

Para Uma Cartografia Do Sensível: A Poética De Bernardo Soares

FOR A CARTOGRAPHY OF SENSITIVE: THE POETIC OF BERNARDO SOARES

Jair ZANDONÁ¹

(Capes / PDEE – Proc. BEX 2482/11-8)

Resumo: Debruçar-se no(s) projeto(s) do *Livro do desassossego*, incansavelmente articulado(s) por Fernando Pessoa, implica percorrer as diferentes estratégias ali elaboradas. Se para a crítica, via de regra, há três fases de escrita do “Livro” (a primeira estaria vinculada muito mais ao simbolismo, seria “anterior” à descoberta heteronímica e corresponderia à produção entre 1914 e 1917; a segunda compreenderia até 1929, período em que o Livro permaneceu em dormência, com produção rarefeita e não datada; a terceira seria de 1929 a 1934, período em que os textos são datados), uma possível unicidade estaria na designação da autoria do texto a Bernardo Soares pelo autor de *Mensagem*. Na extraordinária arte de *não-ser* pessoana, como disse Jorge de Sena (1964), o semi-heterônimo seria o nada que o poeta descobre em si mesmo quando para de sentir. Nesse sentido, este texto propõe analisar a forma como o texto chega para os leitores – uma vez que em vida Pessoa apenas publicou trechos destinados ao L do D –, e do material do qual se mune Soares para elaborar seu “Livro”, ou seja, sua “própria” vida, expressa pelo vazio interior, sentimento de inexistência.

Palavras-chave: *Livro do desassossego*. Bernardo Soares. Modernismo Português. Cartografia do sensível.

Abstract: Dwell through the different planes of the *Livro do Desassossego*, tirelessly elaborated by Fernando Pessoa, implies traverse its different strategies elaborated over there. If for the critical, as a rule, there are three stages of the “Book” writing (the first would be more linked to the symbolism, previous to the discovery of heteronomy, and correspond to the production between 1914 to 1917; the second stage corresponds to 1929, period in which the book remained in dormancy with rarefied production and undated; the third stage would be from 1929 to 1934, period that the texts were dated), a possible a unit would be in the designation of the authorship from the text attributed to the author of *Mensagem* to Bernardo Soares. At the extraordinary art of not to be from Pessoa, as said Jorge de Sena (1964), the semi heteronym is the nothing that the poet discovers in himself when he stops to feel. Thus, this article aims to analyze how the text comes to the readers – considering that in life Pessoa only published excerpts from the *Livro do Desassossego*. This indicates the material used Soares’ work to elaborate his “Book”, or in other words, his own life expressed by the inner emptiness, the nonexistence feeling..

Keywords: *Livro do Desassossego*. Bernardo Soares. Portuguese Modernism. Cartography of sensitive.

¹ Doutor em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Esta pesquisa recebeu apoio da Capes / PDEE – Proc. BEX 2482/11-8. Endereço eletrônico: jzandona@gmail.com.

Notas sobre o(s) *L(s) do Des*

Há quem, estando distraído, escreva riscos e nomes absurdos no mata-borrão de cantos entalados. Estas páginas são os rabiscos de minha inconsciência intelectual de mim. Traço-as numa modorra de me sentir, como um gato ao sol, e releio-as, por vezes, com um vago pasmo tardio, como o de me haver lembrado de uma coisa que sempre esquecera.

Bernardo Soares

Há muito já escrito, dito e publicado sobre e “para” o *Livro do Desassossego*. As razões para isso são inúmeras. Editar Pessoa, deliberadamente, não é tarefa fácil. É, por assim dizer, uma “construção coletiva de Pessoa como autor póstumo”, como salientou Jerónimo Pizarro (2009, p. 11).

Entre o primeiro texto publicado pelo próprio Fernando Pessoa em *A Águia*, no ano de 1913, intitulado *Na floresta do alheamento* e com a alcunha “do Livro do Desassossego, em preparação” até os diversos envelopes encontrados na famosa arca com a insígnia do grande Livro², a proposta de escrita sofreu rápidas metamorfoses: do tempo, de projetos, de autoria, de intenções, por assim dizer.

Não pretendo aqui esgotar as discussões que se avultam com relação à sua publicação, ou “suas publicações”, e suas diferentes edições. As notas aqui elaboradas pretendem situar os debates mais recentes sobre as edições do *Livro*. Desde a primeira edição publicada pela Ática (1982), prefaciada e organizada por Jacinto do Prado Coelho³, em 30 anos, outras edições foram apresentadas sugerindo diferentes organizações com relação aos textos pertencentes ao *Livro*, revisões dos fragmentos, sugestões de inclusões e subtrações de textos. O resgate editorial parte da introdução ao *Livro* feita por Jorge de Sena (que iniciou em 1964 a preparação pela Ática, mas que desistiu cinco anos depois)⁴; seguido pela publicação em dois volumes organizada por António Quadros (Europa-América, 1986); uma apresentação crítica e seleção de textos feita por Maria Alzira Seixo (Editorial Comunicação, 1986); as edições de Teresa Sobral Cunha (Relógio d’Água, 2008)⁵; a edição crítico-genética organizada pela Equipa Pessoa, editada por Jerónimo Pizarro (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010); as edições⁶, organizadas por Richard Zenith (Companhia das Letras, 2011); e o volume até então mais recente, organizado por Jerónimo Pizarro (publicado no Brasil e em Portugal no final de 2013 pela Edições Tinta-da-China).⁷

² Escreve Bernardo Soares: “Partir da Rua dos Douradores para o Impossível... Ergue-me da carteira para o ignoto... Mas isso interesseccionado com a Razão — o Grande Livro, como dizem os franceses” (PESSOA, 2011, p. 79).

³ A partir do trabalho de pesquisa e fixação dos textos de Teresa Sobral Cunha e Maria Aliete Galhoz.

⁴ Com uma primeira versão publicada em *Persona*, n. 13, jul. 1979.

⁵ E que teve uma edição publicada no Brasil pela Unicamp (1996).

⁶ A terceira edição publicada no Brasil pela Companhia das Letras e a nona, em Portugal, pela Assírio & Alvim.

A maioria dos textos que compõe o *Livro do Desassossego* é formada por inéditos, datilografados, manuscritos ou de elaboração mista depositados nos envelopes guardados por Pessoa. Os papéis nos quais escrevia também não seguiam algum critério de escrita. Poderiam ser papéis timbrados, envelopes, pedaços de papéis avulsos. Esses textos não possuem qualquer ordem preestabelecida pelo autor, seja data ou numeração. Da totalidade dos textos, um número muito pouco expressivo, bem como a indicação expressa de se destinar ao *Livro* — seja com a referência de L do D, L do Des ou variantes dessas formas — são datadas.

O pioneiro trabalho de Jorge de Sena (2000, p. 147) estabelece para a leitura crítica do universo literário pessoano alicerces importantes sobre a leitura heteronímica e a extraordinária arte de *não-ser* exemplarmente elaborada por Pessoa — ou, talvez, em Pessoa. Conforme o pesquisador, o poeta havia dotado Soares “de uma consciência de negatividade e de frustração” (SENA, 2000, p. 154). Mas o estudo de Sena que aqui deve ser retomado é justamente a reflexão que faz sobre os planos — o primeiro seria de meados de 1912 — para o desenvolvimento e a organização do *Livro*. É pela análise dos planos que Jorge de Sena percorre o modo como Pessoa vai (re)pensando e (de)formando o projeto de escrita. Apresenta um total de quatro planos, os quais são compostos por listas com títulos enumerados. Alguns dos citados foram escritos e encontrados na arca, como são os casos de “Peristilo” e de “Na floresta do alheamento”, ou nunca passaram de ideias para escrever futuramente.

Desses planos e pela análise dos papéis que comporiam o *Livro*, Sena (2000, p. 172) aponta para três fases de escrita. A primeira estaria vinculada muito mais ao simbolismo, seria “anterior” à descoberta heteronímica e corresponderia à produção entre 1914 e 1917; a segunda compreenderia até 1929, período em que o *Livro* permaneceu em dormência, com produção rarefeita e não datada; a terceira seria de 1929 a 1934, período em que os textos são datados. Para Sena, é esse terceiro conjunto de fragmentos, salvo algumas exceções, que importa e compõe, efetivamente, o *Livro*.

Além disso, Sena elabora dois quadros contendo as publicações em prosa e em poesia de Pessoa realizadas em vida. O primeiro compreende o período de 1915 a 1929; o segundo, de 1930 a 1935. Cada um desses levantamentos serve, em certa medida, para corroborar à argumentativa do estudioso ao defender a existência das três fases do *Livro* e que se aproxima ao encerramento de uma primeira fase de publicação heteronímica:

Nítido é que uma primeira fase se encerrava. Após a agitação de 1915-17, em que os heterónimos haviam surgido em público e proclamado a sua liberdade no *Ultimatum* de um deles, Fernando Pessoa só volta a publicá-los (muito significativamente o Campos) em 1922, enquanto a poesia inglesa é revista, ou escrita, e editada. (SENA, 2000, p. 179).

É, então, na “terceira fase” considerada por Jorge de Sena que Pessoa compartilha seus planos de publicação do *Livro do Desassossego*. Em carta a João Gaspar Simões, de 28 de julho de 1932, planeja a publicação do *Livro* depois de publicar *Portugal (Mensagem)*, como conhecemos). O poeta explica na carta que há muito para “equilibrar e rever” antes de ter o L do D pronto para ser conhecido pelo público:

Primitivamente, era minha intenção começar as minhas publicações por três livros, na ordem seguinte:

(1) *Portugal*, que é um livro pequeno de poemas (tem 41 ao todo), de que o *Mar Português (Contemporâneo 4)* é a segunda parte; (2) *Livro do Desassossego* (Bernardo Soares, mas subsidiariamente, pois que o B. S. não é um heterónimo, mas uma personalidade literária); (3) *Poemas Completos de Alberto Caetano* (com o prefácio de Ricardo Reis, e, em posfácio, as *Notas para a Recordação* do Álvaro de Campos). Mais tarde, no outro ano, seguiria, só ou com qualquer livro, *Cancioneiro* (ou outro título igualmente inexpressivo), onde reuniria (em Livros I a III ou I a V) vários dos muitos poemas soltos que tenho, e que são por natureza inclassificáveis salvo de essa maneira inexpressiva.

Sucedem, porém, que o *Livro do Desassossego* tem muita coisa que equilibrar e rever, não podendo eu calcular, decentemente, que me leve menos de um ano a fazê-lo. (...) [grifos meus] (PESSOA, 1999c, p. 269-270).

Ainda nesse período, Bernardo Soares era tratado por Pessoa como sendo uma personalidade literária e não um semi-heterónimo como acabou tornando-se⁷. Importa desse trecho epistolar a observação do remetente em retomar os escritos antigos para o *Livro* para ajustá-los às mudanças elaboradas para sua formação. É nessa mesma carta que o poeta reconhece sua dificuldade em “distinguir” a autoria de algumas composições, como ocorre com o texto cujo início é: “A arte é um esquivar-se a agir, ou a viver. A arte é a expressão intelectual da emoção, distinta da vida, que é a expressão volitiva da emoção.” (PESSOA, 2011, p. 232), cuja identificação de destino para a produção é dúbia, marcada com «A. de C. (?) ou L. do D. (ou outra coisa qualquer)». O mesmo ocorre com outro texto: “Quantas coisas, que temos por certas ou justas, não são mais que os vestígios dos nossos sonhos, o sonambulismo da nossa incompreensão! (...)” (PESSOA, 2011, p. 207) em que o destino oscila entre o *Livro* e o Barão de Teive: “L do D (ou Teive?)”.⁸

⁷ Com relação ao debate quanto à caracterização de Bernardo Soares como sendo heterónimo ou semi-heterónimo, retomo a distinção feita por José Gil quanto a esse sujeito da escrita: “Bernardo Soares é um «semi-heterónimo»: «semi» quer dizer sem autonomia — porque mostra apenas a germinação dos heterónimos; mas também heterónimo autónomo porque possui um estilo em um nome.” (GIL, 1993, p. 23). Também compreendo o *Livro* como uma espécie de arca menor, como caracterizou Teresa Rita Lopes (PESSOA, 2011, p. 18), lugar possível para depositar princípios de ideias-sensações.

⁸ Ambos textos foram considerados pelos editores do Livro aqui mencionados como pertencentes a ele e não há conjectura de outro destino. Na edição da Biblioteca Nacional de Portugal, estão inclusos na seção “Textos com destinação múltipla” (PESSOA, 2010, p. 475 e 476).

Com relação à autoria do *Livro* há divergências entre os editores quanto a esse ponto, especialmente entre as figuras de Vicente Guedes e de Bernardo Soares. Das edições acima mencionadas, além de apresentarem a autoria de Fernando Pessoa no topo da capa, salvo a organizada por Maria Alzira Seixo (PESSOA, 1986a), que apresenta apenas *Livro do Desassossego de Bernardo Soares*, e a organizada por António Quadros (PESSOA, 1986b) tem o título “*Livro do Desassossego por Bernardo Soares*”. O *Livro* editado por Teresa Sobral Cunha (2008) traz Vicente Guedes como autor da primeira parte e Bernardo Soares da segunda. As edições de Jerónimo Pizarro (PESSOA, 2010; 2013) e a de Richard Zenith (PESSOA, 2011), não fazem referência na capa à escolha final de Pessoa pela autoria do texto. Entretanto, Zenith inclui na folha de rosto a informação já conhecida: “composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”⁹. Pizarro (2013), por sua vez, divide os textos em “Primeira fase” e “Segunda fase”, seguindo a perspectiva de Jorge de Sena e de Teresa S. Cunha.

Essa característica editorial evidencia, de certa maneira, a postura das diferentes edições sobre o modo de organizar o *Livro do Desassossego*. Nesse sentido, com relação ao papel do editor, Fernando Cabral Martins (2000, p. 223) aponta que o trabalho de edição pode ser entendido como um suplemento de autoria, uma vez que as escolhas dos editores refletem no modo como o *Livro* é articulado.

António Quadros elabora sua organização partindo do pressuposto de que, para ele, há dois *Livros* — o que em certa medida se aproxima ao estudo de Jorge de Sena. O primeiro, de estilo simbolista, neorromântico e decadentista, enfatiza o sonho, fuga da realidade e desejo de transcendência. Para Quadros o primeiro *Livro* segue a linha de Eugênio de Castro, Camilo Pessanha, tendo também traços que remontam ao saudosismo de Teixeira de Pascoaes e de Mário de Beirão. Essa fase se aproximaria em muitos aspectos da produção de Mário de Sá-Carneiro. Já o segundo *Livro*, cuja produção compreende o período de 1929 a 1934, é de autoria efetivamente atribuída a Bernardo Soares. Quadros ressalva, na introdução, que os critérios de escolha para a composição de cada um dos livros não se baseou apenas nas datas dos textos, quando registrados, mas especialmente no conteúdo e estilo, além de considerar os planos de edição que o próprio Pessoa elaborou durante sua vida.¹⁰

⁹ Pessoa incluiu essa informação nos textos publicados In: *A Revista*. n.ºs 2 e 4. Lisboa: Solução Editora, 1929 [conforme indicação no próprio espólio de Fernando Pessoa disponível na Biblioteca Nacional de Portugal].

¹⁰ Em sua edição, Quadros também incluiu, no segundo livro, do mesmo modo que a edição de 1982 da Ática, seis poemas elaborados, *a priori*, para o *Livro do Desassossego*. Pessoa apontou, entretanto, que Soares e o *Livro* não foram incluídos no prefácio para as “Ficções do interlúdio”, dentre outras razões, porque predomina o verso (PESSOA, 2005, p. 197-199).

A edição de Maria Alzira Seixo, publicada no mesmo ano que a de António Quadros (1986b), recupera, na apresentação crítica, as fases indicadas por Jorge de Sena e toma por base a publicação de 1982 feita pela Ática, da qual selecionou 200 textos para compor o livro, a fim de possibilitar uma “compreensão geral da índole da obra, bem como a concepção dos aspectos temáticos, ideológicos e discursivos mais significativos” (PESSOA, 1986a, p. 31). Desse total, 13 textos são acompanhados por “Linhas de leitura”, ou seja, uma proposta de questões para análise literária, segundo os objetivos apresentados.

A edição organizada por Teresa Sobral Cunha elabora a organização do *Livro* considerando duas autorias: Vicente Guedes¹¹, um heterônimo, segundo a estudiosa, responsável pela primeira parte, e que falece em 1916, vítima de tuberculose, sendo muito mais próximo do movimento sensacionista órfico (PESSOA, 2008, p. 24); e Bernardo Soares, herdeiro do livro, que veio a assiná-lo a partir de 1929, conforme indicações registradas em *A Revista* desse mesmo ano, cuja cáustica dor de existir alimentava-se (ou, melhor dizendo, decompunha-se) aliada à dor de ser consciente.

Conforme aponta Teresa S. Cunha, a organização textual desse volume propõe-se a dar continuidade ao trabalho anteriormente iniciado por ela na organização do corpo documental, numa proposta de corrigir a fixação de textos da edição de 1982 e retificar cronologias conjecturadas. Esse modo de organização, a partir das premissas genéticas do texto, de acordo com a apresentação editorial, propõe-se a percorrer os “movimentos de escrita e de princípios organizacionais latentes que reconstituam núcleos primitivos e viabilizem unidades de sentido ao reunirem trechos dispersos e avulsos, parece saldar-se numa maior eficácia de leitura.” (PESSOA, 2008, p. 35).

Na esteira dos estudos crítico-genéticos, a Equipa Pessoa¹², fundada em 1988 pela Secretaria de Estado da Cultura, coordenada por Ivo Castro e sediada na Biblioteca Nacional de Lisboa, publicou sua edição do *Livro do desasoscego*. A escolha da grafia do título, sem fazer a atualização da redação, reflete o intuito da edição em apresentar os textos em sua forma primária,

¹¹ Vicente Guedes surgiu como contista e tradutor de poetas como Shelley e Byron, provavelmente em 1909, de um romance de Robert Louis Stevenson, das tragédias de Ésquilo e tradutor de pré-heterônimos anglófonos C. R. Anon, Horace James Faber e Alexander Search, conforme registros da Empresa Íbis – Tipográfica e Editora fundada por Pessoa (fundada no final de 1909 e encerrada quase que imediatamente). Foi ajudante de guarda-livros e residiu na Rua dos Retroseiros, 17-4º. Em 1929 foi substituído por Bernardo Soares na autoria do Livro. (MARTINS, 2010, p. 321-322).

¹² O nome completo da Equipa Pessoa é Grupo de Trabalho para o Estudo do Espólio e Edição Crítica da Obra Completa de Fernando Pessoa. O *Livro do Desasoscego* é o 12º volume a ser editado pela Equipa, sendo os anteriores: Poemas de Fernando Pessoa; Poemas de Álvaro de Campos; Poemas de Ricardo Reis; Poemas de Alberto Caeiro; Poemas Ingleses; Obras de António Mora; Escritos sobre Génio e Loucura; Obras de Jean Seul de Méluret; A educação do Stoico; Sensacionismo e outros Ismos; Cadernos; e Livro do Desasoscego.

a fim de diferenciar-se das “edições comerciais”¹³, apontando as versões e revisões do próprio Pessoa, além de apresentar um estudo sobre os aparatos que o autor usou, na tentativa de recuperar a cronologia da escrita. Por isso a necessidade de analisar os papéis, as tintas e os lápis para estabelecer elementos de aproximação entre os textos, guardados, originalmente, nos envelopes depositados na arca. Jerónimo Pizarro complementa que o “tamanho exacto de uma folha, a existência de uma marca de água (...), a irregularidade de um corte, a cor e o matiz da tinta, etc. são elementos preciosos para aproximar documentos dispersos (...) e, em alguns casos, para propor uma datação.” (PESSOA, 2010, p. 09).

Nessa primeira edição crítico-genética, o que prevalece, especialmente, é a revisão, nos casos dos textos manuscritos pertencentes ao *Livro* e que tem gerado divergências entre os organizadores das diferentes edições. Além de propor revisões quanto às leituras de manuscritos, destaca as escolhas e ajustes de vocábulos escritos/substituídos/acrescentados por Pessoa seja na linha acima à palavra, ou abaixo, ou ainda à margem. Os registros nas marginálias requerem do editor um papel muito mais ativo, já que não há uma forma estabelecida/definida pelo escritor como sendo a versão final. Nesse sentido, Pizarro acrescenta que

o papel do editor do *Livro do Desasocego* é muito mais activo do que o papel do editor de outras obras, que, pelo menos, ficaram configuradas quando morreu o autor. Alguns textos do *Livro* foram autenticamente urdidos pelos seus editores, quer em resposta a indicações autógrafas, quer ao optar-se entre variantes. (PESSOA, 2010, p. 527).

Para chegar à proposta dessa nova organização de edição, a Equipa Pessoa lançou mão de estudos dos timbres e marcas d’água presentes nos suportes físicos de escrita, bem como o estudo de textos coexistentes no mesmo suporte, cotejando algumas listas de projetos. Pizarro afirma que o estudo de timbres e marcas d’água resultou em grandes surpresas. Esse trabalho quase genealógico dos suportes objetivou aproximar a edição o máximo possível da ordem temporal para a escrita do *Livro*. O estudioso exemplifica com o caso de que quase a totalidade dos textos destinados ao L do D escritos tanto a máquina quanto a mão e que possuíam a marca d’água “Graham Bond Registered” são de 1931, havendo uma contiguidade temporal de escritos em papéis com o timbre de “Palhares, Almeida & Silva L^{DA}”¹⁴. Por esse mesmo estudo tipológico, os inúmeros escritos para o *Livro* em suporte “Proposta para Hypoteca” são datáveis de 1913 (PESSOA, 2010, p. 530-532).

¹³ Conforme explica Pizarro em entrevista concedida a Gustavo Bragança (BRAGANÇA, 2011).

¹⁴ Cf. João Rui de Sousa (2010, p. 56-57), Pessoa trabalhou nessa firma por volta de 1931. João Gaspar Simões recebeu uma carta do poeta em 26 de maio desse ano em papel da “Palhares, Almeida & Silva L^{DA}”.

A partir desses estudos, a equipe elabora uma “Tábua Cronológica” dos textos, na qual apresenta, além da cota de depósito na Biblioteca Nacional de Portugal, o provável ano de escrita (quando conjecturado) e as características do texto: suporte utilizado, forma de registro, se há assinatura ou identificação quanto ao destino do texto. Também apresenta uma “Tábua de concordância”, comparando as edições de 1982, 1990-1, 1997, 1998, 2008¹⁵, a fim de considerar a existência ou não da cota nas referidas edições e sua respectiva localização na organização da publicação.

A edição organizada por Richard Zenith e publicada tanto em Portugal (Assírio & Alvim) como no Brasil (Companhia das Letras) é a primeira versão pós-edição crítico-genética. Imediatamente no início da apresentação, Zenith leva o leitor a entender que, embora Pessoa tivesse “inventado” o *Livro do Desassossego*, ele não existe, tampouco existirá: o “que temos aqui é um livro em 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 (PESSOA, 2011, p. 11). Essa afirmativa delinea duas questões importantes no caso do L do D. A primeira está, *grosso modo*, relacionada à estrutura da escrita, feita de conjuntos textuais aparentemente compostos por peças soltas, textos-móvil, e que remetem à conhecida carta que Fernando Pessoa enviou a Armando Côrtes-Rodrigues em 14 de novembro de 1914: “O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos.” (PESSOA, 1999c, p. 134). Sempre um conjunto a armar *a posteriori*. Em carta a João Gaspar Simões, de 1932, ou seja, quase 18 anos depois, afirma ter “muita coisa que equilibrar e rever” antes de o livro dos viajantes estar pronto para ser publicado. A segunda questão, intimamente atrelada à anterior, revela ainda um inusitado modo de vir a público. Como se Pessoa houvesse deixado um último enigma da multiplicação/fragmentação e, ao mesmo tempo, se mantivesse ativo em sua escrita através do papel do editor.

E o papel do editor faz-se fulcral nesse “espaço de (in)existência” do *Livro*. Jerónimo Pizarro deixa claro na apresentação do volume publicado pela Tinta-da-China é muito diferente da organização de Richard Zenith, pois “propõe a leitura do *Livro do Desassossego* tal como este foi surgindo, sem o descaracterizar, alterando [...] os textos da primeira fase com os da segunda.” (PESSOA, 2013, p. 28). O estudioso considera uma “violência” pretender aproximar textos

¹⁵ Edições do *Livro do Desassossego* publicadas pela Ática, Presença, Relógio d’Água, Ática (2.ed), Assírio & Alvim e Assírio & Alvim (3.ed), respectivamente, e que foram levadas em consideração nessa *Tábua de Concordância*. Richard Zenith, responsável pelas edições lançadas pela Assírio & Alvim, ressalta, em nota à 9ª edição (publicada em Portugal; no Brasil equivale à 3.ed., 2011, p. 35-37), que o aparato genético da edição crítica (ED) dá conta dos equívocos de leitura e transcrição da edição da Ática de 1982 e aponta algumas gralhas esporádicas das demais edições. Entretanto, segundo Zenith, a ED desconsidera melhorias de leituras em sua edição já propostas por Teresa Sobral Cunha (2008) e Richard Zenith (2009).

afastados temporalmente, em uma pretensa simulação de unicidade autoral. Sua postura segue a edição crítico-genética organizada por ele e publicada três anos antes. Pizarro conclama que, no tocante à autoria:

Em última análise, o autor será o próprio Pessoa e assim deve, a meu ver, ser arrogado. Só que existe um autor interno ao *Livro*, que primeiro foi o próprio Pessoa, ou uma de suas figurações ortônimas, depois Vicente Guedes, num primeiro ato de despersonalização, em seguida outra vez Pessoa, mais tarde Bernardo Soares, num segundo ato de despersonalização, e finalmente, ao que parece, outra vez Pessoa. (PESSOA, 2013, p. 14)

As edições apresentadas são diferentes *Livro(s)*, seja pelas revisões e ajustes textuais propostos, seja pela organização dos textos através da tentativa de mapeamento cronológico da escrita ou da arrumação por uma “linha de montagem de atrações”, como propôs a edição *princeps* (MARTINS, 2000, p. 220). E nisso também está em conformidade com as metamorfoses que o *Livro* sofreu desde seu primeiro texto conhecido. Não teve apenas um autor, embora Pessoa fosse único. Até chegar à Rua dos Douradores houve outras ruas, outros caminhos, outros trajetos. Manteve-se a força da escrita e o livro-texto ficou, como dito em 1913, “em preparação”.

Retomo ao trabalho de Zenith, o qual não se propõe a organizar os textos em ordem cronológica da escrita, mas a última fase, cujos textos são datados, serve como esqueleto para articular os demais, aproximando-se à organização de Jacinto do Prado Coelho. Esclarece o editor que

Entre esses trechos, mantidos em ordem cronológica, intercalam-se outros, quer contemporâneos quer muito anteriores (inclusive os pouquíssimos trechos datados de 1910). Desse modo, os mais antigos talvez possam, por uma espécie de osmose, adquirir algo da «vera psicologia» de Bernardo Soares que Pessoa quis introduzir na revisão de textos que não chegou a fazer. (PESSOA, 2011, p. 32)

Seguindo sua lógica de arrumação, após a “biografia sem fatos”, estão os textos grandiosos que, embora não sejam muito extensos, explica Zenith, não integram o fio narrativo sugerido em sua leitura. Desse modo, segue um dos caminhos propostos por Pessoa em elaborar um segundo livro para os grandes trechos. No final da edição há as “Notas”, informando as variações apontadas por Pessoa no texto, seja por substituição sinonímica, seja estilística, além de outras informações pertinentes sobre cada texto.

É a edição mais recente de Richard Zenith que prefiro lançar mão, salvo se for necessário confrontar alguma informação com os volumes anteriores. A proposta em organizar o *Livro*

através da “atracção de montagens” possibilita ao leitor viajar pelo universo soareano de um modo menos preso à lógica cronológica da escrita.

Escreveu Soares,

Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em parágrafos, faço-me pontuações, e, na distribuição desencadeada das imagens, visto-me, como as crianças, de rei com papel de jornal, ou, no modo como faço ritmo de uma série de palavras, me touco, como os loucos, de flores secas que continuam vivas nos meus sonhos. (PESSOA, 2011, p. 202).

Se pensarmos no jogo proposto pela escrita, por que não, então, deixar o leitor livre, se desejar, para debruçar-se no *Livro* como se estivesse abrindo um dos envelopes que há nele, tirar um dos papelinhos e tentar decifrar a letra apressada e miúda do poeta que os escreveu, ou ainda os vestígios da tinta a máquina e do tempo. É um convite irresistível, em se tratando de Bernardo Soares Pessoa.¹⁶

Das errâncias urbanas

Se eu tivesse o mundo na mão, trocava-o, estou certo,
por um bilhete para a Rua dos Douradores.
Bernardo Soares

Sendo o responsável pela elaboração do *Livro*, Soares o constrói como se fosse um diário no qual registra estados psicológicos, anota pensamentos, descreve sensações. É em fragmentos, trechos, que chega até nós, embora nem por isso caracterize-se como algum tipo de desajuste ou incoerência. Perrone-Moisés (2001, p. 278) observa que “cada fragmento pode oferecer-se como o índice parcial de um todo coeso, que se revelará na soma final.” O material do qual se mune Soares para elaborar seu *Livro* está relacionado com a sua “própria” vida: “Amo, pelas tardes demoradas de verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em mais bulício (...)” (PESSOA, 2011, p. 49). Esse texto, já com a assinatura de Bernardo Soares, foi publicado pela primeira vez em *A Revista*, nºs 2 e 4, pertencente à Solução Editora, em 1929, conforme indica os documentos no espólio do poeta.

Desse modo, pode-se perceber o processo de construção da “autoria” do *Livro*. Se o primeiro texto para o *Livro* foi assinado pelo próprio Pessoa, outros ainda foram atribuídos a Vicente Guedes; por fim, veio Bernardo Soares a substituí-lo, indicando outro(s) rumo(s) ao

¹⁶ Há ainda que referir o projeto *Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do Livro do Desassossego* (<http://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/ldod>), sob a responsabilidade do prof. Dr. Manuel Portela¹⁶, da Universidade de Coimbra, iniciado em março de 2012 e com término previsto em fevereiro de 2015. O projeto está elaborado em dois eixos: destina-se à criação de uma edição/arquivo digital dedicado ao *Livro do Desassossego*. Além disso, pretende analisar histórica e teoricamente formas e conceitos da escrita e do livro nas práticas modernistas.

projeto do L do D. É importante frisar que alguns trechos apenas foram identificados como L do D, ou L do Des, sem registro e autoria. Em uma breve síntese, o que se faz necessário observar é o modo como o projeto do *Livro do Desassossego* foi tomando diferentes rumos desde seu primeiro texto publicado: *Na floresta do alheamento*, em *A Ágnia*, no ano de 1913, até 1935, ano da morte do poeta, fato que nos faz retonar a leitura feita por Roland Barthes (2004b, p. 147) sobre a relação que há entre os nomes próprios nos textos de Proust. Sabemos que o nome, carrega um significado, uma certidão, identifica, nomeia, determina o ser, diferenciando de outros, localizando-o e ramificando-o: tem poder de essencialização (pois que só designa um único referente), o poder de citação (pois carrega a essência encerrada no nome, ao proferi-lo), e o poder de exploração (pois que se “desdobra” um nome próprio como se faz uma lembrança). Essa elaboração autoral conclama também para o fragmentário e para o inacabado. O nome deverá, também, representar as mudanças feitas no espaço-tempo.

Também é fragmentária a maneira como esse sujeito vivencia a cidade (de Lisboa), e que molda suas experiências. Como experiência entendemos, em certa medida, aquilo que acontece conosco, o que nos toca, por assim dizer. Nosso *modus vivendi* também contribuirá para o modo como nossas experiências se desenrolarão, ou como as percebemos.

Nesse sentido, vale retomar os tipos de narradores arcaicos benjaminianos (BENJAMIN, 1994, p. 197-221), o marinheiro mercante e o lavrador sedentário, como contrapontos da experiência: “Viajar, sabemos, não é dado a todos”, observa Sergio Cardoso (2002, p. 351). O marinheiro é aquele que viaja, percorre terras desconhecidas, distantes, passa por novas experiências e retorna para a terra natal com o que contar e com o que compartilhar. Ao expor suas histórias aos outros, o que é contado passa do particular para o coletivo: a experiência e a memória do marinheiro assumem características de experiência e de memória coletivas de quem ouve, incorporando-as para si. Da interpenetração desses dois tipos arcaicos, o sistema corporativo medieval contribuiu significativamente, representado pelas figuras do mestre sedentário e pelos aprendizes migrantes: o mestre já havia sido aprendiz ambulante antes de fixar morada em sua pátria ou no estrangeiro. Observa Benjamim (1994, p. 199) que se “os camponeses e marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram”, posto que tal sistema associava tanto o saber das terras distantes quanto o saber do passado.

Cabe lembrar que viagem tem como primeira acepção o ato de partir de um lugar para outro, relativamente distante, e o resultado desse mesmo ato. Além disso, Todorov (1999, p. 13) aponta que “o deslocamento no espaço é o indício primeiro, o mais óbvio, da mudança; nesse

sentido a viagem e o relato implicam-se mutuamente”. Por sua vez, o lavrador é aquele que permanece na terra natal e se torna o repositório das histórias e das tradições do seu povo, fazendo do coletivo, particular.

Desse modo, podemos relacionar o narrador marinheiro como sendo o narrador do espaço, o trabalhador sedentário como o narrador do tempo e o artífice como a interpenetração desses dois: narrador espaço-tempo. Ambos os narradores, marinheiro e lavrador, aconselham por meio do particular ou do coletivo, amparados por suas “andanças”. O narrador é aquele que fornece um interesse prático e utilitário para quem ouve uma história. Por esse motivo, o conto de fadas torna-se um modelo fundamental de narrativa, pois é uma história aberta, sem uma moral definida (como ocorre com a fábula) e leva o ouvinte a pensar sobre o assunto. A narrativa, para Benjamin, é uma forma artesanal de comunicação, na qual a matéria-prima trabalhada é a experiência. Assim, o narrador elabora o fato narrado, transmitindo-o ao ouvinte, que o assimila como modelo de vida, incorporando à sua própria vida, fazendo com que experiência e memória confluem e elaborem as percepções dos sujeitos.

“A memória é a mais épica de todas as faculdades”, pondera Benjamin (1994, p. 210), pois é a partir da memória abrangente que possibilita à poesia épica apropriar-se do curso das coisas ou resignar-se a, por conta da morte. Dessa maneira, é pelo processo da *reminiscência* — base de todas as formas épicas de narrativa — que os acontecimentos são transmitidos de geração para geração. No que se refere ao romance, a memória está vinculada à *rememoração*. Se a narrativa épica está relacionada à sabedoria, a qual abarca a memória, feita de “*muitos fatos difusos*” (BENJAMIN, 1994, p. 211), o romance “burguês”, por sua vez, não se configura no modelo fundamental das experiências — próprio das formas épicas —, pois trata de apenas de um herói, de uma peregrinação, de um combate, como diferencia Benjamin nesse mesmo texto.

As diferenças entre os narradores benjaminianos apontam para duas estruturas narrativas: a *ordinária* e a *do errante*. Na *narrativa ordinária* percebem-se as relações de quem vivencia seu mundo cotidiano, cuja acepção está voltada para o banal, sem haver a tensão iminente de mudanças bruscas no *modus vivendi*, caracterizado por rituais e costumes corriqueiros, próprio de um universo orgânico, estável e lento. Na *narrativa do errante* há o deslocamento do sujeito que parte de seu lugar familiar para um mundo que lhe é, *a priori*, desconhecido, fato que envolve transformações inesperadas, posto estar em um mundo artificial, mutável, veloz. De certo modo, há no sujeito envolvido certa expectativa, ou desejo para mudanças repentinas. Essas transformações podem ocorrer em três níveis: por meio de, através de e no mundo interior; como também por meio de, através de e no mundo exterior. Dessa maneira, as forças de

transformação poderão processar especificamente para/no mundo interior, para/no mundo exterior, ou para ambos, em intensidades variadas não dimensionáveis. Como lembra Gaston Bachelard (2002, p. 77), viajar é uma morte, assim como morrer é uma viagem.

A viagem carrega simbolicamente a busca pela verdade, pela paz, pela imortalidade, e pela busca e descoberta de um centro espiritual, como é o caso das viagens chinesas em direção às Ilhas dos Imortais. A viagem, em si, ocorre no mundo interior, seja em busca do conhecimento ou de natureza psíquica/esotérica, como é o caso das aventuras envolvendo Hércules, o Santo Graal, Ulisses, Enéias, Dante, Cristóvão Colombo¹⁷ e Vasco da Gama; ou de elevação espiritual como a de Maomé, em busca da terra prometida, ou de Jesus Cristo peregrino. A viagem torna-se o símbolo da inexorável recusa de si, sendo que a única efetivamente válida é aquela feita para e pelo mundo interior (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 951-953), porque é inerente ao sujeito a insatisfação. Não por acaso tédio e melancolia são temas recorrentes na produção pessoana.

Ao considerarmos a relação entre narrativa, experiência e memória, o papel do narrador, enquanto sujeito que, via de regra, coordena o foco narrativo, faz-se fulcral desenvolver as experiências do viajante da/na cidade. O *flâneur*, como já mencionei, elege o espaço urbano como matéria para descobrir, descortinar, contar. Nesse sentido, Benjamin (1994, p. 57) observa que Baudelaire não se sentia instigado a se entregar ao espetáculo da natureza. Somente sua experiência na multidão, os choques e os “encontrões” do transeunte em meio à massa seria capaz de lhe manter viva a autoconsciência. A cidade e suas ruas sinuosas se transformam, então, no labirinto perfeito de Dédalo¹⁸. Ao invés da criatura mitológica híbrida, o que se encontra nas calçadas e ruas são imagens cubofuturistas. Perder-se entre as vitrines nas ruas amplas dos bulevares, ou nas ruas estreitas e sem saída, são cenários de experiências sem-fim. Ainda que o lugar possa ser o mesmo, o cenário que se delineia nunca o é.

Mesmo no transcorrer do dia, as situações, as pessoas, os eventos serão outros. A cidade é impregnada de vida sem controle. Não há como detê-la. Resta apenas ao *flâneur* mergulhar nessa massa que o alimenta, para *senti-la*. Reside no *flâneur*, então, o desejo insaciável de *ver* (BENJAMIN, 1994, p. 57). “Diziam os argonautas que navegar é preciso, mas que viver não é preciso. Argonautas, nós, da sensibilidade doentia, digamos que sentir é preciso, mas que não é

¹⁷ Podemos relacionar à viagem *das navegações* à noção de descoberta. Referente ao mito do Novo mundo, conforme Françoise Graziani (2000, p. 224-225), a narrativa épica de Luís Vaz de Camões representa uma verdadeira atualização de *Eneida*. Vasco da Gama não descobre um novo mundo, mas uma nova rota de navegação. É pela elaboração narrativa do poeta que o comandante português é elevado a herói, situa a nação como predestinada a tais feitos, transformando a viagem em epopeia.

¹⁸ Retomo o conhecido ensaio de David Mourão-Ferreira (1988) no qual relaciona Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa às figuras mitológicas Ícaro e Dédalo, respectivamente.

preciso viver”, disse Soares (PESSOA, 2011, p. 147). O processo no qual os sentidos se vertem em sensibilidades múltiplas é que interessa para delinear, então, o sujeito moderno vertido em literatura.

Pelo viés das transformações experimentadas na modernidade, o olhar deixa de ser percebido como produto objetivo e imparcial. Em *O heroísmo da visão*, Susan Sontag (2004, p. 99-128), ao tratar sobre a fotografia, observa que com a modernização dos instrumentos fotográficos a partir da década de 1910 esse registro deixou de ser apenas instrumento de captura de um cenário ou de um evento específico. Também a instantaneidade e a rapidez dessa máquina, em contraponto à pintura, por exemplo, acompanhou as transformações do século XIX. A princípio, entendia-se a fotografia como sendo um registro mais fidedigno e real, o que era impossível de se ter com a pintura. Entretanto, com o *close* e a possibilidade de manipular os negativos, a aura de *real* da visão fotográfica foi questionada. De todo modo, a visão fotográfica significava desvelar a beleza no ordinário, no corriqueiro, no habitual. Por esse motivo, pondera Sontag (2004, p. 115), a visão fotográfica necessita ser renovada, seja pelo choque, pelo tema, pela técnica, com o intuito de causar a “impressão de violar” a visão comum. Alterar a lente da visão para outros ângulos, perspectivas, filtros, tal qual a visão do sujeito moderno: instantânea e fugidia.

Sergio Cardoso (2002, p. 349) lembra que o “olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda por interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento”. O olho é capaz de perceber limites, formas, fronteiras, cores, tonalidades, luz, sombras, a composição que o olhar faz da paisagem alcançada pela visão nunca é totalmente apreendida. O processo realizado pelo cérebro para capturar o que a visão distingue é extremamente sensível e subjetivo. Embora possamos entender o olfato e o paladar como sendo os sentidos mais subjetivos do organismo, posto que odores e sabores são carregados de memórias de prazer e de repulsa, semelhante ao prato preferido da infância, ou ao cheiro da casa dos avós que, lembrados, deslocam o sujeito para experiências pregressas em família, a visão igualmente carrega certo sentido estético, que coteja (não apenas) o subjetivo com a paisagem de quem vê. Disse Pessoa pela voz de Campos:

Lisboa com suas casas
De várias cores,
Lisboa com suas casas
De várias cores,
Lisboa com suas casas
De várias cores...

À força de diferente, isto é monótono.
 Como à força de sentir, fico só a pensar. (PESSOA, 2005, p. 389-390).

Nesse sentido, podemos ampliar a discussão e pensar que o “mundo do olhar” (CARDOSO, 2002, p. 350) se compõe não apenas de matérias e naturezas visíveis e palpáveis. Aliás, a imaginação não se restringe à possibilidade de elaborar imagens impregnadas de *realidade*. As imagens ultrapassam a realidade, “*cantam* uma realidade” (BACHELARD, 2002, p. 18). É por meio da imaginação, e da memória, que a visão se amplia, (re)inventa a vida, os sentidos, os desejos, as realidades, os conceitos... O mundo também é visto pelo sonho: imagem em movimento projetada pela mente sobre as pálpebras do sujeito que dorme ou que imagina. Dessa maneira, os sonhos podem se tornar significativamente representativos. Produzem uma complexa realidade que imbrica elementos do real com sensações capturadas pelo sonhador, envolvendo nesse universo sensível beleza, medo, angústia, dor, sofrimentos, desejos, prazeres, do mesmo modo que empreendem viagens e deslocamentos do sonhador por meio da memória afetiva particular. Aliás, o universo do sonho é central para a poética de Fernando Pessoa. Retomo, por exemplo, *O marinheiro: drama estático em um quadro* e o próprio *L do D* (MARTINS, 2010, p. 817-818). O olhar vigilante, assim como o olhar cansado, é feito de outras lentes que também delinham a paisagem.

O olhar pode ser excessivamente revelador. Recorremos ao prefácio de Pessoa sobre como *conheceu* Bernardo Soares. Além da aparência física de um sujeito em ruínas, como aquele que vai perdendo-se em trapos por onde passa, sua visão desse desconhecido perscruta também o que ele *sente*. A visão de Pessoa sobre Soares instiga a nossa, enquanto leitores, do *Livro*, feito *mise en abyme*. Vale a pena retomar um trecho, pois expressões como “face pálida”, “ar de sofrimento”, “abatimento” e “angústia fria” são usadas para descrevê-lo:

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.

Jantava sempre pouco, e acabava fumando tabaco de onça. Reparava extraordinariamente para as pessoas que estavam, não suspeitosamente, mas com um interesse especial; mas não as observava como que perscrutando-as, mas como que interessando-se por elas sem querer fixar-lhes as feições ou detalhar-lhes as manifestações de feitio. Foi esse traço curioso que primeiro me deu interesse por ele.

Passei a vê-lo melhor. Verifiquei que um certo ar de inteligência animava de certo modo incerto as suas feições. Mas o abatimento, a estagnação da angústia fria, cobria tão regularmente o seu aspecto que era difícil descortinar outro traço além desse. (PESSOA, 2011, p. 41).

Essa cena revela outro pormenor sobre Soares: sua “visível” curiosidade sobre seu entorno. Pessoa evidencia por meio de seu olhar sobre o ajudante de guarda-livros, o olhar deste. Sabemos sobre essa armadilha ficcional. Pessoa não *viu verdadeiramente* Soares, mas esse modo como exercita seu labor ficcional aponta para um distanciamento narrativo que passa do subjetivo ao objetivo e retorna a um subjetivo em segundo grau, semelhante ao olhar fotográfico que é densamente revelador. É a outra lente fotográfica que Pessoa lança mão para ver e *capturar* a “realidade” que sonha.

Assim, escreve Soares: o “mais que há no mundo é paisagem, molduras que enquadram sensações nossas, encadernações do que pensamos.” (PESSOA, 2011, p. 177). Sua visão tem morada, ponto de partida. O ajudante de guarda-livros está no 4º andar (PESSOA, 2011, p. 117) e parte da “Rua dos Douradores para o Impossível...” (PESSOA, 2011, p. 79). É de seu quarto que *vê* o mundo — para ele a Rua dos Douradores é o mundo e onde se dedica à escrita nas horas vagas. Não por acaso é nessa rua que o *Livro do Desassossego* tem com última morada: nela ficavam os douradores, ou seja, os profissionais que gravavam os elementos decorativos e indicativos nas capas das publicações luxuosas. Simbolicamente, também de dourado, Soares gravava no grande livro sua vida — “tudo é rua na vida” (PESSOA, 2011, p. 345) —, encadernações do que sente.

É também ali na Rua dos Douradores que está o trabalho, que lhe provoca tédio, e também a vida, que lhe causa aborrecimento. Soares leva sua rotina de acordo com o relógio, com seu trabalho, atrelado aos mecanismos de controle social de uma sociedade moderna. Isso nos leva ao que Georges Bataille (2010) aponta, em *El erotismo*, ao explorar que o trabalho e a experiência religiosa são importantes controladores sociais, assim como ao estudo de Georg Simmel (1979) ao relacionar a vida prática do ritmo moderno à exatidão calculista da economia do dinheiro.

Nesse sentido, o olhar de Soares transita pela cidade de Lisboa, sua atmosfera, o escritório onde trabalha e a rua, além do quarto localizado no quarto andar onde mora. Esses espaços, como apresenta José Gil (2010, p. 36), podem transformar-se em espaço de sensações, irrompendo o fluxo do sonho, ou pesar-lhe o sentimento de isolamento, levando-o a um espaço interior, para sua vida interior:

Dói-me a cabeça porque me dói a cabeça. Dói-me o universo porque a cabeça me dói. Mas o universo que realmente me dói não é o verdadeiro, o que existe

porque não sabe que existo, mas aquele, meu de mim, que, se eu passar as mãos pelos cabelos, me faz parecer sentir que eles sofrem todos só para me fazerem sofrer. (PESSOA, 2011, p. 312).

O modo como Bernardo Soares se projeta no texto, enquanto narrador, aponta para a categoria narrador câmera — não a proposta por Norman Friedman, na qual transmite *flashes* de realidade — mas como delinea Ligia Chiappini Moraes Leite (2001, p. 62-66) em *O foco narrativo* a partir de sua análise, ao ponderar sobre a câmera cinematográfica como passível de ponto de vista onisciente, cujo narrador domina tudo sobre a narrativa, ou ainda de ponto de vista centrado em uma ou em várias personagens. Sabemos que no caso do L do D, fica evidente que o ponto de vista está encerrado em Bernardo Soares e que não há neutralidade em sua escrita: “Releio em uma destas sonolências sem sono, em que nos entretemos inteligentemente sem a inteligência, algumas das páginas que formarão, todas juntas, o meu livro de impressões sem nexos.” (PESSOA, 2011, p. 393). Mesmo que reconheçamos no olhar soareano certa técnica — lembremos da peculiaridade que fez Pessoa se interessar por Soares na taberna que ambos “casualmente” frequentavam: “Reparava extraordinariamente para as pessoas que estavam, não suspeitosamente, mas com um interesse especial; mas não as observava como que perscrutando-as, mas como que interessando-se por elas sem querer fixar-lhes as feições” (PESSOA, 2011, p. 49) —, o modo como vê é de apurado interesse, semelhante aos croquis de Guys. Nesse processo, podemos, em certa medida, sem pretender reduzir a importância do *Livro*, divisá-lo como croquis da (sobre a) cidade de Lisboa. Ela acaba por ser a personagem principal. É por meio dela que os espaços se desdobram em espaços de sensações.

Então, o narrador câmera soareano ultrapassa os limites da *narrativa ordinária*, para ampliá-la à *narrativa do errante*. Soares viaja por Lisboa para “descrevê-la” e para descrever-se: “a paisagem da cidade é como um campo de casas [...]. A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim.” (PESSOA, 2011, p. 359).

A paisagem que se forma diante de seus olhos faz com que se sinta e se perceba outro, volta a seu quarto, estrangeiro, hóspede, peregrino, forasteiro (PESSOA, 2011, p. 359), fato que reafirma minha ideia de narrador câmera, uma vez que, ao se situar estrangeiro, o ângulo de visão nunca será o mesmo, há sempre algo de desconhecido flagrado pelo olhar. Como na visão fotográfica, a cinematográfica também necessita de “choque” para renovar a visão comum. Então, o narrador câmera perscruta os pormenores, como na cena a seguir, no qual, em um eléctrico, o sujeito-narrador observa a rapariga que vai diante de si e, a partir dela, o mundo que se revela aos seus olhos. A citação é longa, mas merece ser lida para que possamos apreender o processo narrativo-descritivo:

Vou num carro eléctrico, e estou reparando lentamente, conforme é meu costume, em todos os pormenores das pessoas que vão adiante de mim. Para mim os pormenores são coisas, vozes, letras. Neste vestido da rapariga que vai em minha frente decomponho o vestido em o estofado de que se compõe, o trabalho com que o fizeram — pois que o vejo vestido e não estofado — e o bordado leve que orla a parte que contorna o pescoço separa-se-me em retrós de seda, com que se o bordou, e o trabalho que houve de o bordar. E imediatamente, como num livro primário de economia política, desdobram-se diante de mim as fábricas e os trabalhos — a fábrica onde se fez o tecido: a fábrica onde se fez o retrós, de um tom mais escuro, com que se orla de coisinhas retorcidas o seu lugar junto do pescoço; e vejo as secções das fábricas, as máquinas, os operários, as costureiras, meus olhos virados para dentro penetram nos escritórios, vejo os gerentes procurar estar sossegados, sigo, nos livros, a contabilidade de tudo; mas não é só isto: vejo, para além, as vidas domésticas dos que vivem a sua vida social nessas fábricas e nesses escritórios... Toda a vida social jaz a meus olhos só porque tenho diante de mim, abaixo de um pescoço moreno, que de outro lado tem não sei que cara, um orlar irregular regular verde-escuro sobre um verde-claro de vestido.

Para além disto pressinto os amores, as secrecias [sic], a alma, de todos quantos trabalharam para que esta mulher que está diante de mim no eléctrico use, em torno do seu pescoço mortal, a banalidade sinuosa de um retrós de seda verde-escuro fazenda verde menos escura.

Entonteco. Os bancos do eléctrico, de um entretecido de palha forte e pequena, levam-me a regiões distantes, multiplicam-se-me em indústrias, operários, casas de operários, vidas, realidades, tudo.

Saio do carro exausto e sonâmbulo. Vivi a vida inteira. (PESSOA, 2011, p. 286-287).

O que Soares vê está para além — e aquém — de seus olhos. A viagem originada pelo eléctrico propicia outro ângulo, em movimento, de sua percepção. Aguça-lhe a curiosidade nos detalhes, assim como faz com que se detenha em enquadramentos fechados e que lhe carregam o mundo: no vestido da rapariga está não apenas sua vida, mas a de outras, das fábricas e dos escritórios para que aquela composição lhe chegasse diante dos olhos. Soares vê, detalha, semelhante ao seu ofício de contabilidade no armazém de fazendas (PESSOA, 2011, p. 345). Essa outra viagem pela qual envereda causa-lhe exaustão.¹⁹ Aliás, Soares escreve o *Livro* sempre quando está cansado, depois de um dia de trabalho, em seu quarto “Do meu quarto andar sobre o infinito, no plausível íntimo da tarde que acontece, à janela para o começo das estrelas, meus sonhos vão, por acordo de ritmo com a distância exposta, para as viagens aos países incógnitos,

¹⁹ Podemos aproximar essa imagem ao exposto por Georg Simmel para quem a mente moderna se tornou extremamente calculista devido à sua relação dependente à economia do dinheiro: “A exatidão calculista da vida prática, que a economia do dinheiro criou, corresponde ao ideal da ciência natural: transformar o mundo num problema aritmético, dispor todas as partes do mundo por meio de fórmulas matemáticas. Somente a economia do dinheiro chegou a encher os dias de tantas pessoas com pesar, calcular, com determinações numéricas, com uma redução de valores qualitativos a quantitativos. Através da natureza calculativa do dinheiro, uma nova precisão, uma certeza na definição de identidades e diferenças, uma ausência de ambigüidade nos acordos e combinações surgiram nas relações de elementos vitais — tal como externamente esta precisão foi efetuada pela difusão universal dos relógios de bolso.” (SIMMEL, 1979, p. 14).

ou supostos, ou somente impossíveis.” (PESSOA, 2011, p. 378) — traço apontado por Pessoa na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro: “[o semi-heterônimo,] que aliás em muitas cousas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio.” (PESSOA, 1999b, p. 345-346).

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARTHES, Roland. Proust e os nomes. In: _____. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2010.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BRAGANÇA, Gustavo. O desafio de editar Pessoa. Entrevista com Jerónimo Pizarro. *Revista Escrita*, n. 13, p. 1-13, 2011.
- BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Trad. Maria Abreu e Pedro Tamen. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CARDOSO, Sergio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, A. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 347-360.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Ailan. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.
- GIL, José. *O espaço interior*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- _____. *O devir-eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- GRAZIANI, Françoise. Descobertas. In: BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 222-227.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- MARTINS, Fernando Cabral. Editar Bernardo Soares. *Revista Colóquio/Letras*, n. 155/156, Jan. 2000. p. 220-225. Disponível on-line em: <http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=155&p=220&o=r>. Acesso em 02 fev. 2012.
- _____. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo Português*. São Paulo: Leya, 2010.
- MOURÃO-FERREIRA, David. Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. In: _____. *Nos passos de Pessoa. Ensaio*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Aquém do eu, além do outro*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. [revista e ampliada].
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego de Bernardo Soares*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986a. [Direção e organização Maria Alzira Seixo].
- _____. *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Lisboa: Europa-América, v. 1 e 2, 1986b. [Int. e nova organização de António Quadros].
- _____. *Correspondência (1923-1935)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999b. [Ed. de Manuela Parreira da Silva].
- _____. *Correspondência: 1905-1922*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999c. [Org. Manuela Pereira da Silva].
- _____. *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. [20ª reimp.].

- _____. *Livro do desassossego*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008. [Ed. Teresa Sobral Cunha].
- _____. *Livro do desasocego*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, v. XII, 2010. [Ed. Jerónimo Pizarro].
- _____. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. [Ed- Richard Zenith].
- _____. *Livro do Desassossego*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2013. [Ed. de Jerónimo Pizarro].
- PIZZARRO, Jerónimo. *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Alfragide: Texto Editores, 2009.
- SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa e Cia heterónima*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2000.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. *O fenómeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979. p. 11-25.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUSA, João Rui de. *Fernando Pessoa empregado de escritório*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. [revisada e aumentada].
- TODOROV, T. A viagem e seu relato. *Revista de Letras da UNESP*, São Paulo, v. 39, n. 1, 1999.

Filmografia

- BOTELHO, João (Dir.). *Filme do desassossego*. [Filme], 2010, cor, 90 min.