criar categorias novas, assimilando o novo ao já conhecido, pois o repetido de maneira idêntica é processado rapidamente como um todo, sem um sentido específico, e a automatização levaria a uma imediata "desautomatização".

No texto literário, essa automatização seguida da criação de novas formas também é apreciada por Iuri Lotman (1978), que apresenta a repetição como um dos princípios da estrutura do texto literário em dois

³⁷ Para Barthes (1996), a outra condição, oposta a essa, seria a surpresa.

momentos: a princípio, a repetição apresenta-se como adjunção, "abafando" a carga semântica, ou seja, levando ao "grau zero" do sentido. Em seguida, no entanto, o processo se recompõe em novas semantizações.

A repetição, então, esvazia a palavra para, imediatamente após, retomá-la como nova, recriando-a em seu momento inicial, quando já purificada pela abdicação dos usos anteriores, retoma-os novamente, agora como se estivessem em seu estado infante. Repetir é, então, registrar o silêncio, não o silêncio-nada mas o silêncio-escritura que aqui observamos, pois apresenta as dicotomias entrelaçadas em um movimento repleto de significações.

No *Livro* de Soares e Guedes podemos verificar a operacionalidade desse silêncio-repetição principalmente na vocação metalingüística desse texto, repetição que leva a linguagem à exaustão. E assim, silêncio e palavra encontram-se, não mais como categorias distintas, mas como o todo da significação, como analisaremos no item seguinte.

4.2 O SILÊNCIO DA PALAVRA

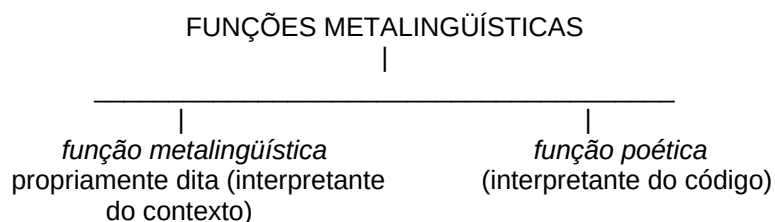
Linguagem-repetição de si mesma, a metalinguagem pode ser definida como um uróboro, ou seja, a serpente mitológica que morde sua própria cauda, simbolizando assim a idéia de movimento, continuidade e eterno retorno. Linguagem voltada a si mesma, a função metalingüística, estudada inicialmente por Jakobson descreve a linguagem que está a se dizer, narciso imerso em si próprio, vocação confirmada por sua etimologia, pois *metá* significa mudança, além, transcendência, reflexão, crítica sobre. Em outras palavras, linguagem que se movimenta em si mesma, que se reflete, que se olha, e assim se lança além: escritura.

Em sua obra *Crítica e verdade*, Barthes (1999) procura apresentar a evolução da perspectiva metalingüística. Para ele, com Flaubert a literatura tornou-se dupla, linguagem e consciência da mesma concomitantemente. O fazer literário se tornou o verdadeiro objeto literário. Em Mallarmé, a literatura confunde-se com o pensamento da literatura e suas indagações teóricas; com Proust, a tautologia literária leva o objeto literário a uma multiplicação ilimitada. Em seguida, com o *nouveau roman*, o signo se esvazia de um único significado, e os sentidos das palavras se multiplicam inesgotavelmente³⁸. Em nossa opinião, essa última etapa da evolução metalingüística radicalizou-se na experiência lírica moderna, em que o dizer do poeta aponta para a impossibilidade do dizer, levando a um hermetismo que reinvidica o olhar para uma crise dos sentidos instaurados, ou seja, para o silêncio. Ao fazer-se imagem hermética e inescrutável a palavra se torna espelho de si mesma, refletindo-se de maneira distorcida para, como o uróboro, confirmar sua vocação de transcender-se em seu auto-retorno.

Nesse movimento contínuo de auto-repetição, a função metalingüística e a função poética acabam por estabelecer relações nítidas. Ao voltar-se para si própria, a função poética diz-se como código, tornando-se, em sua essência, também metalingüística. Essa aproximação entre as duas funções está explicada na obra de Samira Chalhoub (1986, p.39): "Um poeta diagrama e configura planos, e isto resulta numa mensagem que indica sua própria estrutura, através das funções relacionais dos elementos que a compõem".

Edward Lopes (1993) observa em dois momentos esta aproximação da linguagem metalingüística com a poética, utilizando o seguinte esquema para explicar esta relação:

³⁸ Nota-se aqui que a evolução da metalinguagem para Barthes "coincide" com a evolução de noção de escritura que ele apresenta em *O grau zero da escrita*. Para esse crítico-escritor, então, escritura e metalinguagem são faces únicas da mesma identidade de um conceito: a literatura.



No primeiro caso, a linguagem utiliza-se de definições para explicar o código. No segundo, existe uma preocupação estética (o que a relaciona com a função poética) para definir o código e o significante é que tentará definir o objeto, de maneira o mais singular possível. Existe, assim, uma preocupação em provocar “ruídos” na recepção, para que esta se “desautomatize” e, como consequência, propicie uma reação de recuperação de signo. Desse modo, o trabalho não é só do artista, mas também daquele que recebe a obra a ser decodificada. Edward Lopes apresenta, então, duas formas de relações metalingüísticas: a linguagem do significado e a linguagem do significante. Na linguagem do significado, há uma tentativa de traduzir o conceito, a interpretação, ou seja, há um processo de definição. Na linguagem do significante, o emissor irá traduzir o significado ou as estruturas de significação em forma significante.

No *Livro do desassossego*, esses dois tipos de metalinguagem podem ser observados nitidamente. Livro do silêncio, essa obra registra-se através de um traço especular - freqüente em seus fragmentos, concomitante a suas reflexões metafísicas, uma profunda indagação sobre o movimento da criação, e uma experimentação contínua. Ao voltar-se para si mesma, a linguagem desse livro confirma sua vocação para escritura, já que se torna autárquica, endurecida em sua forma, regida pela única lei de se dizer.

Em vários trechos, essa vocação crítica é configurada nos heteroautores desse livro e o “diário” de Soares e Guedes torna-se o testamento poético de Pessoa, já que o leva a desvelar, de maneira velada, através de sua escrita vertiginosa e hermética, alguns dos procedimentos que propõe como criador de uma literatura.

Esse movimento de olhar para si mesmo e teorizar esse movimento é verificável no fragmento abaixo, quando ele cria uma metáfora ao explicar o ato de criar metáforas, ou vice-versa, explica a criação de metáfora através de metáforas:

Pretende-se aqui dar, por sugestão, a ideia de um luar sobre ilhas impossíveis, sonhadas. A sugestão deve portanto visionar na alma do leitor dois elementos, unificando-os; e esses dois elementos são o Luar e as Ilhas Impossíveis.

Como o luar parte a paisagem ao meio, dividindo-a nitidamente em luz e absoluta sombra a ideia da *metade* atravessa, como um motivo, a poesia toda. E a ideia de prata acompanha este sentido para o tornar nítido.

A visão constante do isolamento no meio de outras coisas - ponte, hoste de guerreiros, piscina no meio de uma sala, braço destacado no fundo contra o qual o vemos - tudo isto insinua a ideia de Ilha.

Finalmente, o absurdo, desconexo e vago das imagens sugerem a ideia de Estranhezas, de Impossibilidade.

Daí a sugestão total e una - porque todos estes elementos se fundem e coagem - de Luar sobre as Ilhas Impossíveis.

Os dois efeitos típicos do luar são a cor da prata, e o cortar a paisagem ao meio. (GUEDES, 1994, p. 197-198).

Nesse trecho, a metáfora não só nos é dada, mas é demonstrada através de um método que podemos até considerar científico de desmontagem. Aqui, confirmando o perfil plural dessa obra, tanto a metalinguagem do significado quanto do significante apresentam-se concomitantemente. Guedes menciona, como Edgar Allan Poe (1999) anteriormente realizou em sua *Philosophy of composition* como chegar a uma idéia e produzir um efeito, comentando cada passo da atividade, ao mesmo tempo que a tece diante de nossa imaginação³⁹. No final, remonta a imagem mostrada em seu avesso, ou seja, em sua produção, agora acrescentada da consciência de sua estrutura íntima: não há mais mistérios na criação artística, e o poeta, experimentador constante de formas e fórmulas, desnuda seu ofício. A desaturização proposta por Baudelaire e teorizada por Walter Benjamin fica aqui explicitada, pois o

³⁹ É importante lembrar aqui que Fernando Pessoa foi um dos tradutores de Edgar Allan Poe.

poeta evidencia seu fazer artístico como um labor a ser construído e trabalhado.

Por outro lado, Pessoa constrói uma metalinguagem-significante nesse fragmento, uma vez que apresenta uma série dicotômica de imagens que reitera uma tradição lírica através de um vocabulário geralmente usado para tal, mas, ao mesmo tempo, apresenta a força das criações modernas através da idéia de vago, estranho e absurdo. Assim, apesar da proposta de Luar (tão notória na lírica romântica pela qualidade de duplo que aqui se apresenta através do jogo de luz-sombra) e de ilha (aqui marcada não só por metáforas também já presentes na lírica anterior, tais como ponte, hoste de guerreiro, mas também pela moderna e esdrúxula "piscina no meio da sala"), o efeito pretendido de opostos que se entrelaçam fica modernamente exposto através do estranhamento que causa a explicitação do procedimento imagético em sua essência.

Assim, temos, tal como o fragmento propõe, um efeito duplo causado pela literatura, nessa obra: não só se nos apresenta o procedimento literário para ser objeto de fruição, mas ao leitor cabe reconstituí-lo como procedimento propriamente dito, no cerne de sua própria estrutura literária. O silêncio da escritura aqui se dá pelo excesso do dizer, pela repetição que leva a um movimento esvaziador de sentidos, confirmando a "estética da abdicação", em que o poeta se exime de sua posição de realeza em face às palavras, despojando-se desse conhecimento ao doá-la a seus leitores.

O caráter metalingüístico do *Livro do desassossego* foi revisitado por vários críticos pessoanos. Blanco & Seixo (1986) apontam nesse livro para uma vida artificial tanto do sujeito (o narrador) quanto do objeto (o escrito que está sendo composto concentrado em si mesmo). Esse artificialismo é reiterado por Lopes (1984), que adverte que a memória desse "diário" é feita da memória literária de Soares, através de citações e referências a autores. Considerando que o gênero escolhido é o diário, no qual a memória teria que se constituir como a matéria-prima da escrita, a

postura metalingüística leva a pensar o *Livro do desassossego* como um "diário das sensações literárias", em que os grandes acontecimentos são, na verdade, as imagens e discussões estéticas. Essa visão também é reiterada por Perrone-Moisés (1986 , p.12):

O "diário íntimo" de Bernardo Soares visa menos a expressão de seu desassossego do que a confecção de um Livro. A obra se auto-descreve, insistentemente, como um projeto artístico. As torturas psicológicas do ajudante de guarda-livros são constantemente substituídas e superadas por suas preocupações técnicas de escritor. Diferentemente do escritor confessional, que deseja extravasar sua vida exterior e interior, Bernardo Soares quer encontrar modos de dizer que supram, por seu valor intrínseco, qualquer realidade prévia cuja verdade ou inverdade, felicidade ou infelicidade tornam-se irrelevantes.

Concordamos com essa autora, advertindo, porém, para o fato de que o olhar da obra para si mesma acentua-se no último heteroautor do *Livro*. Podemos afirmar que em Vicente Guedes a metalinguagem está mais intrinsecamente relacionada com a função poética, e dá-se através do significante, enquanto Bernardo Soares apresenta mais trechos em que a discussão literária se dá na metalinguagem do significado. Também percebemos outra diferença significativa no registrar das emoções e pensamentos de ambos heteroautores: se Guedes é o autor da elocubração das sensações e pensamentos, da consciência do sentir e do pensar, como é proposto nos tratados do sensacionismo de Álvaro de Campos, Bernardo Soares, por sua vez, exerce o terceiro e último passo dessa teoria: ele propõe uma consciência dessa consciência estética. Assim, podemos acompanhar em um sentido ascendente de Guedes a Soares, todo o desenrolar de uma reflexão literária que caminha para um olhar cada vez mais nítido sobre o ato de escrever.

Tal reflexão literária perpassa por importantes discussões que permearam o pensamento dos mais importantes teóricos da arte, tais como a função da arte, a análise do estilo, a recepção, a relação arte-

realidade, entre outras. Vejamos como Soares apresentou algumas dessas reflexões.

Uma das indagações que permeiam os trechos metalingüísticos do *Livro* é a razão da escrita. O guarda-livros pessoano questiona-se em vários momentos, o porquê de estar escrevendo um "diário" das sensações estéticas:

Não sei que efeito subtil de luz, ou ruído vago, ou memória de perfume ou música, tangida por não sei que influência externa, me trouxe de repente, em pleno ir pela rua, estas divagações que registo sem pressa, ao sentar-me no café, distraidamente. Não sei onde ia conduzir os pensamentos, ou onde preferiria conduzi-los. O dia é de um leve nevoeiro húmido e quente, triste sem ameaças, monótono sem razão. Dói-me qualquer sentimento que desconheço; falta-me qualquer argumento não sei sobre quê; não tenho vontade nos nervos. Estou triste abaixo da consciência. E escrevo estas linhas, realmente mal-notadas, não para dizer isto, nem para dizer qualquer coisa, mas para dar trabalho à minha desatenção. Vou enchendo lentamente, a traços moles de lápis rombo - que não tenho sentimentalidade para aparar - o papel branco de embrulho de sanduíches, que me forneceram no café, porque eu não precisava de melhor e qualquer servia, desde que fosse branco. E dou-me por satisfeito. Reclino-me. A tarde cai monótona e sem chuva, num tom de luz desalentado e incerto... E deixo de escrever porque deixo de escrever. (SOARES, 1994, p.44).

Nesse fragmento, o narrador, ao olhar para o movimento externo que o faz registrar seus movimentos internos, já apresenta esse primeiro estímulo como coadjuvante de suas sensações. O tom especulativo não o leva a conclusões e sua escrita, tal como as impressões que lhe cercam a alma, é incompreensível: escreve por escrever, pelo papel branco mesmo, pelo próprio movimento do ato. Escritura-autóctone, seu livro é uma interrogação, não há respostas, há buscas e inquietações.

Essa escrita endurecida em si mesma, usando a metáfora barthesiana, é representativa da "estética do artifício" delineada no *Livro do desassossego* e que se apresenta como a face complementar da "estética do desalento". No entanto, o fato de se ter tornado o livro que está escrevendo, não o impede de ser, desse mesmo livro, um leitor-

crítico exigente, que vai, no mesmo momento da escrita, analisando e questionando o que escreve, inclusive propondo-se a desenvolver algumas teorias a respeito da literatura. Soares percebe em seu registro autobiográfico uma eterna repetição de expressões, em um movimento análogo em si mesmo, em que o resultado final é uma ausência de saldo de si próprio. O olhar pessimista para com sua escrita não pára aí: sua escrita é considerada "parda" e inútil, a qual esvazia seu ser de sua existência ficcional. Em outras palavras, nada vale a pena, mas mesmo para afirmar isso, a expressão se impõe como um movimento independente da vontade de seu autor-ficção, como se ela passasse a existir por si mesma:

[...] E pergunto, ao que me resta de consciente nesta série confusa de intervalos entre coisas que não existem, de que me serviu encher tantas páginas de frases em que acreditei como minhas, de emoções que senti como pensadas, de bandeiras e pendões de exércitos que são, afinal, papéis colados com cuspo pela filha do mendigo debaixo dos beirais.

Pergunto ao que me resta de mim a que vêm estas páginas inúteis, consagradas ao lixo e ao desvio, perdidas antes de ser entre os papéis rasgados do Destino.

Pergunto, e⁴⁰ prossigo. Escrevo a pergunta, embrulho-a em novas frases, desmeado-a de novas emoções. E amanhã tornarei a escrever, na sequência do meu livro estúpido, as impressões diárias do meu desconhecimento com frio.

Sigam, tais como são. Jogado o dominó, e ganho o jogo, ou perdido, as pedras viram-se para baixo e o jogo findo é negro.

(SOARES, 1994, p.72-73).

Assim, mais do que um autor-ficção, o *Livro do desassossego* apresenta uma escrita-autora de si mesma, em que, independente da vontade de quem a está compondo, vai se multiplicando em um movimento de auto-criação que tornará essa obra impossível de ser completada. A noção de escritura aqui encontra também o conceito de autoria que, como Barthes discorreu em *O rumor da língua*, começa a ser reconfigurada como o centro convergente de várias escritas e não mais

⁴⁰ Variação: *mas*.

como um sujeito-centralizador e onisciente. A escritura-abdicação, nesse momento, propõe-se não só como o desvencilhamento das ideologias mas atinge a figura soberana do autor. A escritura é uma categoria tão autônoma em si mesma que acaba por prescindir do autor, uma vez que ela mesma tece seus fios ficcionais.

É válido, então, afirmar que, no *Livro do desassossego*, a metalinguagem é o procedimento central da configuração de um livro-escritura, em que o dizer-se imprime na expressão um olhar transfigurativo, centralizado no refazer contínuo de significados que se encontram em um estado inicial de sua criação. A metalinguagem, nesse livro, é silêncio porque exprime movimento e consciência desse movimento, reclamando para si essa característica de olhar ensimesmado que imana da escritura.

Tais reflexões conduzem-nos a uma questão: será que a metalinguagem, então, seria a grande protagonista da escritura? Para Barthes, esse é um ponto de discussão importante. No texto "Escrever, verbo intransitivo?", em *O rumor da língua*, Barthes atenta para o fato de que o problema central da escritura moderna seria fundamentar uma posição do agente da escritura na própria escritura, substituindo a instância da realidade pela própria escritura, não mais como a forma pura da estética da arte pela arte, mas como único espaço possível de quem escreve. (p. 38). Em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003b, p. 79), esse autor considera o escrever sobre o escrever como "o segundo grau da linguagem" : "Escrevo: este é o primeiro grau da linguagem. Depois, escrevo que escrevo: é o segundo grau". Ainda acrescenta que, nos dias atuais, esse recurso só foge do intelectualismo, e por sua vez da boa-consciência, voltando-se em um movimento em si mesma, ou submetendo-se ao segundo grau, mas ultrapassando-o em um exercício vertiginoso indefinidamente.

Octavio Paz (1984, p.47) reitera tal posição ao afirmar que a modernidade "é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança". Essa

crítica não seria a destruição da linguagem, mas "uma operação tendente a revelar o avesso da linguagem, o outro lado dos signos" (PAZ, 1991, p. 112). Esse "avesso dos signos" é a expressão exata da escritura-silêncio pessoana aqui proposta, que em seu tecer constante encontra sempre a possibilidade de uma nova tessitura. Pensamos que essa seja a força motriz do *Livro do desassossego*: dar ao leitor um livro que se mostra também em seu avesso e que o leve, através das palavras, para o lugar *metá* por excelência, ou seja, o lugar onde as palavras se transcendem e se ultrapassam. *Meta-linguagem*: escritura-silêncio.

Assim, retornamos a uma discussão anterior: a "estética do silêncio" de Guedes e Soares longe de ser ausência, é, nesse sentido, excesso de um dizer que se diz o tempo todo, e não consegue estabilizar-se em margens sólidas. É o fluir intervalar das palavras, que, abolindo a postura servil de dizer comprometidamente, ensaiam a todo o tempo um livro-rascunho que não pode se completar. Silêncio e palavra tornam-se, desse modo, uma via única de mão dupla.

4.3 A RUA DE MÃO DUPLA

Assim, através da metalinguagem, silêncio e fala são duplos que se encontram e falar sobre o silêncio já é não se calar. A linguagem se dá no estado neutro, o neutro barthesiano, em que a terceira via torna-se, na verdade, a realidade da linguagem, ou como diz Soares (1994, p. 365):

Tudo o que existe existe talvez porque outra coisa existe. Nada é, tudo coexiste: talvez assim seja certo. Sinto que eu não existiria, nesta hora - que não existiria, ao menos, do modo em que estou existindo, com esta consciência presente de mim, que por ser consciência e presente é neste momento inteiramente eu - se aquele candeeiro não estivesse aceso além, algures, farol não indicando nada num falso privilégio de altura. Sinto isto porque não sinto nada. Penso isto porque isto é nada. Nada, nada, parte da noite e do silêncio e do que com eles eu sou de nulo, de negativo, de intervalar, espaço entre mim e mim, coisa esquecimento de qualquer deus...

Falar do silêncio exige que se fale da palavra, ou, ao menos, da relação silêncio-palavra, e essa proposição não ficou isenta do olhar de importantes críticos, tais como Jean Paul Sartre (1989) que define a palavra literária como "palavra-coisa", uma palavra que foge da instrumentalidade da palavra comum, e se mostra mais do que um signo. Mas, para esse autor, essa palavra só significa a partir do silêncio que seria o responsável por dar a essa palavra a carga de sentido, permitindo a compreensão e significação de cada uma delas. Sartre reitera que o objeto literário se realiza através da linguagem mas não é dado *na* linguagem, uma vez que é silêncio e contestação de fala. O leitor, então, deve colocar-se "à altura desse silêncio" da linguagem literária para compreender o todo da obra, senão lerá somente palavra por palavra.

Em Sartre, o silêncio, definido como um elemento de anterioridade em relação à palavra, é o fim do autor, a inspiração que se concretizará na palavra, chamado por esse autor de "silêncio subjetivo". Já o silêncio do leitor seria um silêncio "objeto". Mas ele atenta para o fato de haver também outro silêncio: aquilo que o autor não diz:

Trata-se de intenções tão particulares que não poderiam manter sentido fora do objeto que a leitura faz surgir; são elas, porém, que conferem densidade ao objeto e lhe atribuem seu semblante singular. É pouco dizer que não estão expressas: elas são, justamente, o inexprimível. E por isso não as encontramos em nenhum momento definido da leitura; estão em todo lugar e em lugar nenhum. (SARTRE, 1989, p. 37).

O momento da leitura é um momento de silêncio, uma vez que ler é esperar e prever e a leitura é uma série de hipóteses que se realizam ou não. Em outras palavras, escrever, para Sartre, é uma "quase-leitura" que irá formular a verdadeira leitura. A leitura se dá, então, menos no ato em si, mas no "rascunho" do ato, na possibilidade do ato.

Fora desse contexto silêncio-palavra-leitor, Susan Sontag (1987) reflete que só há silêncio em sentido dialético, ou seja, em relação à palavra. O artista que se compromete com o silêncio, automaticamente,

então, está se comprometendo com seu oposto, criando assim um "silêncio ressoante ou eloqüente".

Sontag defende em seu texto que o silêncio está em movimento recíproco com a palavra: da mesma forma que a linguagem transcende o silêncio, o mesmo transcende a linguagem. Assim, a linguagem fracassaria sem o silêncio, pois na história do pensamento humano há um eterno descontentamento com relação à linguagem: cada vez que o pensamento alcança uma complexidade maior, as palavras tornam-se insuficientes. A arte viria, então, em socorro ao discurso, liberando a consciência dos hábitos da verbalização automática e propondo modelos sensoriais:

A arte expressa um duplo descontentamento. Faltam-nos palavras e dispomos de palavras em demasia. Ela levanta duas reclamações sobre a linguagem: as palavras são cruas demais e também ocupadas demais - convidando a uma hiperatividade da consciência que é não apenas disfuncional, em termos das capacidades humanas de sentir e agir, como de maneira ativa debilita a mente e embota os sentidos. (SONTAG, 1987, p. 29).

Há, então, na visão dessa autora, um paradoxo na "estética do silêncio": ao mesmo tempo em que apresentam uma defesa do silêncio na arte, as obras vêm assinaladas por uma tagarelice expressa em um discurso redundante e repetitivo. O silêncio representaria, então, não uma rejeição, mas uma "estima" pela linguagem, uma vez que ele estaria reafirmando-a através de sua ausência. Assim, haveria uma ressignificação dos significados, pois a fala pela fala reinventa a palavra, já desfigurada pelo uso.

Sontag continua sua reflexão afirmando que a idéia de silêncio teria dois tipos de desenvolvimentos: a autonegação como arte ou a forma inconsistente, ou seja, a obscuridade. No primeiro tipo, o metalingüístico, a arte fala do que não se tem a dizer:

A arte de nosso tempo é ruidosa, com apelos ao silêncio. Um nihilismo coquete e mesmo jovial. Reconhece-se o imperativo do silêncio, mas continua-se a falar da mesma forma. Quando se descobre que não se tem nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer *isso*. (SONTAG, 1987, p. 19).

A metalinguagem seria a expressão dual da palavra: o silêncio evoca seu oposto, a presença, e existe somente em face de vários discursos e sons, estando situado em um "entre" violentado pelo som.

Na "estética do silêncio" proposta por Sontag, então, a linguagem volta-se para a linguagem em um exercício metalingüístico. A consequência desse desdobrar-se em si mesma será uma reflexão sobre a literalidade, que a autora considerará como um dos mais importantes momentos dessa "estética".

Barthes (2003a, p. 59) leva mais longe ainda essa relação silêncio-palavra: para ele, ao apontar o paradoxo palavra-silêncio, ele afirma que o silêncio só alcança o status de signo ao falar:

O silêncio = preso num paradigma "ampliado", ou seja, ao mesmo tempo paradigmático e sintagmático: quem é silencioso ≠ quem fala → (...) Notar o paradoxo: o silêncio só se torna signo quando o fazem falar, quando acompanhado de uma fala explicativa que lhe dá sentido.

Assim, chegamos a um avesso do avesso: para significar, o silêncio fala e a fala silencia. De qualquer forma, não há maneira de os desvincular, já que são um e outro concomitantemente, e a escritura-silêncio de Pessoa no *Livro do desassossego* estabelece essa relação de identidade-diferenciação não só em seus aspectos temáticos quanto na demonstração silenciosa de sua estrutura lingüística.

O silêncio literário é, então, sub-versão, pois o verso traz em seus meandros além da palavra, seus subterrâneos. O silêncio, aqui, como a escritura, trapaceia a língua e lhe revela seu caráter re-volucionário, que a faz manter um movimento de circularidade em si mesma: "A arte moderna é uma crítica da significação e uma tentativa para mostrar o avesso *dos*

signos". (PAZ, 1991, p. 113). Isso nos leva a um impasse: diante da circunstância de que o discurso literário agora, além de dizer, diz-se a si próprio e diz o silêncio, à crítica especializada resta, então, reconhecer-se redundante, e tal qual na fala trágica do personagem shakespeariano, ouvir o ressoar das palavras hamletianas: "the rest is silence" (1996, p. 831). Mas isso também é redundância e repetição.

CONCLUSÃO

só podemos definir algo quando
nada soubermos a respeito
dele.

(JORGE LUIS BORGES)

Concluir, definir, apresentar respostas para a problemática do tema proposto, provar que as hipóteses levantadas tinham fundamento: eis o que se espera de um texto final em uma tese científica. Ao se tratar desse *Livro*, porém, é importante alertar que a hipótese maior levantada era justamente a de que essa obra se faz diferente a cada leitura e que não há como estabelecer parâmetros seguros de teorização que se julguem além de qualquer contestação. Mesmo assim, recorreremos a alguns pressupostos levantados durante a observação de alguns procedimentos estéticos na obra de Soares e Guedes, e que nos imprime aquilo que chamarei de "perplexidades e interrogações" e que, nesse momento, já poderíamos listar.

Em primeiro lugar, podemos afirmar que há, no *Livro do desassossego*, aquilo que chamamos de uma "estética do silêncio", que pode ser verificada em vários níveis textuais desse livro e que se mostra agregadora de outras reflexões literárias propostas por Pessoa nessa obra, tais como a "estética do desalento", a "estética do artifício", a "estética da abdicação", entre outras. Sendo um procedimento recorrente, o silêncio acabou por se mostrar como uma das matrizes que perpassam as multiplicidades e contradições que compõe tal livro tão propenso a leituras diversas.

O silêncio nessa obra, no entanto, não pode ser definido como ausência, mas como um elemento que, tanto quanto a palavra, é dotado de significações. Ou seja, não é a palavra que é portadora de sentido, mas a dinâmica geral da estrutura, o todo da obra, e o silêncio é parte importante dessa estrutura. A "estética do silêncio" de Fernando Pessoa

aponta, pois, para um *espaço* onde os sentidos confluem e se movimentam, e o *Livro do desassossego* leva o leitor a testemunhar esse momento de criação literária *in loco*, no fazer e no próprio refletir do fazer. É o signo literário mostrando-se em seus avessos e na sua total multiplicidade, permitindo ao leitor espreitar o momento da realização artística, não mais como produto pronto, mas no seu próprio fazer.

Como a teoria do silêncio perpassa por vários caminhos de um texto literário, como Eco (2000), Sartre (1989), Sontag (1987), entre outros nos indicaram, optamos por analisá-la em seu aspecto textual propriamente dito, ou seja, em alguns procedimentos e escolhas lingüísticas que poderiam demonstrar essa postura "silenciosa", o que nos levou a refletir sobre a metalinguagem, tanto do significante quanto do significado.

Dentro da observação da metalinguagem significativa, ou seja, um discurso que pela sua opacidade atenta para uma reflexão de si mesmo, o silêncio levou-nos a analisar os procedimentos imagísticos do *Livro* que nos apontavam para uma multiplicação vertiginosa de elementos, no qual o movimento de sentidos expressava a indistinção entre opostos e uma pluralidade de possibilidades semânticas. A composição da imagem nessa obra apresenta similaridades com a teoria sensacionista de Fernando Pessoa, expressa em um movimento espiralar, no qual um primeiro elemento se refaz idêntico e diferente ao mesmo tempo em outro e assim por diante, no intuito de buscar uma consciência da consciência estética. Assim, é sempre no *intervalo* que o sentido se apresenta, sempre entre um ir e vir, depois de um antes, mas sem ainda chegar no depois; ou seja, o silêncio, em Pessoa, aponta para uma escrita a caminho, a se realizar e isso fica explícito nas construções imagísticas.

Esse sentido em movimento levou-nos a pensar em pressupostos teóricos que dialogassem com tal tendência ao devir; assim, verificamos que nos conceitos de escritura de Roland Barthes (1988, 1992, 1996, 2000, 2003a, 2003b) a "estética do silêncio" poderia encontrar uma

ressonância analítica de maior alcance. Através do conceito de "neutro" de Barthes, pudemos investigar a postura intervalar nesse livro de Pessoa, que pressupõe uma escrita além das contradições e oposições, uma terceira via que transcende o pensamento dicotômico. No *Livro*, esse estado "neutro" aponta para vários momentos de suspensão da escrita: Guedes e Soares escrevem seu "diário" à noite, em um momento-entre consciência e inconsciência, e sua escrita situa-se no intervalo desse estado de sensações e raciocínios. Tudo então, nesse livro, indica um quase, começando pela estrutura da obra, composta em fragmentos que jamais foram organizados, e que, por sua natureza própria, já indicam a suspensão.

Esse caráter intervalar-neutro desse "diário" remete a uma concepção de um livro em movimento, em que os elementos podem ser constantemente revistos de maneira diferente. Nesse sentido, concebemos sempre essa obra através de seu caráter protéico, nuvens a fazer-se e desfazer-se, e todos os níveis textuais do *Livro* afirmam tal dinâmica de multiplicidade e simultaneidade, que identificam tanto a escritura barthesiana quanto o silêncio pessoano.

O estudo do conceito de escritura de Barthes levou-nos a observar com mais acuidade algumas outras vertentes da "estética do silêncio" nessa obra: como escritura, a escrita-silêncio de Pessoa é "alarde" e "abdicção", no sentido de trazer os refletores para seu próprio fazer, ou seja, escrita que se significa somente em seu próprio tecer significativo, abdicando de uma "missão" artística e, talvez, da própria escrita, já que o *Livro* acabou por não se realizar de fato, para Pessoa.

Esse discurso que se faz no olhar refletor de si mesmo levou-nos a um estudo da ironia nesse livro, recurso que não só é utilizado mas também teorizado por Pessoa no texto, e que apresenta essa pluralidade e resistência à palavra que a "estética do silêncio" propõe, uma vez que se encontra entre o dito e o não-dito. A teoria da ironia em Pessoa mostrou-se como indicativo seguro desse fazer múltiplo, que se refaz a

todo momento infinitamente, no qual a consciência da consciência do processo termina por levá-lo ao nada.

Outro procedimento utilizado pelo autor que aponta para esse esvaziamento pelo excesso foi a repetição. A palavra então, surge na cena do silêncio, e as margens se cruzam: a metalinguagem é o recurso que vai dizer sobre o silêncio, dizer o silêncio e pensar o silêncio, pois propicia uma palavra tão imersa em si mesma que não se deixa falar. O silêncio dessa obra não se mostra na ausência mas no excesso e já nesse momento tornou-se fundamental para nossos estudos a percepção de que somente na relação com a palavra o silêncio se posiciona.

Assim, só foi possível fazer uma aproximação dessa "estética" através da intervenção da palavra, pressuposto explícito em alguns fragmentos de Pessoa no Livro, que apresenta o silêncio e a palavra como dois elementos não dicotômicos, mas componentes do mesmo objeto expressivo. Em outras palavras: a "estética do silêncio" no *Livro do desassossego* representou, de fato, uma reflexão sobre o fazer literário em sua totalidade, o que implica a renúncia a dicotomias estabelecidas, aproximando-nos do conceito de "neutralidade" da escritura barthesiana.

De uma certa forma, podemos apresentar uma "evolução" na "estética do silêncio" de Soares e Guedes: a prosa de Soares reflete, em várias ocasiões, um estilo bem mais narrativo, pois discorre sobre alguns acontecimentos cotidianos, apresentando um espaço externo que se conjuga com o interno, além de situá-los em um tempo e espaço que, de um fragmento a outro, podemos perceber, inclusive, de maneira tênue mas possível, alguma continuidade. Entretanto, notamos que, além de retomar algumas estéticas percorridas por Guedes, a maior parte dos trechos de autoria de Bernardo Soares volta-se principalmente para uma discussão metalingüística, procurando decompor e analisar os atos literários em si, em uma espécie de "sensacionismo das palavras", se assim podemos dizer.

Se inicialmente o silêncio era observado na expressão propriamente dita, apresentando palavras em estados intervalares e apontando para um movimento do sentido, ele caminhará para uma consciência cada vez mais aguda dessa expressão, atingindo o nível autárquico que a escritura barthesiana propõe. Em outras palavras, a "estética do silêncio" no *Livro do desassossego* aponta para uma busca da consciência estética, em que as palavras são apenas signos em estado de suspensão a se refletirem em si mesmos.

Assim, questionar o silêncio no *Livro do desassossego* é irremediavelmente acabar por questionar a identidade do fazer literário, uma vez que ele redimensiona a idéia do ser/não-ser do sentido e se coloca simultaneamente como um outro e mesmo, o que configura ao texto uma dimensão de desdobramento vertiginoso, marca central de seus procedimentos literários, em que nada se realiza por completo, obra-esboço que sempre instiga, *desassossego* provocante que impõe sempre outra abordagem e outras.

Silêncio-escritura, a palavra literária em Pessoa é inapreensível e só se dá a observar em instantâneos que logo mudam de lugar, uma vez que estão em movimento, em uma constante experimentação. A "estética do silêncio" no *Livro do desassossego* termina por nos mostrar o quanto a literatura é desafiadora uma vez que não propõe definições e nem certezas, mas perpetua instigações e desafios. E é essa a única conclusão segura que propomos neste trabalho, uma vez que essa obra propicia sempre novas e melhores provocações. Definir, compreender, apresentar respostas já é tarefa que não nos cabe uma vez que exigiriam um desconhecimento da perpétua mutação das expressões nesse *Livro* e, como dito nas próprias palavras de Guedes (1994, p. 42), não está ao alcance do leitor comum: "Quem vos diz, e a mim, que não escrevo símbolos para os deuses compreenderem?"

BIBLIOGRAFIA

DO AUTOR

CAMPOS, Álvaro de [Fernando Pessoa]. *Livro de versos*. Int., transc., org. e notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1993. 436 p.

GUEDES, Vicente & SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. Leitura, fixação de inéditos, organização e notas Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1990. 2 v.

GUEDES, Vicente & SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. Recolha, organização e notas Teresa Sobral Cunha. Prefácio Haquira Osakabe. Campinas: UNICAMP, 1994. 344 p. (Viagens da voz).

PESSOA, Fernando. *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Introdução por Joel Serrão. 2.ed. Lisboa: Inquérito, 1959. 130 p.

_____. *Correspondências*. 1905-1922. Org. Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a. 494 p.

_____. *Livro do desassossego*. Prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho. 2. ed. Lisboa: Ática, 1997. 2 v.

_____. *Livro do desassossego*. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b. 535 p.

_____. *Livro do desassossego*. Por Bernardo Soares. Seleção e Introdução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986. 402 p.

_____. *Obra em prosa*. Org., Intr. e Notas de Cleonice Berardinelli. 4.ed. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1992. 729 p.

_____. *Obra poética*. Org., Intr. e Notas de Maria Alice Galhoz. 12. ed. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1990. 842 p.

_____. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind. Lisboa: Ática, 1966. 445 p.

_____. *Páginas de estética e de teoria e de crítica literária*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa : Ática, 1966. 381 p.

_____. *Páginas de doutrina estética*. Selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Inquérito, s/d. 281 p.

_____. *Pessoa inédito*. Orient., coord. e pref. de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Horizonte, 1993. 439 p.

SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. Recolha, org. e notas Teresa Sobral Cunha. Prefácio Haquira Osakabe. Campinas: UNICAMP, 1994. 393 p. (Viagens da voz).

SOBRE O AUTOR

BEDATE, Pilar Gómez. El paisaje é un estado de alma?: Fernando Pessoa y Juan Ramón Jiménez. In: *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Calouste Gulbenkian/Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 25-28.

BERRINI, Beatriz. A Lisboa pessoana: plural e poética. In: *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Calouste Gulbenkian/Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 264-271.

BLANCO, José & SEIXO, Maria Alzira. Apresentação crítica. In: *Livro do desassossego de Bernardo Soares*. Lisboa: Editorial, 1986. p. 11-32.

BRÉCHON, Robert. *Livro do desassossego*. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 72, p.100-102, março 1983.

CASTRO, E.M.Melo. *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: Difel, 1984.

COELHO, António Pina. *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1971. 331 p. Vol. I.

COELHO, Jacinto do Prado. Fernando Pessoa sempre existiu. In: *Livro do Desassossego* por Bernardo Soares. Lisboa: Ática, 1982, p. VII-XXIII.

CRESPO, Ángel. Introdução. In: *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*. Trad. de Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1984. p.. 7-21.

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

DIAS, Maria Heloísa Martins. *Fernando Pessoa: um "interlúdio" intertextual*. Rio de Janeiro: Achiamé/Fundação Cultural Brasil-Portugal, 1984. 83p.

FINAZZI - AGRÒ, Ettore. *O álbi infinito*. O projecto e a prática na poesia de Fernando Pessoa. Trad. de Amílcar M.R. Guerra. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. 288 p. (Temas portugueses).

GALHOZ, Maria Aliete. Dois fragmentos inéditos do *Livro do desassossego* de Fernando Pessoa. *Colóquio*, Lisboa, n.62, p. 47-49, jul. 1981.

_____. Sobre o *Livro do Desassossego*. In: *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Brasília, 1978.p. 472-491.

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

GIL, José. A cidade e o quarto de Bernardo Soares. *Tabacaria*. Revista de poesia e artes plásticas. Lisboa , n.1, p. 14-17, verão 1996.

GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. 139 p.

_____. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, s/d.

HEWITT, Júlia Cuervo. Doutrina estética de Fernando Pessoa e o imaginário filosófico de nosso tempo. In: *Um século de Pessoa: encontro internacional do centenário de Fernando Pessoa*. Lisboa: Calouste Gulbenkian/Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 132-135.

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

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. Bernardo Soares e o velho do Restelo. In: *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Calouste Gulbenkian/Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 281-282.

LAYE, Françoise. O "Livro do desassossego" de Fernando Pessoa... ou o desassossego do tradutor. *Colóquio*, Lisboa, n. 155/156, p. 345-347, jan./jul. 2000.

LIDMILOVÁ, Pavla. *A Confissão de Lúcio e o Livro do desassossego*. In: *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Calouste Gulbenkian/Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 77-78.

LIND, George Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Inova, 1970. 350 p.

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

_____. Des-figurações (sobre o *Livro do desassossego*). *Colóquio*. Lisboa, n. 102, p.61-67, 1988.

LOPES, Teresa Rita. O Barão de Teive - ainda por conhecer. In: *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Calouste Gulbenkian/Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 79-82.

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

LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa revisitado*. Leitura estruturante do drama em gente. Porto: Inova, 1973. 250 p. (Civilização portuguesa, 17).

LUCAS, Fábio. O drama do ser em Fernando Pessoa. In: *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Calouste Gulbenkian/Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 140-154.

MARGARIDO, Alfredo. As inquietações plásticas de Bernardo Soares. *Estudos portugueses e africanos*, Campinas, n. 8, p. 27-46, 1986.

_____. Bernardo Soares: escrever é existir. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 88, p. 78-87, nov. 1985.

MOISÉS, Carlos Felipe. O sentido fragmentário dos contos de Fernando Pessoa. In: *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Calouste Gulbenkian/Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 82.-84.

MOISÉS, Massaud. O *Livro do desassossego*: livro-caixa, livro-sensação? In: *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do centenário de

Fernando Pessoa. Lisboa: Calouste Gulbenkian/Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 87-90.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958. 258 p.

NEMÉSIO, Jorge. *A obra poética de Fernando Pessoa*. Estrutura das futuras edições. Bahia: Progresso/Universidade da Bahia, 1958. 191 p.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo : Perspectiva, s/d. 280 p. (Debates, 17).

NUNES, Benedito. Personagem. *Estudos portugueses e africanos*, Campinas, n. 8, p. 47-62, 1986.

OSAKABE, Haquira. Apresentação. In: *Livro do desassossego* por Vicente Guedes e Bernardo Soares. Campinas, SP: Editora da unicamp, 1994. (Coleção Viagens da Voz). 2v.

_____. *Fernando Pessoa: resposta à decadência*. Curitiba, PR: Criar, 2002. 218 p.

_____. Os vários livros do desassossego (parte 1). *D.O.Leitura*, São Paulo, ano 18, n. 7, p.46-50, jul. 2000.

_____. Os vários livros do desassossego (parte 2). *D.O.Leitura*. São Paulo, ano 18, n. 8, p.27-32, agos. 2000.

PADRÃO, M. da G. *A metáfora em Fernando Pessoa*. Porto: Inova, s/d. 216 p.

PAES, Sidónio de Freitas Branco. "Livro do desassossego" - reflexões de um leitor pessoano sobre várias versões. *Colóquio*, Lisboa, n. 155/156, p. 193-215, jan-jul de 2000.

PAIVA, José Rodrigues. O *Livro do Desassossego*: obra de ficção. In: *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Calouste Gulbenkian/Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 90- 92.

PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo - Fernando Pessoa. In: *Signos em rotação*. 2.ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 201-220. (Debates,48).

PÉCORA, Antonio Alcir Bernárdez. Vieira segundo Bernardo Soares. *Remate dos males*, Campinas, n. 8, p. 69-79, 1988.

PEREIRA, Miguel Serras. Sobre o paisagismo de Bernardo Soares ou do desassossego à utopia. *Colóquio*, Lisboa, n. 135/136, p.123-133, jan./jun. 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Apontamentos sobre a poética do fragmento na prosa de Bernardo Soares. In: *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Calouste Gulbenkian/Secretaria de Estado da Cultura, 1988a. p. 84-87.

_____. A psicologia das figuras artificiais. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.88, p. 17-25, nov. 1985.

_____. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. 3.ed. ver. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 320 p.

_____. O Livro do Desassossego: do mundo em falta à palavra plena. In *Estudos portugueses e africanos*, Campinas, n. 8, p.9-19, 1986.

QUESADO, José Clécio Basílio. *O constelado Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 125 p. (Logoteca).

ROCHA, Clara. O "Livro do desassossego" de Bernardo Soares e o "Diário íntimo" de Manuel Laranjeira. In: *Máscaras de Narciso*. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992. p.173-183.

RUBIM, Gustavo. Livro: o único, o múltiplo, o inexistente. *Colóquio*, Lisboa, n. 155/156, p. 216-218, jan./jul. de 2000,.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Correspondência inédita de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Leitura, introdução e notas de Arnaldo Saraiva. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1980. 147 p.

SACRAMENTO, Mário de. *Fernando Pessoa: poeta da hora absurda*. 3.ed. Lisboa: Vega, 1985. 187 p.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. 285 p.

SEIXO, Maria Alzira. Ficções do livro. In: *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Calouste Gulbenkian/Secretaria de Estado da Cultura, 1988. p. 93-95.

SENA, Jorge de. Introdução ao *Livro do Desassossego*. In: *Fernando Pessoa & Cia. Heterónima*. (Estudos coligidos 1940-1978). 2. ed. Lisboa/Porto: Edições 70, 1984. p. 179-242.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa*. História de uma geração. Lisboa: Bertrand, 1950. 739 p.

TABUCCHI, A. *Pessoana mínima*. Escritos sobre Fernando Pessoa. Lousã: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. 143 p.

ZENITH, Richard. A heteronímia: muitas maneiras de dizer o mesmo nada. *Tabacaria*, Lisboa, n. 1, p. 52-56, verão 1996.

ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.9-36.

ZENITH, Richard. Um novo "Livro do desassossego"? *Colóquio Letras*, Lisboa, n.125-126, p.219-221, jul./dez. 1992.

TEÓRICA

ÁLVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. *A esfera da percepção*. Um nexos possível entre Escher, Piaget e Cortázar. 1999.177f. Tese de doutorado (Teoria da Literatura). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto.

BARTHES, Roland. *Aula*. 6. ed. Tradução e posfácio: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992. 94 p.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. 238 p. (Debates, 24).

_____. *O grau zero da escrita*: seguido de novos ensaios críticos. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 238 p.(Tópicos).

_____. *O neutro*: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003a. 446 p. (Coleção Roland Barthes).

_____. *O prazer do texto*. 4. ed. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996. 88 p. (Coleção Elos).

_____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003b. 216 p.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. 266 p. (Coleção Viagens da Voz).

CARBALLO, Juan Rof. *Entre el silencio y la palabra*. Prólogo Gregório Marañón. Madrid: Espasa Calpe, 1990. 379 p.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979. 295 p. (Debates, 151).

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986. 88 p.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. 996 p.

CHIAMPI, Irleamar (coord). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. 224 p. (Coleção Temas, 25).

DANTAS, José Maria de Souza. *Imagem poética, linguagens, modernidade*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1979. 84 p.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987. 224p. (Linguagem/crítica).

ECO, Umberto. *Obra aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. 286 p. (Debates, 4).

FOGEL, Gilvan; RUIN, Hans; SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. *Por uma fenomenologia do silêncio*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. 58 p.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1991. 349 p.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Tradução: Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. 255p.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 336 p.

GONÇALVES, João Carlos. O claro-escuro de Barthes: o prazer do texto revivido. Disponível em
<<http://www2.anhembibrasil.com.br/publicar/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=23281&sid=69>>. Acesso em: 13 julho 2004.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992. 552 p.

HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía*. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta. Tradução: Miguel Ángel Flores e Mercedes Córdoba Magro. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. 343 p.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001. 2v.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. 359 p. (Humanitas).

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.83-132. (Coleção Literatura e teoria literária, v. 36).

JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte de leitura. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 305-358.

JÚDICE, Nuno. *O processo poético*. Estudos de teoria e crítica literárias. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992. 171 p.

KOCH, Ingedore Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997. (Caminhos da lingüística).

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução: R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966. 293 p.

LLEDÓ, Emilio. *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa Calpe, 1998. 167 p.

LOPES, Edward. *Fundamentos da lingüística contemporânea*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993. 350 p.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução: Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978. 481 p.

MALLARMÉ, Stéphane. O livro, instrumento espiritual. In: CHIAMPI, Irleamar (coord). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p.125-128. (Coleção Temas, 25).

MENDONÇA, Antônio Sérgio. *Por uma teoria do simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1974. 116p.

MIRANDA Neto, Oliveira. *Um cocre, uma gramática e um chapéu de palha: as reinações da ironia em Monteiro Lobato*. 2003. 236f. Dissertação (Mestrado em Lingüística). Instituto de Letras e Lingüística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

NEIVA JR., Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1986. 96 p.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995. (Repertórios). 191 p.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. 320 p. (Debates, 48).

_____. A nova analogia: poesia e tecnologia. In: *Convergências*. Ensaios sobre arte e literatura. Tradução: Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 97-115.

_____. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 219 p. (Coleção Logos).

PERELMAN, Chaïm & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 654 p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Apresentação. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 7-12.

_____. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1988b.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 45). 160 p.

PERRY, Luc. *Homo aestheticus*. A invenção do gosto na era democrática. Tradução: Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994. 436 p.

PINTO, Paulo Roberto Margutti. *Iniciação ao silêncio*. Análise do *Tractatus* de Wittgenstein. São Paulo: Loyola, 1998. 367 p.

REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem*: uma leitura das cartas-poemas de Paulo Leminsky. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. 94 p.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução: Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rê, 1983. 483 p.

RODRIGUES, Dinamara Garcia. *A estética da recepção*: a procura de uma história dionisíaca. 1994. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP, São José do Rio Preto.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989. 232p.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos do *Athenaeum* (exertos). In: LOBO, Luiza (sel.). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre-RS: Mercado Aberto, 1987. p. 50-72.

SILVA, Franciso Paulo da. A construção da ironia: "Uma pittada de veneno"? In: GREGOLIN, Maria do Rosário e BARONAS, Roberno (organizadores). São Carlos, S.P.: Claraluz, 2001. p.144-154.

_____. Enunciação irônica: estratégia de resistência. In: FERNANDES, Cleudemar Alves & SANTOS, João Bôsko Cabral dos. *Teorias lingüísticas*: problemáticas contemporâneas. Uberlândia: EDUFU, 2003. p. 119-126.

SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. Escritura, "Representação": Desejo. Disponível em: <<http://www.revistaetcetera.com.br/old/14/litera/escritura1.htm>>. Acesso em: 20 julho 2004.

SONTAG, Susan. A "estética do silêncio". In: *A vontade radical*: estilos. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.11-40.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. Ensaio sobre a crise da palavra. Tradução: Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 361 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio I*. Teoria e prática do texto literário. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. 396 p.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II*. O sentido da palavra poética. Tradução: Maria José Azevedo Pereira e Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 110 p. (Diagrama, 6).

VILLARTA-NEDER, Marco Antonio. *Os movimentos do silêncio: espelhos de Jorge Luís Borges*, 2002. 261f. Tese (Linguística e Língua Portuguesa) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*. Tradução, apresentação e estudo introdutório: Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 296 p.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. 128 p.

DE APOIO

ANTUNES, Arnaldo & BROWN, Carlinhos. "O silêncio". In: *O silêncio*. São Paulo: BMG Ariola, 1996.

BLAVATSKY, Helena. *A voz do silêncio*. Tradução: Fernando Pessoa. 3. ed. São Paulo: Ground, 2002. 112p.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 160 p.

CELAN, Paul. *Cristal*. Tradução: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999. 192p.

CORBIÈRE, Tristan. *Os amores amarelos*. Tradução: Marcos Antônio Siscar. São Paulo: Iluminuras, 1996. 184 p.

ELIOT, T.S. Ash-Wednesday. Disponível em: <<http://www.pmms.cam.ac.uk/~gjm11/poems/ashwed.html>>. Acesso em 14 dezembro 2004.

_____. *Poesia*. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. (Coleção Poeisis). 316 p.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Tradução: José Lino Grünwald. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 219 p.

MONTALE, Eugenio. *Ossos de sépia*. Tradução: Renato Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 230 p.

MOORE, Marianne. *Poemas*. Tradução: José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 206 p.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. ed. revista. São Paulo: Globo, 1999. 295 p.

QUASIMODO, Salvatore. *Poesias*. Tradução: Geraldo Holanda Cavalcanti. Rio de Janeiro: Record, 1999. 288 p.

RILKE, R.M. *Poemas*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 184 p.

RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Tradução: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, 413 p.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. In: *The complete illustrated works of William Shakespeare*. Londres: Michelin House, 1996. 1023 p.

TRAKL, Georg. *De profundis e outros poemas*. Tradução: Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1994. 116 p.

CINTRA, Elaine Cristina. A estética do silêncio no *Livro do desassossego*: um estudo da escritura em Fernando Pessoa. 2004. 158f. Tese (Doutorado em Letras, Área de Concentração: Teoria Literária). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto.

RESUMO

Essa tese propõe observar a "estética do silêncio" desenvolvida por Fernando Pessoa, tendo como *corpus* o *Livro do desassossego*, como procedimento-síntese que conglomerar as principais estéticas desse livro, tais como a "estética do desalento", a "estética do artifício" e a "estética da abdicação". Metodologicamente, parte-se do princípio que essa reflexão deve ser realizada no procedimento literário propriamente dito, o que a afasta das teorias da Análise do Discurso e da Estética da Recepção, que levaria esse estudo para aspectos extra-textuais. Em um primeiro momento, discute-se as teorias que não estão de acordo com a proposta de Fernando Pessoa nessa obra, tais como a teoria do implícito e do silenciamento. Em seguida, recorre-se ao conceito de escritura desenvolvido por Roland Barthes, que pressupõe a palavra literária como espaço em formação do sentido. Nesse momento, prevê-se dois procedimentos básicos no *Livro do desassossego*: o intervalo e o movimento. Em seguida, parte-se da idéia de abdicação e subversão em Barthes para a análise dos procedimentos metalingüísticos na obra de Fernando Pessoa, e o silêncio passa a apontar para uma renúncia da palavra para com sua carga semântica, voltando-se para uma opacificação que será entrevista na ironia. Conclui-se que o silêncio, nessa obra, não está em relação dicotômica com a palavra, mas a completa e ressignifica.

CINTRA, Elaine Cristina. The "silence aesthetics" in *Livro do desassossego*: a study of the scripture in Fernando Pessoa. 2004. 158f. Thesis (Doctorate in Letras: Literary Theory). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, São Paulo, Brazil.

ABSTRACT

This thesis proposes the observation of the "silence aesthetics" developed for Fernando Pessoa, using as *corpus* the *Livro do desassossego*, considering it a sinthetical procedure which conglomerates the most important aesthetics of this book, such as the "aesthetics of desolation", the "aesthetics of artifice" and "aesthetics of abdication". Methodologically, this work assumes that this reflexion must be executed in the literary procedure itself, which deviates it of the Discourse Analysis and the Reception's Studies theories, that would take it to extra-textual aspects. In a first moment, it has discussed the theories that are not in accordance with Fernando Pessoa's propose in this book, such as the implicit's and the "hush" theories. Afterwards, it recurs to the scripture's concept developed for Roland Barthes, which presumes the literary word as a space of meaning formation. In this moment, it foresees two basic procedures in the *Livro do desassossego*: the interval and the movement. Following this, using the idea of abdication and subversion of Barthes, the work analyse the metalinguistics procedures in the book of the portuguese author, and the silence points for the opacity that is glimpsed in the irony. The conclusion is that the silence, in this book, is not in dicotomic relation with the Word, but complete and re-mean it.