



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca  
in Lingue, Culture e Società  
Moderne e Scienze del Linguaggio  
ciclo 31°

Tesi di Ricerca

**Descontinuidades  
no *Livro do Desassossego*  
de Fernando Pessoa**

SSD: L-LIN/08; L-FIL-LET/14

**Coordinatore del Dottorato**  
ch. prof. Enric Bou Maqueda

**Supervisore interno**  
ch. prof. Enric Bou Maqueda

**Supervisore esterno**  
ch. prof. Roberto Vecchi

**Dottoranda**  
Francesca Pasciolla  
Matricola 956217

*Para o Imperador Fabio Massimo, protelador  
e para a Rainha Mariantonietta.  
A mègghja palòra è chira c''u ssi dicia.*

## Índice

<b>Agradecimentos</b>	<b>p.5</b>
<b>Peristilo</b>	<b>p.7</b>
<b>Capítulo 1. Scriptus interruptus</b>	<b>p.13</b>
1.1 A descontinuidade como necessidade	
1.2 ...	
1.3 O interruptor [im]previsto	
<b>Capítulo 2. [In]exprimir o exprimível</b>	<b>p.32</b>
2.1 Écrire “c’est luttter pour [ne pas] nommer”	
2.2 Silêncios	
2.3 Espaço em branco	
2.4 Carta branca	
2.5 <del>Rasura</del>	
<b>Capítulo 3. Fissuras</b>	<b>p.64</b>
3.1 Sem pés nem cabeça...?	
3.2 <i>Kintsugi</i>	
<b>To be discontinued...</b>	<b>p.80</b>
<b>Anexos</b>	<b>p.84</b>
<b>Bibliografia e sitiografia</b>	<b>p.92</b>
<b>Abstract</b>	<b>p.101</b>

Não pensar bem... Ir começando...

(Pessoa 2009: 636)

## Agradecimentos

Ao longo destes anos de pesquisa, tive a sorte de estar acompanhada por pessoas muito especiais, que se mexeram nos bastidores e que agora merecem uma menção. Uma dessas é o meu orientador, o Professor Enric Bou Maqueda. É raro encontrar indivíduos de tal consistência intelectual e humana. Ele foi o meu farol e sempre lhe serei grata por tudo o que me transmitiu (por... *irradiaciones*). Outrossim, quero agradecer ao Professor Roberto Vecchi, que, enquanto meu orientador externo, me concedeu uma liberdade de pensamento e de expressão totais (*carta-branca...*), dando provas, mais uma vez, da sua grande abertura de espírito e tolerância. Ele não sabe, mas, na fase da composição da tese, atapei com as suas frases motivacionais a casa toda.

Com o tempo, cheguei a compreender que apoiar alguém incondicionalmente, mesmo sem entender completamente o que está a fazer, é uma forma de amor, ou melhor, é a maior forma de amor possível. Por isso, tenho de dizer obrigado à minha família, de modo particular aos meus pais, Fabio e Mariantonietta, e aos meus tios – Daniela, Domenico, Eugenia e Sergio – porque nunca deixaram de acreditar em mim, nem quando lhes falei da minha intenção de desenvolver uma investigação sobre o não dito, sobre tudo o que em um texto... não está. Agradeço especialmente aos meus pais por todos os domingos passados a ouvir, em tradução, os parágrafos desta tese: agora posso revelar-vos que, nos momentos de desânimo, foi mesmo a antecipação desses domingos a encorajar-me a não desistir.

Não posso não nomear o meu primo Antonio, ao qual agradeço pelo simples facto de ele estar.

Um reconhecimento particular vai para o Sérgio das Neves, poeta, ator, fadista. Amigo. Não é apenas para o lisonjear que afirmo que, sem a sua capacidade de ler *entre as linhas*, esta dissertação não se teria realizado. Que o Sérgio tivesse de ser o presente mais lindo que Lisboa me ofereceu, já estava escrito. Foi o “fado”.

Agradeço ao Daniel da Rocha Leite, compartilhador de silêncios, faminto de vida e de emoção. Os nossos diálogos, e as nossas calas, enriqueceram o conteúdo da minha escrita. E não só.

Quero exprimir a minha gratidão aos amigos de sempre, que, apesar da distância, me apoiaram também nesta etapa do meu percurso. Obrigado à Alexandra, por ser a irmã que nunca tive; à Chiara, pelas videochamadas quotidianas (e por me ter feito descobrir partes da Itália, cuja existência eu ignorava); à Jessica, por representar o meu elo com a infância; ao Alessandro, pelas suas lucubrações filosóficas e por ter expandido o meu vocabulário médico.

Agradeço a todos os que cruzaram o meu caminho – dentro e fora do contexto acadêmico –, com os quais tive o privilégio de trocar ideias. Cada encontro, embora fugaz, proporcionou-me a oportunidade de me questionar e pôr as minhas opiniões em causa.

Obrigado aos que me tentaram obstacular de todas as maneiras. Esta tese é a evidência de que o despotismo, o abuso de poder e a injustiça podem ser derrotados.

Enfim, quero agradecer ao Marcel, que nesses anos teve a ilusão de encher os meus vazios, e ao qual nunca tive a coragem de dizer...

*À suivre*

## Peristilo

Sou ruínas de edifícios que nunca foram mais do que essas ruínas [...] (Pessoa 2014: 49).

Peristilo: a galeria de colunas que se encontra à frente ou à volta dos templos gregos. Também, no seu sentido figurado, um preâmbulo – não um verdadeiro início (será que é possível estabelecer o real começo de um texto?), mas apenas uma orientação para quem quiser dar os primeiros passos em direção à matéria tratada.

Enquanto Fernando Pessoa estava vivo, o *Livro do Desassossego* nunca existiu na forma com que o público de hoje está familiarizado. De facto, foi apenas depois do falecimento do seu autor, em 1935, que, em uma arca contendo centenas de escritos inéditos de natureza heterogénea, se acharam as páginas que atualmente o compõem. Estas se apresentavam como folhas soltas, não numeradas, em parte manuscritas, em parte datiloscritas, que, em alguns casos, incluíam a indicação “Livro do Desassossego” (ou “L. do D.”). Embora Pessoa tivesse esboçado numerosos projetos editoriais, nem sequer chegou a estabelecer definitivamente o título do seu trabalho, que, todavia, na sua visão, devia ser “mais ou menos equivalente a dizer que contém lixo ou intervalo, ou qualquer palavra de igual afastamento” (Pessoa 2014: 555) e refletir “o devaneio e o desconexo lógico” (*Idem*: 556) caraterísticos da sua prosa. Dada a precariedade, quer do seu *corpus*, quer da ordem dos textos que o constituem, o *Livro* dependeu, para se divulgar, da intervenção de editores que estabilizassem provisoriamente a combinação dos seus trechos. A partir de 1982, publicaram-se, dentro e fora de Portugal, tantas edições do *Livro*, e tão diversas entre si, que há quem considere impossível encontrar duas versões idênticas (Pizarro 2013b: 9).

Conquanto a crítica tradicional, tendencialmente, tenha salientado o carácter fragmentário do *Livro do Desassossego*, sugere-se, nos capítulos que se seguem, que se considere o *Livro* sob a luz da descontinuidade em vez da fragmentariedade. Por conseguinte, em lugar de designar as partes, em que se articula, enquanto “fragmentos”, prefere-se qualificá-las como “textos”, “trechos” ou “passagens”. Isso porque a noção de fragmento parece restritiva e limitante, pois oscila entre a imaginação de uma integridade anterior e a projeção da recomposição de tal integridade. Ou, diferentemente: o fragmento subentende a ideia de uma totalidade passada e futura. Contudo, entre esses dois polos, o texto fica cativo.

Fernando Cabral Martins é um dos primeiros a questionar a pertinência do conceito de fragmentariedade em relação ao *Livro*. De facto, conforme o crítico português:

De que modo podemos chamar «fragmentos» aos textos que compõem o *Livro do Desassossego*? Um fragmento é, em princípio, o produto de uma fragmentação, aquilo que é incompleto ou, de algum modo, inacabado. Mas não é pouco contraditório e desarmante notar que muitos dos «fragmentos» que Pessoa deixou para o *Livro do Desassossego* são, de facto, poemas em prosa completos. Não há neles nada de fragmentário, embora não tenham lugar relativo, e estejam num magma textual (Martins 2000: 220).

Embora não se partilhe a concepção de “completude” – pois remete para uma ideia de possível acabamento, ou fechamento, do texto que, neste trabalho, se põe em discussão –, aprecia-se a tentativa de contestar uma visão do *Livro* tradicionalmente aceite. Na mesma linha de pensamento, e desenvolvendo-a, José Gil elabora uma meditação sobre os espaços em branco que rodeiam a matéria do *Livro*, sugerindo que sejam concebidos, não como fraturas, mas como um bocado de ar:

O que é o *Livro do Desassossego*? Uma viagem permanente através dos intervalos entre sensações [...]. A viagem é permanente porque nunca o leitor tem a impressão de uma ruptura entre os fragmentos – os espaços que os separam [...] são pequenas ou grandes respirações num contínuo do que emana o mesmo tom com múltiplas variações de ritmo (Gil 2013: 93-94).

Longe de interromper e angustiar as sequências textuais, os espaços em branco (mas nunca vazios) do *Livro do Desassossego* podem ser considerados caixas-de-ressonância, que valorizam a palavra escrita, outorgando-lhe um direito à expansão. O texto intercalado por lacunas é um texto arejado, ventilado, e, por isso, suscetível à abertura.

L’illusion si favorable au Panthéon vient [...] de ce qu’il y a plus d’espace entre les colonnes, et que l’air joue librement autour [...]. C’est ainsi que la poésie antique ne dessinait que les grandes masses, et laissait à la pensée de l’auditeur à remplir les intervalles, à suppléer les développements [...] (Staël 1985: 95).

O *Livro* que Pessoa erigiu é um panteão, cujo peristilo permite o envolvimento do público. Mais do que isso, é um panteão em contínua construção. É o observador/ leitor a ter o privilégio e a responsabilidade de prosseguir a sua edificação. Conforme um dos mais citados aforismos de Friedrich Schlegel, publicado na revista *Athenaeum*, “Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung” (“Muitas obras dos antigos tornaram-se fragmentos. Muitas obras dos modernos já nascem como tal”). Apesar de se rejeitar a

noção de “fragmento”, a constatação de Schlegel, se adaptada, também se poderia aplicar ao *Livro do Desassossego*, sendo este, não o resultado de um acidente, mas, ao contrário, a manifestação da intenção do seu autor. Em vez de se empregar a imagem de uma fabricação que a consunção do tempo tornou em ruínas, propõe-se a conceção do *Livro* enquanto algo que foi deliberadamente criado com o aspeto da ruína. Isso faz com que o *Livro* se assemelhe às esculturas que Michelangelo Buonarroti plasmou durante aquela que é conhecida como a sua fase artística do “non finito”. Nessa altura, Michelangelo – consoante o qual a escultura é a arte do subtrair, pois é necessário tirar alguma coisa para revelar o que na pedra já está contido – costumava deixar propositadamente as suas estátuas esboçadas e incompletas. Para o artista, os corpos representados deviam dar a impressão de emergir laboriosamente do mármore, que os aprisionava. Muito eloquente é o caso das quatro esculturas da série “Prigioni” (1513-15), ou “Schiavi”, cujas figuras parecem contorcer-se e desvincular-se na tentativa de se libertarem do bloco de pedra. Com respeito a esta característica da produção de Michelangelo, em um apontamento anotado a 9 de maio de 1853, Eugène Delacroix escreveu:

J’ai été conduit à inférer qu’une partie de l’effet que produisent les statues de Michel-Ange est dû à certaines disproportions ou parties inachevées qui augmentent l’importance des parties complètes (Delacroix 1893: 185-86).



Figura 1 Michelangelo, “Prigioni”. De esquerda para direita: “Atlante”, “Schiavo barbuto”, “Schiavo giovane”, “Schiavo che si ridesta”. Florença, Galeria da Academia.

Peristilo: uma colunata, um preâmbulo e também o título de um trecho do *Livro do Desassossego*, composto por volta de 1913. Nele, o sujeito narrante proporciona alguns dos pontos de reflexão que serão aprofundados nos capítulos que se seguem. Propõe-se aqui um excerto tirado da parte inicial do texto.

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 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 mortalhas* para o meu tédio *amortalhar* 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 em 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 com amá-lo e esquece-o [...] (Pessoa 2014: 53) [itálico meu].

Em primeiro lugar, sugere-se uma analogia entre o ato de escrever e o de construir (“eu ergui [...] este livro”). O escritor é quem estabelece o alicerce da estrutura e erige os pilares, mas cabe ao leitor a tarefa de pôr a pedra angular. O facto de o sujeito em questão salientar que “este livro estranho” é concebido como “portões abertos” torna ainda mais explícito o convite para perceber o texto na sua abertura, sondando as fissuras que o constituem.

Para além de uma edificação, a escrita também pode ser metaforicamente considerada como uma teia em contínua fase de tecedura (“teci eternidade”, “Tecedeira”, “tecendo mortalhas”). Como se evidenciará mais à frente, o texto (do latim *textus/ textum*) é tal porque é um entrelaçamento de fios. Ele não é um produto acabado, mas em constante expansão.

Ao nomear as “mortalhas”, o gesto de “amortalhar”, e ao recomendar que o leitor reze por ele, o sujeito manifesta a consciência de que o autor, desde o momento da publicação da sua obra, falece – reforçando a convicção de que toda a grande literatura antecipa as intuições das teorias subsequentes.

As últimas linhas do trecho também chamam a atenção, pois, nelas, dirigindo-se a uma hipotética musa, a voz do *Livro* apresenta uma declaração de poética:

Farei do sonhar-te o ser poeta, e a minha prosa, quando *talhe* a tua Beleza, terá melodias de poema, curvas de estrofes, esplendores súbitos como os dos versos imortais (*Idem*: 55) [itálico meu].

Nos intentos da voz narrante, a escrita, para alcançar o seu nível máximo e ser perpetuada no tempo, deve praticar um corte. Reformulando uma afirmação de Michel Foucault, não só a história, mas também a poética, “será « effective » dans la mesure où elle introduira le discontinu dans notre être même” (Foucault 1971: 160). Consultando o original manuscrito por Pessoa, é interessante constatar que o verbo “talhar” não foi a primeira escolha do autor, tendo esta sido “falhar”. Embora a diferença consista apenas em uma consoante – e apesar dos dois verbos terem um sentido parecido –, não espanta que Pessoa tenha optado por um termo em vez do outro. De facto, não obstante “falhar” signifique “cortar”, “criar uma fenda”, ele também remete para a ideia de “fracassar”, “não ter êxito”. Conjetura-se que foi para evitar esta ambiguidade que quem escreveu preferiu adotar o verbo “talhar”. De qualquer maneira, no *Livro*, o conceito de falha nunca se traduz em falhanço.

Pessoa não soía intitular os textos do seu *Livro*. Por esta razão, a designação de “Peristilo” não é para ser negligenciada. Existe a possibilidade de, para além de apontar para a metáfora arquitetónica já mencionada, “Peristilo” ser lido como “Peri(e)stilo” e, portanto, como um metatexto que, no seu desdobramento, está a disseminar indícios úteis para a sua leitura e para a leitura do *Livro* todo. E se, aqui, Pessoa estivesse a alertar o seu público, revelando-lhe que o estilo da sua escrita, na verdade, é um peri-estilo, um estilo perifrástico, sempre indireto? Se estivesse a sugerir que é vã qualquer tentativa de síntese, pois a sua textualidade não anda à roda de nenhum centro? Debalde procurar-se-á uma subjetividade atrás ou adentro do texto, nunca parafraseável. Inutilmente esforçar-se-á achar uma justificação psicológica – hetero-inimiga mais do que heteronímica – que motive o estilhaçamento da sua escrita. No caso de Pessoa, mais do que nunca, parece aplicar-se a asserção “L’homme n’est rien, l’œuvre – tout” (Flaubert 1930: 279). Não surpreende que isso desorienta e perturbe um certo tipo de crítica mais tradicional: o *Livro do Desassossego* é... por desassossegar.

Ces formes préalables de continuité, toutes ces synthèses qu’on ne problématise pas et qu’on laisse valoir de plein droit, il faut donc les tenir en suspens. Non point, certes, les

récuser définitivement, mais secouer la quiétude avec laquelle on les accepte [...] (Foucault 1969: 37).

Neste trabalho, nas citações, podem ocorrer os seguintes sinais:

◇ espaço deixado em branco por Fernando Pessoa

[...] supressão de texto atuada pela autora

A edição do *Livro do Desassossego* de referência, quando possível, é:

Fernando Pessoa (2014). *Livro do Desassossego* (edição de Jerónimo Pizarro). Lisboa: Tinta da China.

## Capítulo 1

### Scriptus interruptus

#### 1.1 A descontinuidade como necessidade

[P]ourquoi l’homme, en supposant que le discontinu lui soit propre et soit son œuvre, ne révélerait-il pas que le fond des choses auquel il faut bien qu’en quelque façon il appartienne, n’a pas moins affaire à l’exigence de la discontinuité qu’à celle de l’unité ? (Blanchot 1969b: 11)

A interrupção desempenha um papel crucial, quer na relação entre o leitor e a obra literária, quer – inseparavelmente – na ligação do escritor com o texto que está a compor. Inicialmente, ela dá-se no momento em que este percebe que compor significa abandonar-se a certas forças para lá do seu controlo. Temos evidência disso em um trecho do *Livro do Desassossego* datável ao redor de 1930, onde a voz do sujeito descreve uma característica do seu processo criativo:

A razão por que tantas vezes interrompo um pensamento com um trecho de paisagem, que de algum modo se integra no esquema, real ou suposto, das minhas impressões, é que essa paisagem é uma *porta por onde fujo* ao conhecimento da minha impotência fecunda. Tenho a *necessidade*, em meio das conversas comigo que formam as palavras deste livro, de falar de repente com outra pessoa, e dirijo-me à luz que paira, como agora, sobre os telhados das casas, que parecem molhados de tê-la de lado; ao agitar brando das árvores altas na encosta citadina, que parecem perto, numa possibilidade de desabamento mudo; aos cartazes sobrepostos das casas ingremadas, com janelas por letras onde o sol morto doira goma húmida (Pessoa 2014: 344) [itálico meu].

É possível encontrar outras passagens em que essa “necessidade” de intercalar o fio da narração com estimulações alheias se manifesta. Em um dos numerosos excertos do *Livro* que tratam do tema da trovoada, o sujeito narrante, depois de ter delineado minuciosamente os traços do aguaceiro recém-acabado, aproxima-se da janela do escritório e “com atenção intensa e indiferente” começa a contemplar os que passam pela rua abaixo. De repente, o seu interesse focaliza-se de maneira incontrolável em um homem que, virada uma esquina, segue andando sob a chuva abrandada. Olha-o com uma atenção “não já desatenta, que se dá às coisas, mas definidora, que se dá aos símbolos” (*Idem*: 496):

Era o símbolo de ninguém; por isso tinha pressa. Era o símbolo de quem nada fora; por isso sofria. Era parte, não dos que sentem a sorrir a alegria incômoda da chuva, mas da mesma chuva – um inconsciente, tanto que sentia a realidade.

Não era isto, porém, que eu queria dizer. Entre a minha observação do transeunte que, afinal, perdi logo de vista, por não ter continuado a olhá-lo, e o nexo destas observações *inseriu-se-me qualquer mistério da desatenção*, qualquer *emergência* da alma que me deixou sem prosseguimento. E ao fundo da minha *desconexão*, sem que eu os oiça, surgem os sons das falas dos moços da embalagem [...] (*Ibidem*) [itálico meu].

De vez em quando, o sujeito dedica-se ao ato da escrita rigorosamente para se desviar: “Estou escrevendo, afinal, para fugir e refugir” (*Idem*: 338). No caso mencionado acima, a porta por onde ele foge ao “esquema, real ou suposto, das [suas] impressões” é aberta por um transeunte, que lhe permite satisfazer essa “emergência da alma”. Em uma outra ocasião, é o trabalho mesmo de contabilista que lhe proporciona essa possibilidade de divagar: as linhas paralelas da tabela que está a preencher, remetendo para as tábuas de um veleiro, titilam a imaginação do sujeito narrante, que sarpa seguindo a onda das suas fantasias.

Escrevo atentamente, curvado sobre o livro em que faço a lançamentos a história inútil de uma firma obscura; e ao mesmo tempo o meu pensamento segue, com igual atenção, a rota de um navio inexistente por paisagens de um oriente que não há. As duas coisas estão igualmente nítidas, igualmente visíveis perante mim: a folha onde escrevo com cuidado, nas linhas pautadas, os versos da epopeia comercial de Vasques & C.<sup>a</sup>, e o convés onde vejo com cuidado, um pouco ao lado da pauta alcatroada dos interstícios das tábuas, as cadeiras longas alinhadas, e as pernas saídas dos que sossegam na viagem (*Idem*: 376).

Às vezes, a voz que opera no texto *corta* a narração de uma cena para introduzir comentários linguísticos. Isso é o que se passa, por exemplo, num traço de 25 de Abril de 1930, em que a voz em questão, servindo-se da metáfora áquea dos remoinhos, conta o episódio de uma multidão colorida de pessoas a andar pela Praça do Comércio – gente que “faz poças, abre-se em riachos, junta-se em ribeiros” –, para depois o suspender abruptamente por meio de uma digressão gramatical.

Os meus olhos veem desatentamente, e construo em mim essa imagem áquea que, melhor que qualquer outra, e porque pensei que viria chuva, se ajusta a este incerto movimentos. Ao escrever esta última frase, que para mim exatamente diz o que define, pensei que seria útil pôr no fim do meu livro, quando o publicar, abaixo das “Errata” umas “Não-Errata”, e dizer: a frase “a este incerto movimentos”, na página tal, é assim mesmo, com as vozes

adjetivas no singular e o substantivo no plural. Mas que tem isto com aquilo em que estava pensando? Nada, e por isso me deixo pensá-lo (*Idem*: 322).

No mesmo dia em que concebe a frase “a esse incerto movimentos”, essa própria voz deixa mais uma meditação sobre a sua prosa. Supondo ver diante de si uma rapariga de modos masculinos, discorre sobre as várias formas como essa menina se poderia designar. Distanciando-se dos que diriam “Aquela rapariga parece um rapaz”, “Aquela rapariga é um rapaz” ou “Aquele rapaz”, o sujeito narrante indicá-la-ia como “Aquela rapaz”:

Eu direi, “Aquela rapaz”, violando a mais elementar das regras da gramática, que manda que haja concordância de género, como de número, entre a voz substantiva e a adjetiva. E terei dito bem; terei falado em absoluto, fotograficamente, fora da chateza, da norma, e da quotidianidade (*Idem*: 324).

Em 1982, entrevistado por André Rodin, Jacques Derrida (conforme o qual o “Livro” – qualquer livro –, desde o momento da sua publicação, opera como um corte de um texto potencialmente infinito [Derrida 1999: 29]) salienta a importância das interrupções no processo da escrita. Essas suspensões não têm, para ele, uma conotação negativa – ao contrário, seriam a condição mesma do ato da criação: “Elle [l’interruption] donne son souffle à la question qui, loin de paralyser, met en mouvement. L’interruption libère même un mouvement infini” (Derrida 2003: 38). Ele traz como exemplo o modo como se dedica quotidianamente à prática literária. Dado que o escritório fica no sótão da sua casa, para principiar a sua atividade, o filósofo tem de subir uma escadinha e, uma vez em cima, deve curvar-se até chegar às mesas de trabalho. De facto, há ali duas mesas: uma baixa e pequena, onde se ergue a máquina de escrever, e uma secretária recoberta de folhas de papel, onde ele “toma notas, traça rabiscos”, mas na qual “raramente escreve de maneira contínua”. Derrida acrescenta que, habitualmente, ele só trabalha por sequências breves.

- A peu près combien de temps ?
- C’est difficile à dire, je ne reste jamais assis à la machine plus d’un quart d’heure, vingt minutes. Il faut que je me lève, que je fasse autre chose.
- Et comme le grenier est très bas vous êtes obligé de redescendre ?
- Oui. Ou je redescends ou je fais autre chose dans le grenier, mais je n’écris pas par séquences ou pulsions longues. Plus la chose m’intéresse ou me requiert...
- Plus vous quittez votre siège...

– Plus vite j’interromps. Voilà, je reste de manière plus durable à la machine quand le travail est fait, quand je suis en train par exemple de retaper pour une version à peu près définitive, alors là le travail est fait et je retranscris ou je retape, à ce moment-là je peux avoir la patience de rester une heure ou deux. Mais quand j’écris un texte sous sa première forme, alors là je dirais que mieux ça va et plus c’est bref (Derrida 1982: 63).

Quanto mais o assunto é interessante, mais exige estar intervalado por pausas. Essa “necessidade”, essa “emergência”, ou, nas palavras de Blanchot, essa “exigência” de descontinuidade não se manifesta apenas no processo da produção textual, mas também no ato (em *cada* ato) da leitura. A tal respeito, examine-se uma passagem do *Livro do Desassossego* de cerca de 1930, em que o sujeito narrante confessa que as suas leituras prediletas passam de releituras de velhos livros que nunca se sumiram da sua vida, ficando sempre em cima da mesa de cabeceira. Apesar de esses volumes serem os seus favoritos, a voz em questão esclarece que “se é certo que já os li todos muitas vezes, também é certo que a nenhum deles li em sequência (Pessoa 2014: 349)” (o que reenvia para outro excerto do *Livro*, em que se encontra o imperativo “Nunca ler um livro até ao fim, nem lê-lo a seguir e sem saltar [*Idem*: 101]”). Consequentemente, desenvolve-se a seguinte reflexão:

Nunca pude ler um livro com entrega a ele; sempre, a cada passo, o comentário da inteligência ou da imaginação, me estorvou a sequência da própria narrativa. No fim de minutos, *quem escrevia era eu*, e o que estava escrito não estava em parte alguma (*Idem*: 349) [itálico meu].

Inúmeras imagens e associações i[n]terrompem [n]o fio da leitura do sujeito, o qual chega a afirmar: “Leio e abandono-me, não à leitura, mas a mim” (*Idem*: 350). O texto só pode começar a ter valor para o leitor depois da ação – bastante instintiva – de ele dar nova vida às suas palavras graças às memórias e às experiências que tem tido. Quando se lê um livro distraidamente – porque as suas palavras levam para algo que as transcende e manifesta-se no leitor a urgência de errar alhures –, suspender o supracitado ato não significa ofender o texto: é sinal de que o leitor se tornou impaciente com o que está presente na página e pronto para *escrever a sua leitura*.

Isso leva a algumas reflexões elaboradas por Roland Barthes, o que facilita a possibilidade de uma abordagem da obra pessoana à luz do pensamento barthesiano. De acordo com o crítico francês, a leitura é *o texto que escrevemos em nós* quando estamos a ler. Ela procede segundo uma lógica que não é dedutiva, mas associativa: não canaliza, mas dispersa, dissemina. O texto sozinho, portanto,

não existiria: por si, “le texte seul” seria apenas um conjunto de frases, de orações. Ele subsiste enquanto *texto-leitura* que associa outras ideias, outras imagens, outros significados. Lendo um livro, quanto mais o sujeito se sente envolvido, mais lhe acontece de suspender continuamente a atividade já mencionada, não por desinteresse, mas, ao contrário, pelo ininterrupto afluir de ideias, estímulos e associações. Por outras palavras, conforme Barthes, ler verdadeiramente é ler *levantando a cabeça, distraindo-se por interesse*.

Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse dans votre lecture, non par désintérêt, mais au contraire par afflux d’idées, d’excitations, d’associations ? En un mot, ne vous est-il pas arrivé de lire en levant la tête ?

C’est cette lecture-là, à la fois irrespectueuse, puisqu’elle coupe le texte, et éprise, puisqu’elle y revient et s’en nourrit, que j’ai essayé d’écrire [...].

Ce texte-là [ce texte que nous écrivons dans notre tête quand nous la levons], qu’il faudrait pouvoir appeler d’un seul mot : *texte-lecture*, est mal connu parce que depuis des siècles nous nous intéressons démesurément à l’auteur et pas du tout au lecteur [...] : on cherche à établir *ce que l’auteur a voulu dire*, et nullement *ce que le lecteur entend* (Barthes 2015b: 33-34).

Uma meditação semelhante também está presente no ensaio *Le plaisir du texte*, em que se repisa que “le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures” (Barthes 1973: 14). O texto que produz prazer é o que leva quem o lê a levantar frequentemente a cabeça:

Être avec qui on aime et penser à autre chose : c’est ainsi que j’ai les meilleures pensées, que j’invente le mieux ce qui est nécessaire à mon travail. De même pour le texte : il produit en moi le meilleur plaisir s’il parvient à se faire écouter indirectement ; si, le lisant, je suis entraîné à souvent lever la tête, à entendre autre chose (*Idem*: 41).

A interrupção, portanto, é um ponto de partida, é o gatilho de uma obra literária (em que escrever é um ato sempre já começado, pois é uma das atividades do inconsciente), e, libertada pelo leitor em certo momento do seu encontro com o texto, ela torna-se no processo através do qual quem lê pode estabelecer uma relação com o que está escrito.

Em numerosas passagens do *Livro do Desassossego*, há evidência desse impulso espontâneo da voz narrante *distrair-se por interesse*, definindo-se esta como “um perpétuo desenrolamento de imagens, conexas ou desconexas” (Pessoa 2014: 489). Em um trecho do *Livro*, a tendência para a divagação do narrador – para a contínua interferência do fluxo dos seus pensamentos no texto que

está a compor –, que em princípio deveria ser fonte de frustração e humilhação, na verdade, constitui um valor acrescentado dando-lhe “asas de ouro”.

Em certa altura da cogitação escrita, já não sei onde tenho o centro da atenção – se nas sensações dispersas que procuro descrever, como a teapaçarias incógnitas, se nas palavras com que, querendo descrever a própria descrição, me embrenho, *me descaminho* e vejo outras coisas. Formam-se em mim *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 consegue senão dar-me asas de ouro (*Idem*: 382) [itálico meu].

Não faltam, no *Livro*, as remessas para o hábito próprio do sujeito textual de descaminhar-se, de extraviar-se do rumo que está a percorrer, por causa do brotar improvisado de novas intuições (“Tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa” [*Idem*: 358]). Possuir um livro não é uma razão suficiente para o ler até ao fim: é apenas um pretexto para compor o próprio *texto-leitura*, como se pode observar no poema “A novela inacabada” de 1933: “Lenda do sonho que vivo,/ Perdida por a salvar.../ Mas quem me arrancou o livro/ Que eu quis ter sem acabar?” (Pessoa 1990: 124). E é sempre Pessoa, em um pensamento anotado em inglês por volta de 1910, a revelar que, embora tenha sido leitor voraz e ardente, não se lembra de qualquer livro que tenha lido, “so far were my reading states of my own mind, dreams of my own, nay, provocations of dreams” (Pessoa 1966: 15). Consulte-se um outro excerto do *Livro*:

Divago, se me concentro [...].

Às vezes é tão grande, tão rápida, tão abundante a fluência concentrada de imagens e de frases certas que se me desenrola no espírito desatento, que raivo, estorço-me, choro de ter de as perder – porque as perco. [...] E fica-me [...] o debruçar-me sobre o abismo de um passado rápido de imagens e ideias, figuras mortas da bruma de que elas mesmas se formaram. [...]

O ritmo da palavra, a imagem que evoca, e o seu sentido como ideia, juntos necessariamente em qualquer palavra, são para mim juntos com separação. Só de pensar uma palavra eu compreenderia o conceito de Trindade. Penso a palavra “inúmero” e escolho-a para exemplo porque é abstrata e escusa. Mas se a oiço no meu ser, rolam grandes ondas em som que não para no mar sem fim; constelam-se os céus, e não é de estrelas, mas da música de

todas as ondas onde os sons se constelam, e a ideia de um infinito decorrente abre-se-me, como uma bandeira desfraldada, em estrelas ou sons do mar, e a um eu que reflete todas as estrelas (Pessoa 2014: 367-68).

É verdade que, para *escrever a sua leitura*, é necessário que o sujeito se afaste do que está a ler – “Ouvii-me ler os meus versos – que nessa ocasião li bem, porque me distraí” (*Idem*: 366) –, mas também é preciso que antes tenha entrado profundamente no texto, que tenha criado nele um espaço para si, por onde ter uma vista mais panorâmica do mundo exterior. Percebe-se bem esse aspeto em uma passagem de 15 de maio de 1932:

Considero a leitura como o modo mais simples de entreter esta, como outra, viagem; e, de vez em quando, ergo os olhos do livro *onde estou sentindo verdadeiramente*, e vejo, como estrangeiro, a paisagem que foge – campos, cidades, homens e mulheres, afeições e saudades – e tudo isso não é mais para mim do que um episódio do meu repouso, uma distração inerte em que descanso os olhos das páginas demasiado lidas. [...] Ah, quero a verdade? Vou continuar o romance... (*Idem*: 491) [itálico meu]

Em 1979, sai uma novela de Italo Calvino intitulada *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, na qual se narram as peripécias de um leitor que, na tentativa de ler um romance, está obrigado, por razões sempre diferentes, a interromper a leitura do livro e a empreender a de outros. Pode-se considerar a novela de Calvino como uma alegoria das múltiplas possibilidades que a literatura oferece aos seus leitores, os quais não são simples usufruidores da obra, mas participantes ativos na criação de sentido.

Na parte final de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, a personagem principal encontra-se em uma biblioteca, à procura do romance cuja leitura teve de suspender. Uma vez sentado em uma mesa, começa a observar os leitores que o rodeiam; todos parecem mergulhados nas suas leituras, com uma exceção: o olhar de um homem, em particular, em vez de se sustar sobre o volume aberto que tem entre as mãos, vagueia no ar. Ainda assim, os seus olhos não estão distraídos porque “una fissità intensa accompagna i movimenti delle iridi azzurre” (Calvino 2000: 216). A uma certa altura, o homem inicia a falar:

– Non si meravigli se mi vede sempre vagare con gli occhi. In effetti questo è il mio modo di leggere, ed è solo così che la lettura mi riesce fruttuosa. Se un libro m'interessa veramente, non riesco a seguirlo per più di poche righe senza che la mia mente, captato un pensiero che il testo le propone, o un sentimento, o un interrogativo, o un'immagine, non parta per la tangente e

rimbalzi de pensamento em pensamento, d'imagem em imagem, em um itinerário de ragionamentos e fantasias que sento o bisogno de percorrer até em fundo, allontanandomi dal libro fino a perderlo di vista. O estímulo da leitura mi è indispensabile, e d'una leitura sostanziosa, anche se d'ogni libro non riesco a leggere che poche pagine (*Idem*: 216-17).

Tal como no caso do *Livro do Desassossego*, aqui também é mesmo pelo facto de o volume ser cativante, que não é possível lê-lo a fio. Quanto mais a leitura for estimulante, tanto mais a mente do leitor resvala “de pensamento em pensamento, de imagem em imagem”, até chegar ao ponto de distanciar-se do texto e perdê-lo de vista (dando início à composição do “texte-lecture”). Nesse momento da novela, mais um interlocutor decide tomar parte na conversa para reforçar o conceito de que cada ato de leitura é um processo estilizado:

– La capisco bene, – interloquisce un altro lettore, alzando il volto cereo e gli occhi arrossati dalle pagine del suo volume, – la lettura è un'operazione *discontinua* e *frammentaria*. O meglio: l'oggetto della lettura è *una materia puntiforme e pulviscolare* (*Idem*: 217) [itálico meu].

Embora não se tenham provas do facto de Calvino estar familiarizado com a produção literária de Pessoa, o que é certo é que domina muitos conteúdos da obra de Barthes, ao qual em 1984 dedica o ensaio “In memoria di Roland Barthes” incluído na recolha *Collezione di sabbia*.

Pois a leitura, na acme da sua intensidade, é um processo intermitente e “punctiforme”, talvez o abandonar um texto seja a única homenagem autêntica que um leitor pode oferecer a um escritor. E – porque não? – a esperança que o leitor, em um momento dado, pare de ler o seu livro, pode ser o incentivo que impulsiona o escritor a compor.

O triunfo supremo de um artista é quando a ler suas obras o leitor prefere tê-las e não as ler. Não é porque isto aconteça aos consagrados; é porque é o maior tributo ◊ (Pessoa 2014: 107)

## 1.2 ...

[T]he absent values, the palpable voids, the missing links, the mocking shadows... (James 1987: 554)

Uma observação aguda foi feita por Barthes em *La préparation du roman* relativamente aos *haiku*, que parece aplicável também à estruturação (ou aparente falta desta) do *Livro do Desassossego*. A meditação desenvolve-se a partir da circunstância de o músico americano John Cage ter um grande interesse em cogumelos: há a hipótese de que isso venha do facto de a palavra *music* e a palavra *mushroom* se encontrarem próximas no dicionário inglês. O que é digno de atenção é que os termos “música” e “cogumelo” estão *presentes* um para o outro, mas não estão de algum modo ligados. Trata-se, portanto, de uma forma de *copresença* de não imediata compreensão: a dificuldade reside na capacidade de pensar essa *copresença* sem que ela tenha traços metonímicos, antitéticos ou causais. O que caracteriza uma recolha de *haiku* – e, acrescenta-se, o que descreve o carácter do *Livro* – é uma “encadeação neutra”, sem lógica e sem que ela implique, porém, a eliminação de lógica.

C'est un mode de co-présence qui est très difficile à concevoir comme une valeur poétique : penser une co-présence sans qu'elle soit métonymique, antithétique ou causale, etc. ; au fond c'est faire échec à la métonymique et ça, c'est extrêmement difficile parce que c'est une prouesse, c'est une prouesse de l'esprit : une consécution sans logique et pourtant sans qu'elle *signifie* la destruction de la logique, autrement dit, une consécution *neutre*, telle serait la surface d'un recueil de haïkus (Barthes 2015a: 82-83).

Tal conexão neutra, que pode ser obtida, quer através da isolação de alguns termos, quer pela sua justaposição – nesse último caso, produzindo o que o sujeito narrante do *Livro do Desassossego* chama de “irmãos siameses que não estão pegados” (Pessoa 2014: 358) –, pode ser percebida graças ao efeito criado pelo emprego de elipses.

Em certos casos, as vozes que operam no texto do *Livro*, manipulam as elipses de maneira maioritariamente prosaica (especialmente quando elas ocupam uma posição medial) para indicar uma pausa para a qual um simples ponto final teria sido suficiente. Veja-se a passagem: “Se houvesse na arte o mister de aperfeiçoador, eu teria na vida da minha arte uma função... Ter a obra feita por outrem, e trabalhar só em aperfeiçoá-la... Assim, talvez, foi feita a *Ilíada*...” (*Idem*: 361).

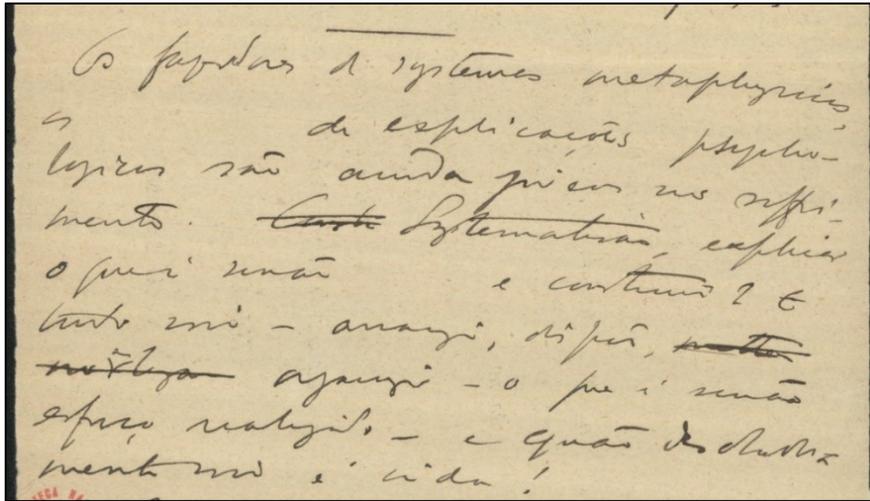


Figura 2 “Os fazedores de sistemas metafísicos, os  $\diamond$  de explicações psicológicas são ainda jovens no sofrimento. Sistematizar, explicar o que é senão  $\diamond$  e construir?” BNP/E3, 9-43r-94r-95r-96r.1.

Um efeito igualmente prosaico é perceptível em todas as ocorrências em que a voz narrante deixa um espaço em branco porque não encontra a palavra mais apropriada. Nesses momentos, reconhecer a hesitação da voz em questão não produz a mínima manifestação do poético: “A sua religião era  $\diamond$  e só nos penetrais do mistério, aos iniciados apenas, longe do povo e dos  $\diamond$ , eram ensinadas aquelas coisas” (*Idem*: 209), “Aquela sensibilidade ténue, mas firme, o sonho longo mas consciente  $\diamond$  que forma no seu conjunto o meu privilégio de penumbra” (*Idem*: 280), “Os fazedores de sistemas metafísicos, os  $\diamond$  de explicações psicológicas são ainda jovens no sofrimento. Sistematizar, explicar o que é senão  $\diamond$  e construir?” (*Idem*: 58), “Desde que vivo, narro-me, e o mais pequeno dos meus tédios comigo, se me debruço sobre ele, desabrocha, por um magnetismo de  $\diamond$ , em flores” (*Idem*: 368). Um exemplo que vale a pena citar por inteiro, pelo seu cunho irónico, é o seguinte:

Como invejo os que escrevem romances, que os começam, e os fazem, e os acabam! Sei imaginá-los, capítulo a capítulo, por vezes com as frases do diálogo e as que estão entre o diálogo, mas não saberia dizer no papel esses sonhos de escrever,  $\diamond$  (*Idem*: 361).

A intenção poética também emerge na superfície da prosa – o que é uma marca metamórfica da lírica moderna –, e isso passa-se no momento em que a voz textual se serve de elipses para “abrir” ou “fechar” um trecho, criando uma sensação de relação, reciprocidade e circularidade. Alguns casos de reticências em posição inicial incluem: “... no desalinho triste das minhas emoções confusas...” (*Idem*: 270), “... este livro suave” (*Idem*: 37), “... a chuva caía ainda triste, mas mais

abrandada, como um cansaço universal” (*Idem*: 354), “... E eu, entre a vida, que amo com despeito e a morte que temo com sedução” (*Idem*: 272), “... e do alto da majestade de todos os sonhos, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa” (*Idem*: 363), “... a acuidade dolorosa das minhas sensações, ainda das que sejam de alegria” (*Idem*: 362), “... o mundo, monturo de forças instintivas, que todavia brilha ao sol com tons palhetados de ouro claro e escuro” (*Idem*: 452). Para um caso de elipses em posição final, veja-se: “Mais tarde, talvez... Sim, mais tarde... Um outro, talvez... Não sei...” (*Idem*: 400).

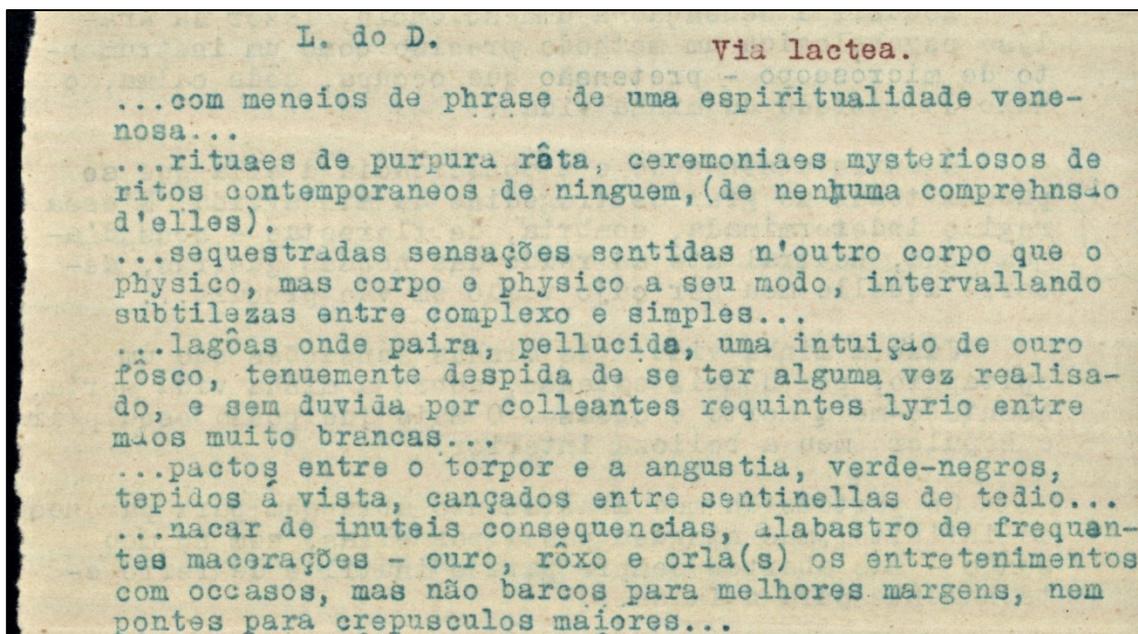


Figura 3 “Via láctea” BNP/E3, 7-37.1.

Também há ocorrências de textos a “principiarem” e “terminarem” com elipses, evidenciadas pelo uso de reticências, o que reforça a percepção de uma circularidade e *copresença* não causal dos traços que compõem o *Livro*. Talvez o caso mais crucial seja: “... o sagrado instinto de não ter teorias...” (Pessoa 2010: 465) – um trecho de sete palavras, negligenciado por muitos editores, que sozinho ocupa uma página inteira.

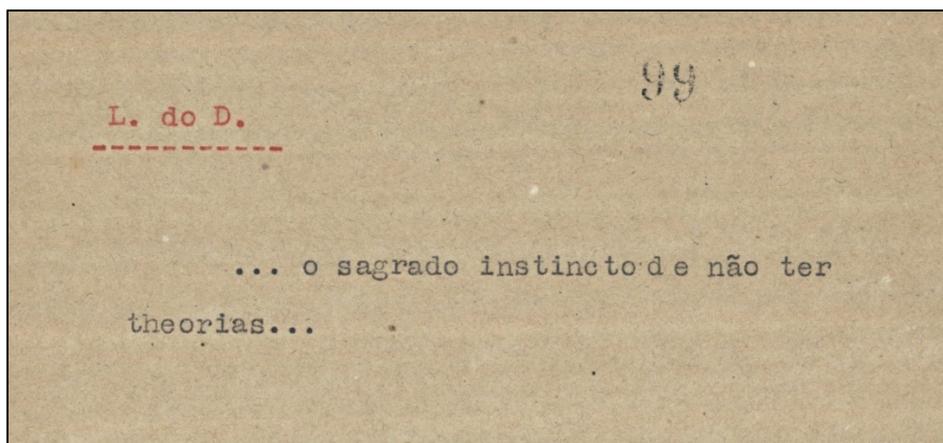


Figura 4 “... o sagrado instinto de não ter teorias...” BNP/E3, 2-8r.1.

Uma variante do recurso poético da elipse envolve a substituição das reticências que se encontram em posição inicial pela conjunção “e”, a qual não é sempre apenas um mero dispositivo prosaico empregado na transição entre um elemento da sentença e outro, mas é capaz de tornar-se num signo de desconexão: “E toda a sensação é uma ilusão...” (*Idem*: 473), “E são sombras, sombras...” (Pessoa 2014: 322).

Mais um expediente para fortalecer o efeito poético e produzir uma forma de suspensão consiste em o narrador compor frases nas quais a elipse, final ou medial, cria uma impressão de incompletude: “Minha mãe morreu muito cedo, e eu não a cheguei a conhecer...” (*Idem*: 440), “A academia vegetal dos silêncios... teu nome soando como as papoilas... os tanques... o meu regresso... o padre louco que endoideceu na missa. Estas recordações são dos meus sonhos... Não fecho os olhos mas não vejo nada... Não estão aqui as coisas que vejo... As algas...” (*Idem*: 130), “Não consigo sentir-me bem senão – de repente – numa grande frescura de... de... daqueles varais brancos” (*Idem*: 311), “Pesa em mim o sono sem que a inconsciência pese... Nada sei. O vento... Acordo e redurmo, e ainda não dormi” (*Idem*: 245). Na textualidade de Pessoa, muitas vezes a circunstância que favorece esse tipo de suspensão é a de um diálogo entre um sujeito – cujas orações são patentes – e um interlocutor cuja voz, para o leitor, permanece inatingível. A título de exemplo, repare-se nos excertos tirados de dois poemas:

Gostava de gostar de gostar.  
Um momento... Dá-me de ali um cigarro,  
Do maço em cima da mesa de cabeceira.  
Continua... Dizias  
Que no desenvolvimento da metafísica

De Kant a Hegel

Alguma coisa se perdeu.

Concordo em absoluto.

Estive realmente a ouvir.

[...]

Obrigado. Deixa-me acender. Continua. Hegel... (Pessoa 1993: 89)

Deixa-me ouvir o que não ouço...

[...]

Deixa-me ouvir... Não fales alto!

Um momento!... Depois o amor,

Se quiseres... Agora cala!

[...]

O quê? Só a brisa entre a folhagem?

Talvez... Só um canto pressentido?

Não sei, mas custa amar depois...

[...]

Que pena sermos dois!

Meu amor, somos dois

Vejo-te, somos dois... (Pessoa 1990: 145)

Em outras ocasiões, é o sujeito que opera no texto que ouve diálogos longínquos. Um caso crucial é uma passagem do *Livro* em que a voz do narrador descreve o prazer que sente em dar um passeio pela Baixa de manhã cedo, antes da abertura das lojas, e ouvir “os farrapos de frases que os grupos de raparigas, de rapazes, e de uns com outras, deixam cair” (Pessoa 2014: 314).

E é sempre a mesma sucessão das mesmas frases... “E então ela disse”... e o tom diz da intriga dela. “Se não foi ele, foste tu...” e a voz que responde ergue-se no protesto que já não oiço. “Disseste, sim senhor, disseste”... e a voz da costureira afirma estridentemente “Minha mãe diz que não quer...” “Eu?” [...] (*Ibidem*).

Talvez tenha, pois, razão Blanchot quando propõe que concebamos todo o humano viver como uma “conversa”, algo que, por definição, é social e suscetível de interrupção constante (“l’interruption permet l’échange. S’interrompt pour s’entendre, s’entendre pour parler. [...] Finalement, ne parlant que pour s’interrompre et rendre possible l’impossible interruption” [Blanchot 1969b: 107-12]). Ou, na sua fórmula feliz, “l’entretien infini”. Aqui, Blanchot reflete sobre as vicissitudes de uma conversa entre dois interlocutores, um diálogo intercalado de silêncios e esperas (e sempre ameaçado pelo perigo de uma pausa que indefinidamente se prolongue, ela

própria, em um silêncio totalitário), a fim de sugerir que os conceitos de conversa e interrupção são aqueles que melhor significam os fenômenos do ser e fazer humanos – ou *poiesis*. A *poiesis*, portanto, dependeria de “pause”, “attente”, “silence” e “désœuvrement” (*Idem*: 112).

No *Livro do Desassossego*, a coexistência de efeitos poéticos e prosaicos que emerge do emprego das elipses também pode ser observada no modo como a voz do narrador oscila entre um uso literal e um uso figurado das palavras. Quando se olha de perto o emergir de figuras retóricas na textura prosaica do *Livro*, nota-se que isso ocorre em três formas diferentes de amplificação, clímax e silepse. Tal como as elipses, essas figuras criam reciprocidade, mesmo operando de maneira muito diversa. À primeira vista, a elipse implica uma incompletude. Contudo, como já foi observado, as elipses no *Livro* criam frequentemente uma relação entre as partes e o todo. Por sua vez, as figuras de estilo indicam implicitamente a existência de uma conexão entre as palavras que afetam. As figuras empregadas no *Livro*, todavia, são tão resistentes à análise lógica, que podem remeter para a observação de Barthes sobre o facto de os *haiku* serem “*présents l’un à l’autre et pourtant [...] pas reliés*” (Barthes 2015a:82).

A amplificação manifesta-se habitualmente sob a forma de hipérbole. Reparamos nesse efeito, por exemplo, nos casos a seguir: “Saio do carro exausto e sonâmbulo. Vivi a vida inteira” (Pessoa 2014: 458), “Para que olhar para os crepúsculos se tenho em mim milhares de crepúsculos diversos – alguns dos quais que o não são – e se, além de os olhar dentro de mim, eu próprio *os sou*, por dentro e por fora?” (*Idem*: 101), “mexer-me deu-me sempre a impressão que não deixaria intactas as estrelas nem os céus sem mudança” (*Idem*: 151), “Do outro lado de mim, lá para trás de onde jazo, o silêncio da casa toca no infinito” (*Idem*: 294).

A amplificação aflora também no uso que o narrador faz do clímax, uma figura de estilo que consiste na arrumação sequencial de elementos (palavras, ideias, frases) dispostos de modo a que cada um deles reforce ou intensifique o significado anterior – o que, mais uma vez, cria um movimento para a “*consécution neutre*”. Temos evidência disso na tripla enumeração da qual o sujeito se serve para descrever as delícias que encontraria se fosse para essas “ilhas maravilhosas” dos mares do Sul: “Seria então o repouso, a arte conseguida, o cumprimento intelectual do meu ser” (*Idem*: 257). Às vezes, o mesmo sujeito introduz uma variante da figura do clímax, decidindo concluir uma frase com uma elipse que, por consequência, cria um efeito de amplificação ilimitada: “Bem sei que há ilhas ao Sul, e grandes paixões cosmopolitas, e...” (*Idem*: 461), “Todos nós desejamos uma vida mais perfeita, uma felicidade completa, a realidade dos nossos sonhos e...”

(*Idem*: 208), “Negar como o Buda, negando-lhe a realidade absoluta; negar como o Cristo, negando-lhe a realidade relativa; negar...” (*Idem*: 453).

A silepse, uma figura retórica em que um termo se refere a duas ou mais palavras dentro da frase, mas só se aplica literalmente a uma delas, produz uma especial conexão no *Livro do Desassossego*. Entre tais relações encontram-se: “Cheguei a Lisboa, mas não a uma conclusão” (*Idem*: 397), “e um pouco preocupado, misturadamente, de me esquecer sempre do guarda-chuva e da separação da alma” (*Idem*: 298), “uma dor como de um soluço parado ou de uma verdade obtida” (*Idem*: 270), “Doem-me a cabeça e o universo” (*Idem*: 485).

### 1.3 O interruptor [im]previsto

Para realizar um sonho é preciso esquecê-lo, distrair dele a atenção. Por isso realizar é não realizar (Pessoa 2014: 130).

Em 1934, Fernando Pessoa publica na revista *Fradique* um artigo intitulado “O Homem de Porlock” [Anexo 1], em que se dedica ao estudo do poema de Coleridge “Kubla Khan: or A Vision in a Dream. A Fragment” – a seu ver, um “dos poemas mais extraordinários da literatura inglesa”. Se, em uma primeira parte do ensaio, é possível ler o resumo da trama de “Kubla Khan”, sucessivamente o foco converge sobre a figura do homem de Porlock.

Na introdução do poema, onde se explica a sua gênese, narra-se como o sujeito lírico acaba por adormecer sentado em uma cadeira depois de ter tomado um remédio calmante “in consequence of a slight indisposition” (Coleridge 2009: 30). Dorme três horas, durante as quais tem a consciência de ter composto sem o mínimo de esforço cerca de trezentas linhas de um poema sobre Kubla Khan – “if that indeed can be called composition in which all the images rose up before him as things, with a parallel production of the correspondent expressions” (*Ibidem*). Uma vez desperto, o sujeito apronta-se para escrever o que já, em sonho, tem disposto. Contudo, depois de ele ter anotado apenas umas linhas, recebe a visita inesperada de um homem vindo de Porlock em negócios, com o qual se demora mais de uma hora. Quando o hospedeiro volta à transcrição do seu poema, com surpresa e mortificação, dá-se conta de que todas as imagens se têm tornado vagas e ofuscadas, e não é capaz de escrever mais do que uma dezena de versos confusos.

A partir desse momento, o artigo de Pessoa torna-se em uma meditação sobre o ato da escrita, em que se sugere que:

todos nós, ainda que despertados quando compomos, compomos em sonho. E a todos nós, ainda que ninguém nos visite, chega-nos, de dentro, o “Homem de Porlock”, o interruptor imprevisto (Pessoa 2006: 117).

Tudo o que se quer exprimir (“quando o vamos exprimir, ainda que só para nós mesmos”) é sujeito à interferência daquele hóspede que também somos, “daquela pessoa externa que cada um de nós tem em si”. Tratar-se-ia, portanto, de uma autossabotagem inconsciente: somos nós que não nos concedemos a pôr inteiramente por escrito o texto sonhado.

Esse visitante – perenemente incógnito porque, *sendo nós*, não é “alguém”; esse interruptor – perenemente anónimo porque, *sendo vivo*, é “impessoal” –, todos nós o temos que receber, por fraqueza nossa, entre o começo e o termo de um poema, inteiramente composto, que não nos damos licença que fique escrito. E o que de nós todos, artistas grandes ou pequenos, verdadeiramente sobrevive – são fragmentos do que não sabemos que seja; mas que seria, se houvesse sido, a mesma expressão da nossa alma. [...] E assim, do que poderia ter sido, fica só o que é: do poema, ou dos *opera omnia*, só o princípio e o fim de qualquer coisa perdida – *disjecta membra* que, como disse Carlyle, é o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem (*Idem*: 117-18).

Se é verdade que a intromissão do homem de Porlock impede a produção literária, também é exato afirmar o contrário, ou seja, que é a interrupção, ao romper momentaneamente a imaginação unificadora do poeta, que dá origem ao poético. Por outras palavras, o poético precisa da irrupção do político. Pela noção de “político-que-irrompe” remete-se para a definição elaborada por Irene Ramalho de Sousa Santos de uma “estrutura *naturalizada* da sociedade ocidental que dá forma às vidas das pessoas e as condiciona, e, ao mesmo tempo, o modo como as pessoas são levadas a perceber e a experienciar a sociedade” (Santos 2000: 237). Quando, vindo de Porlock, o hóspede bate à porta da imaginação do poeta, traça simultaneamente o limite entre poema e não-poema. O bater à porta porlockiano torna-se, pois, sinal de um limiar (ou aporia) que apenas deseja a sua própria violação. Apesar de o sujeito lírico criado por Coleridge (Samuel *Taylor*... portanto, um alfaiate que sabe executar cortes ✂ ) insistir que o seu poema não existe realmente – porque ele, o poeta, foi interrompido pelo visitante inesperado –, o certo é que, sem o homem de Porlock a trespassar esse limiar, a composição não existiria mesmo. A tal respeito, considere-se o poema “Tabacaria” (1928), em que é a própria vista do “Esteves sem metafísica” a cortar o fluxo devaneador de pensamentos do sujeito lírico, impulsionando-o a levantar-se da cadeira do lado da janela e a compor versos:

Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?),  
E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.  
Semiergo-me enérgico, convencido, humano,  
E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.  
Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los  
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos. (Pessoa 1993: 252)

É bom não esquecer, porém, que o poeta é também o mesmo homem de Porlock (esse “hóspede inconvidado/ que mora no meu destino”, tal como o define Pessoa em um poema de 1929 [Pessoa 1990: 118]): o anfitrião e o hóspede coincidem. O interruptor encontra-se já *dentro* – um dentro que, de acordo com Rui Gonçalves Miranda, não é autêntico se não é já *habitável* pelo outro... se não é já outro (Miranda 2017: 184).

[T]he inside is always already inhabited by a disrupting and interrupting otherness which ultimately constitutes the possibility of (any) selfness. To consider interruption of “communication” as that which allows for the poetical would lead to disregard that, in art, writing is (always) already structured by foreseen (because intrinsic) interruption at the source (*Idem*: 183).

Conforme Miranda, a poesia não resulta da interrupção do eu pela visita de um hóspede inesperado, mas nasce porque o hospedeiro já conta com a probabilidade de um visitante chegar: “the possibility of an interruption by a guest is always already there, presupposed, independently of how external, how ‘inconvidado’ and unexpected that guest necessarily is” (*Idem*: 185).

Esse “interruptor imprevisto” pode tornar-se, então, em um interruptor “previsto” e previsível... o que, de facto, realmente aconteceu. Se, quer no original datilografado de Pessoa, quer na revista *Fradique*, se mantém esse carácter de imprevisibilidade, na transcrição do artigo publicada em 1999 em *Crítica, ensaios, artigos e entrevistas*, o prefixo “im-” não aparece (Pessoa 1999: 491) – para voltar a manifestar-se em 2006 na *Obra essencial de Fernando Pessoa. Prosa publicada em vida* (Pessoa 2006: 117).



Figura 5 Versão impressa de “O Homem de Porlock”, Fradique n°2 (15 fev. 1934).

Das reflexões de Pessoa sobre “Kubla Khan” e sobre a explicação que Coleridge deu da gênese desse poema, é possível concluir que, para o poeta português, a escrita nasce do sonho inconsciente do artista no exato momento em que esse sonho é interrompido para se tornar uma “coisa”.

No entanto, quando a arte se torna tangível, sempre há uma disparidade entre o sonho e a sua realização, e assim “do que poderia ter sido, fica só o que é”: fragmentos de algo que, pensado, era perfeito na sua completude, mas de que só sobrevivem “*disjecta membra*”. Também emerge a consciência disso no *Livro do Desassossego*. Vejam-se, por exemplo, as passagens seguintes:

Toda a ação é incompleta e imperfeita. O poema que eu sonho não tem falhas senão quando tento realizá-lo (Pessoa 2014: 129).

Tudo quanto fazemos, na arte ou na vida, é a cópia imperfeita do que pensámos em fazer (*Idem*: 470).

Só temos a certeza de escrever mal, quando escrevemos; a única obra grande e perfeita é aquela que nunca se sonhe realizar (*Idem*: 124).

[A] realização é sempre inferior, e [...] a obra feita é sempre a sombra grotesca da obra sonhada (*Idem*: 125).

Em um trecho de 1934, o sujeito narrante descreve a *poiesis* dos seus textos. Quando está sentado na sua cadeira predileta, em um estado de entressonho, molda “frases inteiras, perfeitas palavra a palavra, contexturas de dramas” e sente “o movimento métrico e verbal de grandes poemas” com intensa inspiração. Mas, assim que der um passo da cadeira para a mesa de escrever, as palavras fogem, os dramas morrem e o que fica é apenas “um resto de sol sobre montes afastados, [...] a mulher, que a nossa intuição diz que olharia para trás, e nunca chegou a existir”.

Projetos, tenho-os tido todos. A *Ilíada* que compus teve uma lógica de estrutura, uma concatenação orgânica de episódios que Homero não podia conseguir. A perfeição estudada dos meus versos por completar em palavras deixou pobre a precisão de Virgílio e frouxa a força de Milton. As sátiras alegóricas que fiz excederam todas a Swift na precisão simbólica dos particulares exatamente ligados. E quantos Horácios fui!

E sempre que me levantei da cadeira onde, na verdade, estas coisas não foram absolutamente sonhadas, tive a dupla tragédia de as saber nulas e de saber que não foram todas sonho, que alguma coisa ficou delas no *limiar* abstrato em eu pensar e elas serem.

Fui génio mais que nos sonhos e menos que na vida. A minha tragédia é esta (*Idem*: 540) [itálico meu].

Na aspiração à completude, torna-se evidente que essa totalidade não só falha, mas não pode ser senão falhanço. A descontinuidade é uma necessidade para o texto e não haveria escrita a não ser pela interrupção. Isso não é apenas o que se passa no ato da escrita, isso é o próprio ato da escrita, ou como observa também Miranda:

There can be no expression of the soul which is not already articulated by writing, and if written it is therefore dispersed; *disjecta membra* is all that remains, as what is not had (Miranda 2017: 189).

## Capítulo 2

### [In]exprimir o exprimível

#### 2.1 Écrire “c’est lutter pour [ne pas] nommer”

[T]âche un peu de lire entre les lignes  
(Maupassant 1999: 109).

Se, de acordo com Barthes, ler é lutar para nomear (Barthes 1970: 98), poder-se-ia afirmar, contrariamente, que escrever é lutar para *não* nomear. Ouve-se muitas vezes dizer que a arte tem como função exprimir o inexprimível:

[C]’est le contraire qu’il faut dire (sans nulle intention de paradoxe) : toute la tâche de l’art est d’*inexprimer l’exprimable*, d’enlever à la langue du monde, qui est la pauvre et puissante langue des passions, une parole *autre*, une parole *exacte* (Barthes 1964a: 15).

Nenhum texto, por definição, se pode completar. Ele é um espaço de inclusões e de exclusões: é o que é porque também é *o que não é*. Há autores que erigiram toda uma poética a partir dos fundamentos da exclusão. Repare-se, por exemplo, no caso de Laurence Sterne. Conforme o narrador de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, o ato da escrita é comparável a uma conversa: tal como nenhum indivíduo, que se encontra em boa companhia, monopolizaria o diálogo, assim nenhum autor, que conheça as boas maneiras (“the just boundaries of decorum and good breeding” [Sterne 2003: 96]), possuiria o exclusivo do texto. O bom escritor não se impõe; deixa que o leitor tenha a sua parte e que imagine tudo o que ele quiser.

The truest respect which you can pay to the reader’s understanding is to halve this matter amicably, and leave him something, in his turn, as well as yourself.

For my part, I am eternally paying him compliments of this kind, and do all that lies in my power to keep his imagination as busy as my own (*Ibidem*).

Há prova de Sterne ter posto em prática esse princípio no sétimo volume do seu livro, capítulo XXIX, quando Tristram tem um encontro amoroso – que se intui não ter um final feliz – com a “meiga Jenny”. Enquanto os dois se estão a recompor, a mulher sussurra ao ouvido do jovem, envergonhado, alguma coisa que o leitor só pode conjeturar porque é indicado com asteriscos.

'Tis enough, said'st thou, coming close up to me, as I stood with my garters in my hand, reflecting upon what had *not* pass'd – 'Tis enough, Tristram, and I am satisfied, said'st thou, whispering these words in my ear, \*\*\*\* \*; – \*\*\*\* \* – any other man would have sunk down to the centre – (*Idem*: 466)

Alessandro Manzoni representa mais um padrão para essa característica da criação literária. A frase “La sventurata rispose”, no capítulo X de *I Promessi Sposi*, é considerada uma das aposiopeses mais famosas da literatura italiana<sup>1</sup>. Com a fórmula “La sventurata rispose” no fim do parágrafo, a voz narrante não reporta apenas o facto de a monja Gertrude ter replicado ao gesto de saudação do jovem Egidio, mas também oferece a quem lê a oportunidade de pressagiar as consequências funestas desse ato.

A omissão, o não dito, a ideia do vazio são questões especialmente ligadas à produção de Stéphane Mallarmé, segundo a qual a verdadeira tarefa da prática poética – e, acrescenta-se aqui, da prática prosaica – é *sugerir*.

Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve (Mallarmé 1945: 869).

Evocar um objeto aos poucos, intercalando a descrição mediante espaços em branco e aparentes ausências, deixa ao leitor o prazer da decifração e consente-lhe ter um papel ativo na criação de sentido. Em uma carta de 27 de maio de 1867 endereçada a Eugène Lefébure, Mallarmé declara que toda a sua obra se enraíza na perda e que a destruição é desde sempre a sua única fonte de inspiração:

Je n'ai créé mon œuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses timbres dégagés, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice (Mallarmé 1959: 329).

Robert Louis Stevenson é mais um letrado que crê no poder da inexpressão do exprimível. Para ele, toda a arte só exige uma coisa: a capacidade de seleção. Quem sabe omitir – e ele suspira “O if I knew how to omit, I would ask no other knowledge” (Stevenson 1901: 338) – consegue compor

---

<sup>1</sup> Por aposiopese, ou *reticentia*, entende-se o recurso estilístico que consiste na interrupção intencional de uma frase, por meio da qual quem escreve dá a impressão de não poder ou não querer prosseguir, mas deixa intuir ao leitor a conclusão deliberadamente calada.

uma inteira *Íliada* do tamanho de um jornal. Silenciar é uma forma de cegueira, mas, remata Stevenson, de uma cegueira sábia.

Fernando Pessoa – que em um poema sem título de 1923 escreve “Tudo nos narra o que nos não diz” (Pessoa 1990: 52) – é um leitor assíduo de Mallarmé e planeia traduzir para português a novela *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson. Embora não haja evidência de ele ter entrado em contacto direto com a produção de Manzoni, um dos seus apontamentos revela que o romance de Sterne fazia parte da sua biblioteca particular por volta de 1908 (Zenith 2013: 6).

No *Livro do Desassossego*, são muitos os recursos à omissão e as referências à *brevitas*. No âmbito da retórica, esta não remete apenas para o tamanho do enunciado, mas antes diz respeito à densidade de uma forma que exprime muito em relativamente poucas palavras. Em oposição à *ubertas* (que reenvia à abundância e à copiosidade da oração), a *brevitas* tem uma única regra: não dizer mais do que convém. Em uma passagem do *Livro* de 1913, a voz que narra pergunta-se: “E para que exprimir? O pouco que se diz melhor fora ficar não dito” (Pessoa 2014: 69). Vários anos depois, em 1930, a voz em questão segue na mesma linha de pensamento: “Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o sabor” (*Idem*: 378). A meditação continua com o sujeito a gozar o prazer de tudo o que da sua escrita omitiu:

Tenho neste momento tantos pensamentos fundamentais, tantas coisas verdadeiramente metafísicas que dizer, que [...] decido não escrever mais, não pensar mais, mas deixar que a febre de dizer me dê sono, e eu faça festas com os olhos fechados, como a um gato, *a tudo quanto poderia ter dito* (*Ibidem*) [itálico meu].

Não existe omissão textual que não aponte para uma plenitude extratextual – e esta está para o texto como a sombra está para o corpo. Como observa J. M. Coetzee em *Slow Man*, a *Vénus de Milo* não representaria um ícone da beleza feminina se fosse o retrato de uma mulher mutilada. De facto, o que agrada não é o corpo fragmentário, mas a imagem fragmentária do corpo. Este antigamente estava inteiro e sempre tal ficará na fantasia do observador.

Once she had arms, the story goes, then her arms were broken off; their loss only makes her beauty more poignant. Yet if it were discovered tomorrow that the Venus was in fact modelled on an amputee, she would be removed at once to a basement store. Why? Why can the fragmentary image of a woman be admired but not the image of a fragmentary woman, no matter how neatly sewn up the stumps? (Coetzee 2006: 59)

A consciência disso também está presente no *Livro do Desassossego*, onde o sujeito narrante dedica um elogio a todas as obras que se perderam e nunca se acharão, aos tratados “que são títulos apenas hoje” (Pessoa 2014: 71), às bibliotecas que arderam<sup>2</sup> e às estátuas que foram partidas.

Que santificados do Absurdo os artistas que queimaram uma obra muito bela, daqueles que, podendo fazer uma obra bela, de propósito a fizeram imperfeita, daqueles poetas máximos do Silêncio que, reconhecendo que poderiam fazer obra de todo perfeita, preferiram ousá-la de nunca a fazer. (Se fora imperfeita, vá.)

Quão mais bela a Gioconda desde que a não pudéssemos ver! E se quem a roubasse a queimasse, quão artista seria, que maior artista que aquele que a pintou! (*Ibidem*)

Para o sujeito em questão, o prazer que uma obra suscita é tanto mais intenso, quanto mais forte é no usufruidor a sensação de que essa obra está truncada. É a mesma inacessibilidade a estimular a imaginação do observador. Mediante o que está aparentemente ausente – ou não enunciado – o beneficiário do produto artístico-literário torna-se em participante efetivo do ato criativo. Neste sentido, o que ainda hoje vivifica os fragmentos do *Livro do Desassossego* é o seu próprio velar-se, o que *não está*, ou melhor, o que eles *inexprimem* do exprimível.

Des critiques examinent les mots les plus fréquents dans un livre et les comptent !  
Cherchez plutôt les mots que l’auteur a évités, dont il était tout près ou décidément éloigné,  
étranger, ou dont il avait la pudeur, tandis que les autres en manquent (Michaux 1981: 82).

## 2.2 Silêncios

As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio (Kafka 2002: 104).

Quando se fala em *dizer*, evoca-se logo a variedade: línguas nacionais, dialetos e vernáculos dentro de tais línguas, registos de estilo, etc. Perante a inegável e infinita variedade de formas do dizer, o silêncio corre frequentemente o risco de aparecer como uma forma pesada, monótona e obscura. Tal obscuridade não constitui um detalhe menor: a conexão sinestésica entre o falar (ou o escrever),

---

<sup>2</sup> O tema do fogo é recorrente também em outros momentos da produção pessoana. Sobre o Barão de Teive, uma das três *pessoas-livros* às quais Pessoa atribui o *Livro do Desassossego* (Lopes 2015: 21) – junto com Bernardo Soares e Vicente Guedes – o autor português informa que um dia queimou todos os seus escritos (com exceção de um) no fogão da cozinha. Na base deste gesto havia a frustração por o Barão não ter conseguido compor a obra literária que queria, tendo esta sempre permanecido inacabada.

concebido como luz, contra o silêncio, enquanto sombra, é alguma coisa mais do que um paralelismo baseado em uma divisão, estabelecida pelo sentido comum, entre o que se faz durante o dia e o que se faz à noite. De facto, está-se diante do que se pode chamar uma sinestesia dentro de outra sinestesia: as palavras remetem para a luz, pois esta é reveladora de diferenças. A luz torna os indivíduos conscientes da multiplicidade que reina no mundo, enquanto o silêncio *parece* lançar sobre tudo a manta do indistinto. Contudo, só parece: porque, se a conexão entre dizer e variedade é uma coisa bem estabelecida, a entre silêncio e indistinção é errada e desviante. Na realidade, se se prestasse mais atenção a uma paisagem noturna, seria possível reparar em uma pluralidade remarcável de formas sonoras: assim que a concentração no silêncio se aguça, percebe-se que os tipos de silêncio são muitos, e diversos, e diversificados. Não é suficiente, pois, falar *do* silêncio intersticial como se se tratasse de uma realidade indiferenciada: hipoteticamente, existem silêncios de consistências e qualidades incomparáveis (“Les différents « silences », par exemple, ne se fondent jamais” [Derrida 1972a: 274]). Consciente disso, a retórica dobra-se criticamente sobre si mesma e reavalia o silêncio, julgando-o não como um limite imposto à comunicação verbal, mas como um reservatório ou uma fonte de inspirações para um uso mais profundo da linguagem.

Conforme Paolo Valesio, o primeiro desafio encontrado pela retórica é que o verbo calar se apresenta, quer como transitivo, quer como intransitivo. No primeiro caso – o em que se cala *alguma coisa* – trata-se apenas de uma redução, não uma negação, do dizer. Portanto, o silêncio que corresponde a esse tipo de cala não é algo que se opõe à fala. Ou melhor: o silêncio que reflete esse ato é propriamente um sinónimo da palavra segredo (Valesio 1986: 357). Essa forma de calar-como-segredo sobreviveu até hoje, principalmente nos meios de iniciação<sup>3</sup>. Quando, a 29 de novembro de 1920, Fernando Pessoa interrompe a relação com Ophélia Queiroz, faz isso sem lhe dar explicações, porque os mestres da ordem oculta em que se iniciou “não permitem nem perdoam”:

O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ophelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam.

Não é necessário que compreenda isto. Basta que me conserve com carinho na sua lembrança, como eu, inalteravelmente, a conservarei na minha (Pessoa 1994: 36).

---

<sup>3</sup> Em 1916, é publicado em Portugal *A voz do silêncio*, de Helena Blavatsky, na tradução de Fernando Pessoa. O volume, que é já uma tradução para o inglês de um antigo texto religioso tibetano, é um tratado esotérico considerado um dos textos mais importantes da literatura teosófica.

Também existe um calar intransitivo – o calar que não cala alguma coisa, mas cala, ponto. Esse silêncio constitui um desafio ontológico (não somente) para a retórica porque já não se trata de uma simples redução do dizer, mas de uma negação total. Por parecer, em um primeiro momento, a sua negatividade, este tipo de silêncio é constantemente adversado e reprimido. Contudo, mais uma vez, essa negatividade é apenas ilusória: se observado (escutado) cuidadosamente, esse silêncio pode revelar-se um espaço fecundo – um vácuo gerador de ser. Pense-se no caso de Rimbaud: quando ele para de escrever, não acrescenta involuntariamente aos seus últimos textos uma nota crucial e decisiva – pois será sempre sob uma luz diferente que os seus poemas derradeiros serão lidos?

De acordo com Valesio, dentro da categoria do calar intransitivo, há duas regiões silenciadoras fundamentais: o silêncio como plenitude e o silêncio como interrupção (Valesio 1986: 378). Eles não são apenas dois *estádios* de um desenvolvimento gradual ou de um progresso que do primeiro leve ao segundo, mas são dois *estados* do ser nitidamente separados. O silêncio da plenitude é essencialmente contínuo com respeito à palavra – é uma prossecução direta de toda a empresa retórica. São concebidos plenos o silêncio dos amantes, o da morte e o que deriva da contemplação do absoluto (que tem as mesmas características do sagrado). Todos esses três silêncios, em um dado momento, se equivalem. Há, depois, também um silêncio da fractura (do corte ou da partição). No domínio da interrupção, o silêncio adquire a sua plena significância, não por se encontrar em um genérico contraste com o dizer, mas precisamente pelo seu estar rodeado e contrastado por formas do dizer. Este tipo de silêncio é profundamente assistemático: as pausas de silêncio apresentam-se como radicais rupturas ou deslocções no texto, que o abrem, entrelaçando-o com outros textos, e, por isso, excluem a pertinência da ideia de sistema ou de um todo orgânico. As principais formas silenciadoras deste tipo incluem: a) o silêncio que acompanha o trabalho que pede um alto grau de concentração; b) o silêncio que precede e segue explosões de energia criativa; c) o silêncio da diplomacia; d) o silêncio que serve para sublinhar e magnificar as formas do dizer que o molduram. Este abrange a inteira gama que vai das figuras de estilo, como a *reticentia*, até aos sinais de pontuação, que também podem ser vistos como modos de criar minúsculos espaços de silêncio entre as palavras (*Idem*: 382). Este tipo de silêncio permite à palavra fragmentária escrita um direito à expansão, ao desdobramento no vazio que lhe é útil enquanto caixa-de-ressonância: economizando a palavra, concede-lhe mais substância.

Segundo Valesio, no âmbito dos diferentes silêncios, é possível individuar algumas parênteses opostas. O silêncio das estátuas, ou das pinturas, por exemplo, diverge do silêncio da literatura.

Quando, contemplando uma obra de arte, exclama-se “Só lhe falta falar!”, não se leva em conta a natureza essencialmente silenciosa (ou silenciadora) das artes plásticas e figurativas. De facto, se os signos da literatura estão diretos à voz – e, portanto, estão ontologicamente disponíveis para a recitação –, o mesmo não se aplica no caso de quadros e esculturas (*Idem*: 312-13).

Pode-se traçar mais uma distinção entre o silêncio da fala e o da escrita. Embora, no campo da comunicação oral, o silêncio seja a condição necessária para a percepção e transmissão do sinal, a palavra escrita contém sempre mais silêncio do que a palavra dita. Por outra forma: cada ato de escrita (também o mais simples recado ou a frase garatujada na margem de um documento) capsula, para poder ser tal, uma quantidade notável de silêncio. Por isso, *d’après* Valesio, a mais rica realização da escrita – a literatura – é uma experiência solitária por excelência. Escrever, de facto, é tornar-se “silencioso como um morto”:

Écrire ne peut aller sans se taire ; écrire, c’est, d’une certaine façon, se faire « silencieux comme un mort », devenir l’homme à qui est refusée *la dernière réplique* ; écrire, c’est offrir dès le premier moment cette dernière réplique à l’autre (Barthes 1964a: 9).

Sem se calar, a escrita não pode progredir. Se ao autor é recusada “a última réplica”, é porque o sentido de uma obra (ou de um texto) não se pode produzir sozinho. O autor nunca elabora senão presunções de sentido, formas, e é o mundo que as preenche. O leitor moderno está consciente da não-fixidade do texto e sente-se livre para brincar com os significados possíveis. As páginas não mudam, mas o texto é sempre mudável no sistema, porque se regenera com cada visita da leitura. Tal como o escritor, o crítico também nunca tem a última palavra. Mais ainda, essa mudez final, que constitui a sua condição comum, é que revela a verdadeira identidade do crítico: o crítico é um escritor. Ele não pede que lhe concedam uma visão ou um estilo, mas apenas que lhe reconheçam o direito a uma certa fala, que é a fala indireta.

Le *Je* du critique n’est donc jamais dans ce qu’il dit, mais dans ce qu’il ne dit pas, ou plutôt dans le discontinu même qui marque tout discours critique (*Idem*: 17).

O verso “le vide papier que la blancheur défend” (Mallarmé 1893: 19-20) remete para a imagem de um branco que protege a página ainda não escrita. Todavia, é preciso notar que também existe uma experiência contrária, que não evoca a ameaçante resistência de uma muralha ou de uma armadura, mas uma abertura encorajante. Trata-se de uma experiência em que, em um dado

momento, se pode julgar que é a mesma página em branco a incentivar o ato da escrita, quase sussurrando ao escrevente as linhas principais do texto que sobre ela será delineado. Neste sentido, a escrita surge da auscultação da página. De acordo com Valesio, é aqui mesmo que está enraizado o aspecto eminentemente silenciador da escrita: ela está intrinsecamente ligada – antes do que à visão silenciosa do leitor – à audição silenciosa do escritor, que escuta o que a página lhe dita (Valesio 1986: 377).

Não é possível falar do silêncio sem escorregar no campo do paradoxo. O paradoxo pode ser expresso nestes termos: como é admissível falar ou escrever sobre o silêncio, enquanto algo radicalmente diverso da palavra, no mesmo instante em que se empregam descrições particularmente ricas em palavras com o propósito de analisá-lo? A partir do momento em que se tenciona investigar o tópico do silêncio, se faz uma promessa: a de abrir a boca para se exprimir. É isso mesmo que se encontra em contradição com o assunto em questão.

Dès que j'ouvre la bouche, j'ai déjà promis [...] de dire quelque chose, d'affirmer ou de confirmer par la parole – au moins ceci : qu'il faudrait se taire, et taire ce qu'on ne peut dire. [...] Même si je décide de me taire, même si je décide de ne rien promettre, de ne pas m'engager à dire quelque chose qui confirmerait encore la destination *de* la parole, la destination *à* la parole, ce silence reste encore une modalité de la parole : mémoire de promesse et promesse de mémoire (Derrida 1992: 7).

Quem consultar uma coletânea de poemas concretistas provavelmente aperceber-se-á do mesmo efeito paradoxal. Para a poesia concreta, o elemento primário do texto é a palavra solta. Eugen Gomringer, que mediante os seus manifestos estatui os conceitos básicos dessa vanguarda, é autor de uma composição intitulada “Silencio”. Aqui, a palavra silêncio está repetida catorze vezes e disposta em três colunas. A coluna central contém, no meio, um espaço em branco. Assim, o significado está representado graficamente... mas também está proferido (“ce silence reste encore une modalité de la parole”), deslizando no paradoxo.

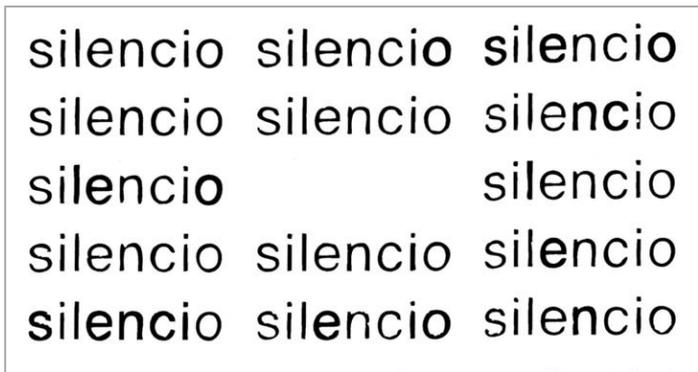


Figura 6 Eugen Gomringer, "Silencio" (Zurbrugg 1976: 46).

Na produção de Fernando Pessoa, são muitos os reenvios para a esfera do silêncio. Em uma passagem do *Livro do Desassossego* de cerca de 1930, a voz narrante confessa ter “uma inveja incerta, uma admiração desprezante” (Pessoa 2014: 369) para com todos os que são capazes de compor uma obra inteira e completa. O sujeito, que só consegue ter uma escrita estilhaçada, admite que à locução preferiria o silêncio absoluto.

E eu, cujo espírito de crítica própria me não permite senão que veja os defeitos, as falhas, eu, que não ousou escrever mais que trechos, bocados, excertos do inexistente, eu mesmo, no pouco que escrevo, sou imperfeito também. Mais valera pois, ou a obra completa, ainda que má, que em todo o caso é obra; ou a ausência de palavras, o silêncio inteiro da alma que se reconhece incapaz de agir (*Ibidem*).

Contudo, lê-se em outro trecho, ele não se resigna “porque a resignação é para os nobres” (*Idem*: 74) e não se cala “porque o silêncio é para os grandes” (*Ibidem*). Para além de ser próprio dos grandes, o silêncio também pertence aos deuses, como se aprende em um poema de 1916.

O silêncio é dos deuses.  
Passam nossas palavras,  
Morando no ar o seu eco.  
Quem vos ouvir esquece.  
Só a calma e calada  
Admiração das coisas,  
Por nunca ter querido  
Ser qualquer coisa, é tudo.<sup>4</sup> (Pessoa 2009: 120)

---

<sup>4</sup> A atualização ortográfica é feita por mim.

Como já observado por Valesio, também quem ama acaba por se calar. É um exemplo típico de silêncio da plenitude. No caso do poema de Pessoa que se segue, escrito em 1928, o sujeito lírico não ousa revelar os seus sentimentos à mulher desejada (é mais uma situação de “love that dare not speak its name”). A última estrofe resume magistralmente o paradoxo do silêncio: se o sujeito se atrevesse a exprimir para a namorada tudo o que sente, já não precisaria de falar com ela porque os dois já estariam a conversar. De maneira parecida, se se arriscasse a analisar a essência do silêncio, já seria tarde porque, descrevendo-a, a rompeu, traduzindo-a em palavras.

O amor, quando se revela,  
Não se sabe revelar.  
Sabe bem olhar p'ra ela,  
Mas não lhe sabe falar.

Quem quer dizer o que sente  
Não sabe o que há-de dizer.  
Fala: parece que mente...  
Cala: parece esquecer...

Ah, mas se ela adivinhasse,  
Se pudesse ouvir o olhar,  
E se um olhar lhe bastasse  
P'ra saber que a estão a amar!

Mas quem sente muito, cala;  
Quem quer dizer quanto sente  
Fica sem alma nem fala,  
Fica só, inteiramente!

Mas se isto puder contar-lhe  
O que não lhe ousa contar,  
Já não terei que falar-lhe  
Porque lhe estou a falar... (Pessoa 1990: 92)

Em outro poema de 23 de agosto de 1934 – no qual provavelmente o contexto é mais uma vez amoroso – o sujeito lírico convida o seu interlocutor ao silêncio. Há mais prazer na alusão do que na fala direta (“suggérer, voilà le rêve”).

Não digas nada!

Não, nem a verdade!  
Há tanta suavidade  
Em nada se dizer  
E tudo se entender —  
Tudo metade  
De sentir e de ver...  
Não digas nada!  
Deixa esquecer.

Talvez que amanhã  
Em outra paisagem  
Digas que foi vã  
Toda esta viagem  
Até onde quis  
Ser quem me agrada...  
Mas ali fui feliz...  
Não digas nada. (*Idem*: 167)

A mesma ideia volta, reforçada, em uns versos sem data:

Não: não digas nada!  
Supor o que dirá  
A tua boca velada  
É ouvi-lo já.

É ouvi-lo melhor  
Do que o dirias. (Pessoa 2004: 24)

Em “Hora absurda” (1913), o silêncio, metaforicamente concebido como um leque fechado, é novamente considerado uma forma de expressão preferível à palavra (será que Pessoa tenha lido “Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé”?).

Ah, deixa que eu te ignore... O teu silêncio é um leque —  
Um leque fechado, um leque que aberto seria tão belo, tão belo,  
Mas mais belo é não o abrir, para que a Hora não peque... (Pessoa 1995: 21)

Como já antecipado, no *Livro do Desassossego* também não faltam as remessas para o âmbito do silêncio. Em um trecho de 1914 — um dos poucos aos quais foi atribuído um título: “Caleidoscópio” — a voz narrante instiga um suposto interlocutor a calar-se: “Não fales... Aconteces

[sic] demasiado... Tenho pena de te estar vendo...” (Pessoa 2014: 126). Em um outro excerto, a voz em questão anela a “[e]sculpir em silêncio nulo todos os nossos sonhos de falar” (*Idem*: 75). Em 1913, o sujeito pergunta-se como seria passar a vida toda sentados à janela, “sem que cometêssemos uma ação, sem que os nossos lábios pecassem mais palavras!” (*Idem*: 84). Em uma passagem de 1914, evocando uma cena da sua infância, escreve sinestesticamente: “Nas cascatas dos nossos jardins a água era pelúcida de silêncios” (*Idem*: 128). Em um texto sobre a trovoada de 1929, o sujeito, alertado pelo ruído do vento, não consegue dormir e assim descreve o que se está a passar: “[a]inda há um alto de súbito na voz urrada do espaço, e tudo estremece, não oscila, e há silêncio no medo disto tudo como um medo surdo que vê outro medo mudo passar” (*Idem*: 245). Enfim, sempre em 1929, o narrador confessa que a presença de outras pessoas, para ele, sempre foi um “contraestímulo” (“se é que esta palavra composta é viável perante a linguagem” [*Idem*: 271]) para a expressão: de facto, em qualquer contexto social, ele “deix[a] de poder dizer” (*Ibidem*).

Até este momento, todos os casos tomados em consideração confirmam a dificuldade de tratar o tema do silêncio sem escorregar no paradoxo. De facto, se se enraíza o silêncio na palavra, qualquer descrição sistemática torna-se essencialmente impossível. Contudo, Valesio sugere uma solução paradoxal para sair desse *cul-de-sac*: se se enraizar a palavra no silêncio, então o procedimento estaria hermeneuticamente válido.

L’esistenza stessa dell’*indicibile* appare suscettibile di essere dimostrata solo in quanto essa è, in un modo o nell’altro, dicibile (Valesio 1986: 372).

Se falar (ou escrever) – remata Blanchot – é substituir uma presença material por uma ausência, então o silêncio, longe de ser o contrário das palavras, é, inversamente, suposto pelas mesmas.

[L]oin d’apparaître l’opposé des mots, il est au contraire supposé par les mots, et comme leur parti pris, leur intention secrète, plus encore la condition de la parole, si parler c’est remplacer une présence par une absence et, à travers des présences de plus en plus fragiles, poursuivre une absence de plus en plus suffisante (Blanchot 1949: 41-42).

O silêncio enriquece-se, portanto, de uma dignidade preclara: ele representa um dos graus mais altos dessa ausência, que é o ato mesmo de falar – pois falar é a faculdade que os homens têm de dar um sentido às coisas, afastando-se delas para as melhor significar.

No momento em que a linguagem liberta os homens da presença do mundo real, lançando sobre tudo a capa da ausência, eis que o silêncio (o ápice dessa ausência), para se exprimir, tem que apelar a algo material. De facto, para ser representado, o silêncio só se pode tornar tangível, “se réaliser comme une chose” (*Idem*: 44). Para tal realização, brincar com a arquitetura da página, do livro, da obra, é fundamental: daí o recurso a sinais de pontuação, espaços em branco e diferentes disposições dos elementos tipográficos. Longe de ser os vestígios de uma linguagem que se apaga, as lacunas e os sinais gráficos são, portanto, os meios de que o silêncio se serve para se manifestar – são o emblema mesmo da sua transposição.

Em uma passagem de *Divagations*, Mallarmé – o qual julga as pausas de silêncio necessárias para conferir ritmo à página – afirma, não sem ironia, que ao texto, mesmo que bem escrito, prefere o desdobramento de sinais de pontuação:

[J]e préfère selon mon goût, sur page blanche, un dessin espacé de virgules ou de points et leurs combinaisons secondaires, imitant, nue, mélodie – au texte, suggéré avantageusement si, même sublime, il n’était pas ponctué (Mallarmé 1897a: 340).

### 2.3 Espaço em branco

C’est le manque et la lacune qui créent  
(Valéry 1960: 546).

Em contraste com a esfera da oralidade, em que só há silêncio(s), no âmbito da escrita há apenas espaço. O espaço em branco (em branco, mas nunca vazio) é um recurso visível e palpável de que o escritor se serve para se *calar por escrito*: ele é determinante, quer para o ato da composição, quer para as consequentes leituras – sempre plurais – do texto.

Como já foi observado, o *Livro do Desassossego* é composto por textos ordenados segundo uma *copresença* neutra, (“une consécution sans logique et pourtant sans qu’elle *signifie* la destruction de la logique” [Barthes 2015a: 83]). O que é relevante não é apenas o estudo dos trechos individuais, mas também, e principalmente, a relação que cada trecho estabelece com as lacunas que o molduram e o atravessam. Por outras palavras: o sentido dos excertos do *Livro*, e, em geral, o sentido da escrita fragmentária, não se inscrevem nos pedaços de conteúdo, mas na fragmentação em si mesma. De facto, frequentemente, o espaço em branco, que parece terminar a sequência textual, na verdade prolonga-a, enriquecendo-a de um valor adquirido.

No jogo do latente e do patente, há sempre uma negociação sutil entre o dito e o não dito. Os brancos do texto, os interstícios que separam os elementos na página, são concebidos por Joseph Joubert como um sítio privilegiado, um repositório do espírito: “Retenez toujours une portion de ce qu’il [l’esprit] a produit, et laissez un peu de son miel à cette abeille, afin qu’elle s’en nourisse” (Joubert 1842: 112). Reconhecer a importância das lacunas do *Livro*, graças às quais os sentidos se constroem mediante uma teia críptica de silêncios e silenciamentos, é fundamental para todos os que quiserem publicar uma nova edição do manuscrito. Isso porque, tipograficamente, será sempre necessário dar conta dos múltiplos espaços que existem entre as sequências textuais. Visto que nenhuma arrumação dos trechos pode negligenciar o acaso que os agrupa, Helena Buescu sugere uma analogia com o “hasard” mallarmeano.

Tal como “un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, também o *Livro do Desassossego* não poderá (a menos que um conjunto de descobertas ecdóticas venha a revolucionar a sua constituição) encontrar uma forma fixa que tendencialmente elimine ou exclua outras formas possíveis: os fragmentos são outros tantos “coups de dés” e as lacunas tantas outras formas que, como o acaso, nunca poderão ser abolidas (Buescu 2008: 247).

Na nota preliminar de “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (nota que o autor espera que não seja lida, ou, se lida, que seja logo esquecida [Mallarmé 1897b: 419]), Mallarmé esclarece o emprego que faz dos espaços em branco. Em contraste com a tradição, que se serve desses lugares para criar uns segmentos sonoros regulares – os versos –, ele manipula-os para subdividir prismaticamente a Ideia, no momento em que cada faceta da Ideia se manifesta na esfera espiritual.

Les “blancs,” en effet, assument l’importance, frappent d’abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu’un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu’une image, d’elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d’autres et, comme il ne s’agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l’Idée, l’instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c’est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s’impose le texte [*Ibidem*].

Aparentemente, a vantagem literária dessa distância, que separa física e mentalmente as palavras ou os grupos de palavras, também consiste na escansão do ritmo da leitura – na sua

aceleração ou desaceleração – sobre a superfície da página. Para Mallarmé, esta, a página, é tomada como unidade, tal como alhures é tomado o verso.

Quando, em um texto, se muda de linha, esta operação produz um espaço em branco que pode ser considerado, por quem lê, como um bocado de ar, um tabique feito de ar e vazio. A rutura branca atrai, repousa e distrai o olho: as formas breves da escrita (como os fragmentos, os versos, os aforismos e as máximas) chamam a atenção do leitor porque são arejadas. A leitura é um fenómeno curioso pois, se, de um lado, procura um prazer cada vez mais intenso, de outro, evita minuciosamente tudo o que corre o risco de aborrecer. Conforme Barthes, “Il y a une sorte de brutalité dans la lecture qui fait que l’on va chercher ce qui ne vous ennuie pas d’abord” (Barthes 2015a: 66). As formas breves comportam menos riscos de tédio do que as longas.

Todos os leitores, portanto, desejam ter à vista o final. O ato da leitura é uma corrida: se a meta está visível, o cansaço não sobrevém. Só chegam exaustos os atletas que não têm a meta diante de si. No terceiro livro da *Retórica*, capítulo 9, há uma passagem em que Aristóteles condena o estilo dito “contínuo” (a *oratio perpetua*) em favor do estilo “periódico”.

Designo “contínuo” aquele que não tem fim em si próprio, a não ser que o conteúdo expresso esteja concluído. Ele é, porém, desagradável pelo facto de não ser limitado, pois todos desejam ter à vista o final. [...] O “periódico”, por seu turno, é o que está organizado em períodos. Chamo “período” ao enunciado que possui princípio e fim em si próprio e uma dimensão fácil de abarcar com um só olhar. Tal é agradável e fácil de compreender. Agradável, por ser contrário ao enunciado ilimitado e porque o ouvinte julga sempre que retém algo e que este é delimitado por si mesmo; além disso, é desagradável não haver nada a prever nem a completar (Aristóteles 2005: 261-62).

O que repugna aos indivíduos é a demora, o andar em círculos, sem bússola e sem entrever o final. Se o estilo “periódico” é tão agradável é porque, ao contrário do outro, não divaga e é fácil de se memorizar. De facto, não é por acaso que todos memorizam melhor os versos do que a prosa.

No *Livro do Desassossego*, o sujeito narrante elogia muitas vezes “[o] prestígio das palavras isoladas, ou reunidas segundo um acordo de som, com ressonâncias íntimas e sentidos divergentes no mesmo tempo em que convergem, a pompa das frases postas entre os sentidos das outras [...]” (Pessoa 2014: 236). Há um texto, de cerca de 1929, constituído apenas por duas frases, em que é possível notar a aliteração da letra *r*: “Surge dos lados do oriente a luz loura do luar de ouro. O rastro que faz no rio largo abre serpentes no mar” (*Idem*: 246).

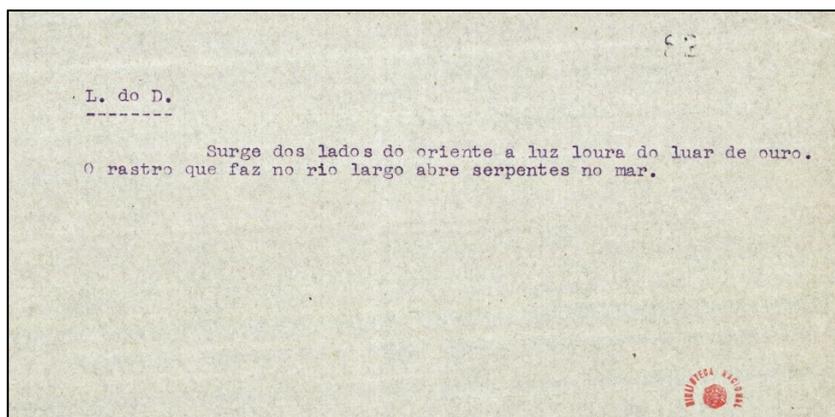


Figura 7 “Surge dos lados”, BNP/E3, 1-80r.1.

A emoldurar o quadro evocado pelo narrador, há uma extensão de branco, que, rodeando o trecho, o põe em destaque. Para além do exemplo já tomado em consideração no capítulo anterior – “... o sagrado instinto de não ter teorias...” [Pessoa 2010: 465]) – uma coisa análoga acontece com um texto de uma só linha, intitulado “Apotheose do Absurdo”: “Absurdemos a vida, de leste a oeste” (Pessoa 2014: 48).

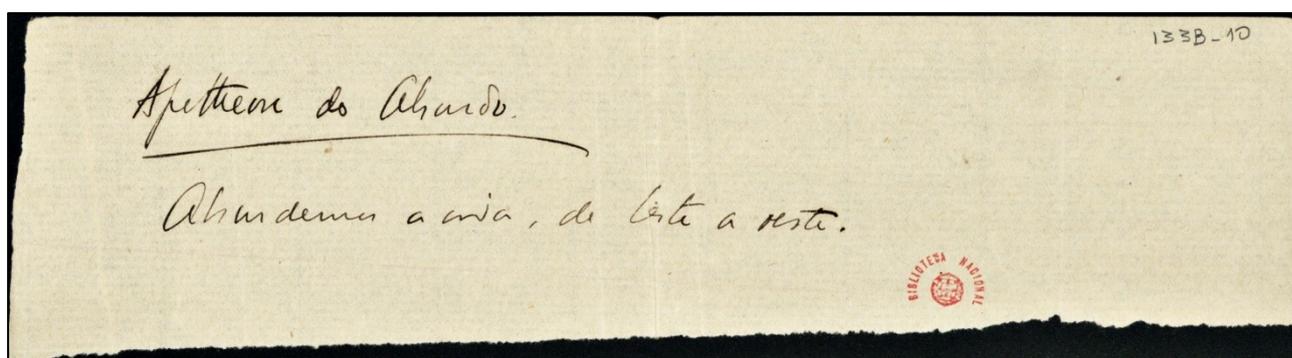


Figura 8 “Apotheose do Absurdo”, BNP/E3, 133B-10.1.

O branco cinge e salienta também um trecho escrito em um caderno, datável ao redor de 1915: “Cultivo o ódio como uma flor de estufa. Gabo-me para comigo da minha dissidência da vida” (*Idem*: 159).

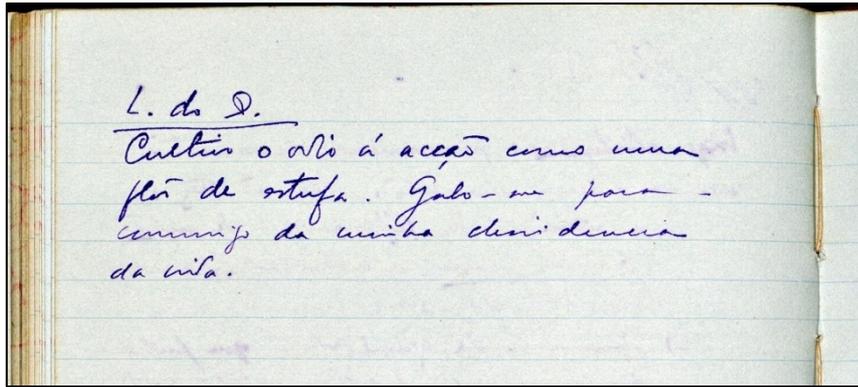


Figura 9 "Cultivo o ódio", BNP/E3, 144X-29v.1.

Provavelmente no mesmo caderno, e na mesma altura, é notado o texto: "'Sentir é uma maçada'. Estas palavras casuais de não sei que conviva à conversa de uns minutos ficou-me sempre brilhando no chão da memória. A própria forma plebeia da frase lhe dá tempero" (*Ibidem*). Aqui, tal como nos exemplos já vistos, o escrito está cercado pelo branco de uma página inteira. Existe também um caso de um datiloscrito a ocupar, sozinho, a parte posterior de uma folha que contém uma tabela de preços: "O calor, como uma roupa invisível, dá vontade de o tirar" (*Idem*: 512).

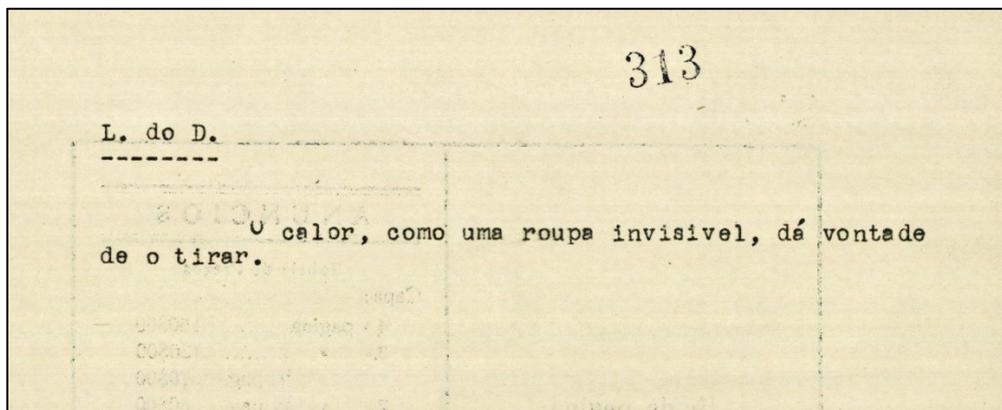


Figura 10 "O calor, como uma roupa", BNP/E3, 4-43r.1.

No *Livro*, há também ocorrências de um branco que se intercala aos enunciados no interior da sequência textual. Isso se passa frequentemente com os textos que remetem para o tema da tempestade ou que reenviam para o âmbito onírico. Para um exemplo de trecho do primeiro tipo, considere-se "Trovoada", composto a 13 de junho de 1930.

Entre onde havia nuvens paradas. O azul do céu estava sujo de branco transparente.

O moço, ao fundo do escritório, *suspende* um minuto o cordel à roda do embrulho eterno...  
“Como está só me lembrar de uma”, comenta estatisticamente.

Um *silêncio* frio. Os sons da rua como que foram *cortados à faca*. Sentiu-se, prolongadamente, como um mal-estar de tudo, um *suspender cósmico da respiração*. Parara o universo inteiro. Momentos, momentos, momentos. A treva encarvoou-se de *silêncio*.

Súbito, aço vivo, ◊

Que humano era o toque metálico dos elétricos! Que paisagem alegre a simples chuva na rua ressuscitada do abismo!

Oh, Lisboa, meu lar! (*Idem*: 334-35) [itálico meu]

Aqui, os espaços que isolam as diferentes orações estão estritamente conexos com o conteúdo. O que esse texto evoca é a sensação de suspensão antes da deflagração do trovão. Até ao momento do rebentamento, é o silêncio a dominar o ambiente do escritório; as frases são breves (como “cortadas à faca”) porque se retém a respiração. Os espaços em branco podem representar graficamente o instante em que se introduz ar nos pulmões. Depois do ecoar do trovão – “Súbito, aço vivo” –, a chuva que começa a cair confere a toda a paisagem um aspeto mais reconfortante e familiar. Daí as três exclamações consecutivas.

Em um texto de cerca de 1913, passa-se algo semelhante. O contexto é sempre o de um temporal que ameaça a cidade de Lisboa.

Chove muito, mais, sempre mais... Há como que uma coisa que vai desabar no exterior negro...

Todo o amontoado irregular e montanhoso da cidade parece-me hoje uma planície, uma planície de chuva. Por onde quer que alongue os olhos tudo é cor de chuva, negro-pálido. Tenho sensações estranhas, todas elas frias. Ora me parece que a paisagem essencial é a bruma, e que as casas é que são a bruma que a vela.

Uma espécie de pré-neurose do que serei quando já não for gela-me corpo e alma. Uma como que lembrança da minha morte futura arrepia-me de dentro. Numa névoa de intuição sinto-me matéria morta, caído na chuva, gemido pelo vento.

E o frio do que não sentirei morde o coração atual (*Idem*: 84-85).

São muitos os termos que pertencem à esfera da negatividade – “negro”, “frio”, “pré-neurose”, “morte”, “arrepia-me”, “gemido” – e sobre tudo paira a névoa, símbolo da indistinção. As passagens textuais parecem emergir do branco que as envolve, tal como as casas surgem intermitentemente da bruma que as quer ocultar.

Em “Sonho Triangular”, o sujeito narrante relata um sonho premonitório em que ele próprio, tornado em príncipe, pressente que vai morrer (os ciprestes que circundam o seu castelo são uma imagem eloquente). Mais uma vez, a maioria das palavras utilizadas remete para a lugubridade. Neste caso, os intervalos entre os segmentos de texto, se, por um lado, indicam o deslizar do narrador no sono (e, antes das últimas linhas, o seu despertar), por outro lado, são comparáveis àquelas mudanças de cenário típicas dos sonhos. Tal como estes se desenvolvem de maneira descontínua, a escrita também se realiza desconexamente.

No meu sonho no convés estremei – é que pela minha alma de Príncipe Longínquo passou um arrepio de presságio.

Um silêncio ruidoso a ameaças invadiu como uma brisa lívida a atmosfera visível da saleta. Tudo isto é haver um brilho excessivo e inquietante no luar sobre o oceano que não embala já mas estremece; tornou-se evidente – e eu ainda os não ouvi – que há ciprestes ao pé do palácio do Príncipe.

O gládio do primeiro relâmpago volteou vagamente na alma... É cor de relâmpago o luar sobre o mar alto e tudo isto é ser ruínas já e passado afastado o meu palácio do príncipe que nunca fui...

Com um ruído soturno e aproximando-se o navio corta as águas, a saleta escurece vividamente, e não morreu, não está preso, oh, não sei o que é feito dele – do príncipe – que gélida coisa desconhecida é o destino agora?... (*Idem*: 96)

Em uma meditação de cerca de 1929, a voz do *Livro*, depois de uma primeira reflexão sobre a importância de publicar uma obra mesmo que seja má, abandona-se a um devaneio que mistura imagens e temporalidades. Os espaços em branco irrompem ao passo que os instantâneos brotam na mente do sujeito: esses podem ser considerados, pois, não como interrupções do discurso, mas como suas ampliações, que fazem com que o leitor crie as cenas que o narrador apenas rascunhou.

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

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

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

Em nada me pesa ou em mim dura o escrúpulo da hora presente. Tenho fome da extensão do tempo, e quero ser eu sem condições (*Idem*:270).

O *Livro do Desassossego*, se, de um lado, atrai o leitor pela brevidade das partes que o constituem (outorgando-lhe a possibilidade de ter sempre a meta à vista) – de maneira semelhante ao que faz o pensamento aforístico –, por outro lado, o estimula, desafiando-o a *escrever a sua leitura*. Ele constringe o seu público a procurar alhures uma coerência artística, a aventurar-se debaixo da superfície, e a interromper o simples fluxo da percepção horizontal por meio de um desvio em mais níveis, também verticalmente.

## 2.4 Carta branca

Ed ecco che, nel momento in cui la tua attenzione è più sospesa, volti il foglio a metà d'una frase decisiva e ti trovi davanti due pagine bianche (Calvino 2000: 35).

Em uma carta (s. d.) composta enquanto está a trabalhar na novela sentimental *The Man of Feeling*, Henry Mackenzie põe em relação a sua escrita fragmentária com o cuidado que presta ao leitor. Há cenas do seu livro que ele gostaria de descrever, mas se retém para não se intrometer demais na imaginação de quem lê.

[T]he Feelings must appear, but not obtrusive; just as much as to call forth the Hearts of our Readers – And if we can put the Pencil into their own Hands, a few Outlines will serve for our Part of the Picture (Mackenzie apud Harries 1994: 100-01).

O papel do escritor seria o de traçar apenas um esboço inicial do desenho – umas linhas de orientação – e deixar que o leitor delinear o resto. Por outras palavras, encenar uma passagem

sentimental não é necessário nem desejável. Quem escreve tem de deixar espaço à atividade de quem lê: os sentimentos dependem da vagueza, do sugestivo e da abertura. Como comentou Anna Laetitia Barbauld em 1810 com respeito a Sterne, a característica deste é a sua capacidade de “afetar o coração”, não mediante longas digressões narrativas, mas por meio de toques elétricos (“electric touches”) que fazem vibrar os nervos de quem lê.

He resembles those painters who can give expression to a figure by two or three strokes of bold outline, leaving the imagination to fill up the sketch (Howes 2013: 332).

Em *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Sterne faz troça da analogia entre escritor e pintor: quando a voz narrante deve ilustrar o fascínio irresistível da viúva Wadman, insere, ao lugar da descrição, uma página branca. Nela, a fantasia do leitor pode tracejar o seu ideal de beleza feminina.

To conceive this right, – call for pen and ink – here’s paper ready to your hand. – Sit down, Sir, paint her to your own mind – as like your mistress as you can – as unlike your wife as your conscience will let you – ’tis all one to me – please but your own fancy in it (Sterne 2003: 422).

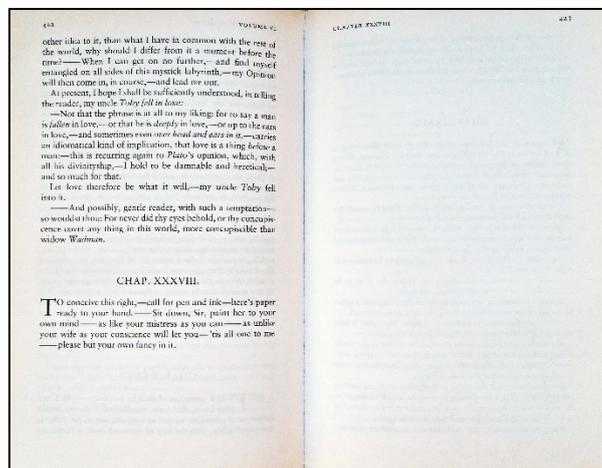


Figura 11 Página branca (Sterne 2003: 423).

Também relevante é a conclusão do capítulo, que se encontra logo depois da página em branco, em que se celebra o facto de o livro ter agora pelo menos uma folha não enegrecida pela malícia, nem desvirtuada pela ignorância:

Thrice happy book! thou wilt have one page, at least, within thy covers, which MALICE will not blacken, and which IGNORANCE cannot misrepresent (*Idem*: 424).

Para além de essa folha completamente branca, o volume de Sterne – que um dos primeiros críticos definiu como tendo o aspeto mais de uma coletânea de fragmentos do que de uma obra regular (Ferriar 1971: 4) – também contém páginas inteiramente pretas. Isso é o caso do final do capítulo XII do primeiro volume, quando é relatada a morte do Pastor Yorick.

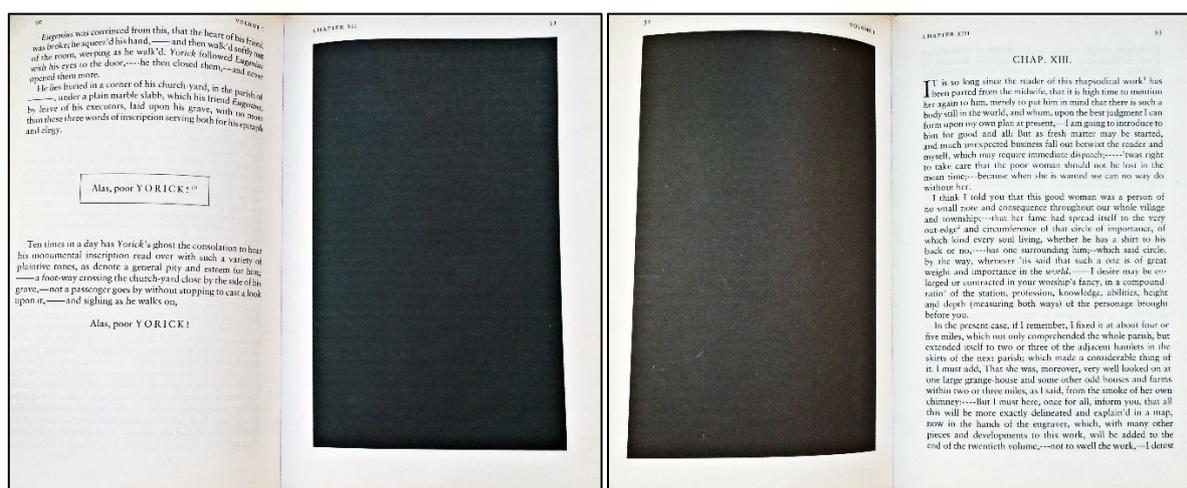


Figura 12 Páginas pretas (Sterne 2003: 31-32).

Todas essas passagens em falta abrem fissuras no texto, obrigando o leitor a aceitar a dissonância, a impossibilidade de reduzir a obra a um todo inteiro ou a uma narrativa contínua. O impulso, em quem lê, pode ser o de resolver ou expandir esses textos fragmentários para os enquadrar dentro de uma forma coerente, mas eles resistem a qualquer tentativa de manipulação. Sterne provoca o leitor, oferecendo-lhe e, ao mesmo tempo, negando-lhe o acesso à sua escrita. Uma coisa semelhante passa-se com Coleridge. *Biographia Literaria* inclui um capítulo intitulado “A chapter of requests and premonitions concerning the perusal or omission of the chapter that follows”. Aqui se encontra um pedido que o autor faz ao seu público:

In lieu of the various requests which the anxiety of authorship addresses to the unknown reader, I advance but this one; that he will either pass over the following chapter altogether, or read the whole connectedly (Coleridge apud Harries 1994: 156).

Coleridge afirma que esse capítulo tem uma unidade orgânica que o leitor descuidado poderia não perceber. Trata-se de uma declaração que Sterne nunca faria, mas que deixa emergir a mesma intenção lúdica.

Na novela de 2005, que se ocupa do pós-11 de setembro, *Extremely Loud & Incredibly Close*, Jonathan Safran Foer introduz vários elementos visuais para veicular significados mais profundos. Um exemplo disso são as páginas 121-22-23 deixadas totalmente em branco. Elas servem para mostrar ao leitor a história, intitulada “My Life”, que a avó do protagonista tenta compor na máquina de escrever, sem se dar conta de que a máquina, que o marido lhe emprestou, não tem fita.

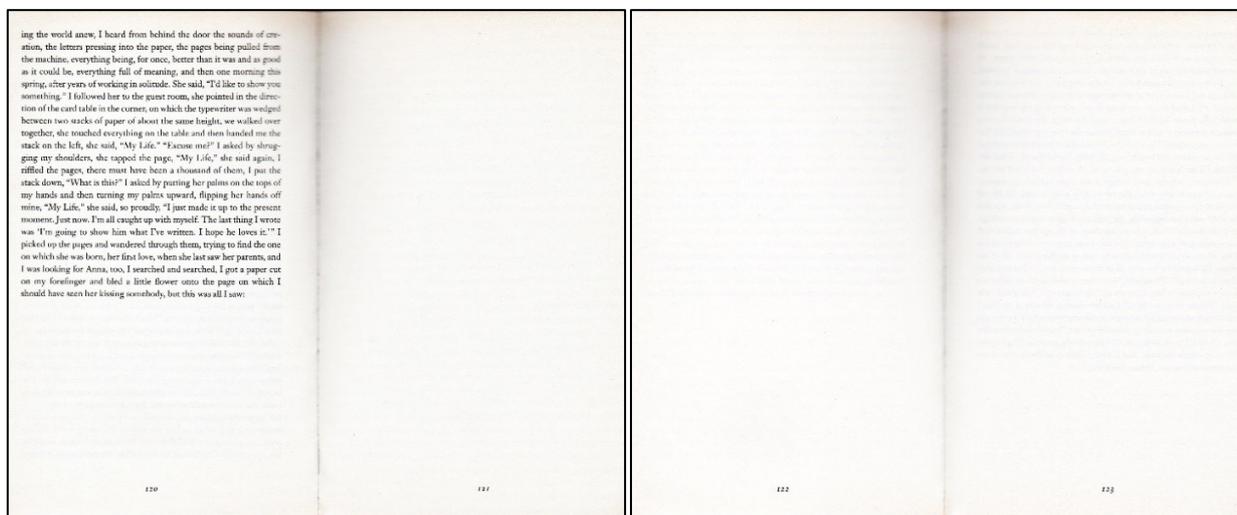


Figura 13 Páginas brancas (Safran Foer 2005: 121-23).

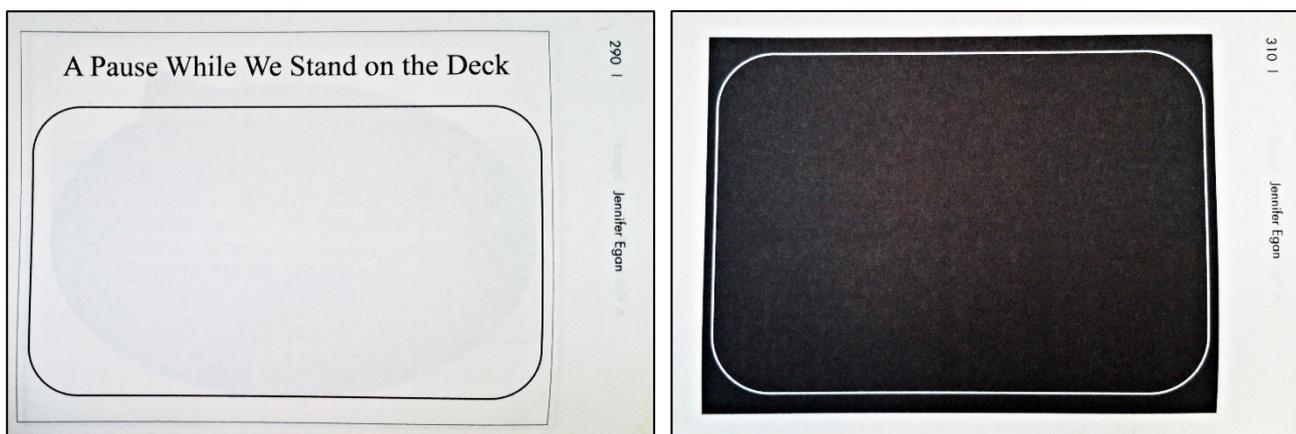
Se o narrador tivesse simplesmente informado o seu público da existência de três folhas brancas, a mensagem teria chegado de modo claro ao leitor. Contudo, ele faz mais: decide representá-las graficamente. O resultado é que o leitor é levado a experienciar – e empatizar com – o choque e o desapontamento provados pelo protagonista, em vez de simplesmente os ler. Quando se chega às folhas em branco, a primeira reação é de confusão: viram-se as páginas para ter certeza de que não há um erro. Depois, realiza-se que a avó está cega (ela tem “crummy eyes” [*Idem*: 124]) e que, portanto, não tem como saber de não ter escrito nada. O facto de ter sido o avô a sabotar a máquina também convida quem lê a pausar e refletir: de facto, danificando o instrumento, o homem (que há anos se tornou mudo), impede que a sua mulher (cega) ponha por escrito as memórias do seu passado juntos. O branco das páginas pode, aqui, ser sintomático da incomunicabilidade deste velho casal.

Também há ocorrências em que esse branco não representa uma falta de diálogo, mas, ao contrário, uma tentativa de conexão com o próximo. Este é o caso da novela *A Visit from the Goon Squad* (2011) de Jennifer Egan – um livro que, devido à sua inusual estrutura narrativa, certos críticos preferiram considerar uma coletânea de contos breves, em vez de um romance tradicional. Aqui, no capítulo 12, a menina Alison relata os eventos ocorridos na sua família entre os dias 14 e 15 de maio de 2020. A narração tem a forma de uma apresentação PowerPoint, pois a história está situada em um futuro em que as novas gerações têm desenvolvido uma dependência tecnológica. Ao longo das *slides*, Alison desvela, com o olhar de uma criança de treze anos, os problemas que afligem os seus pais, os quais decidiram criar os filhos no isolamento do deserto. Uma das preocupações parece relacionada com o filho secundogênito Lincoln, um menino autista que tem dificuldades em manifestar afetividade. A paixão de Lincoln são as pausas: ele dedica a maior parte do seu tempo a escutar, analisar e listar canções *rock*, que cataloga com base na duração dos intervalos de suspensão do som (entre as suas favoritas figuram “Young Americans” de David Bowie, “Roxanne” dos Police e “Foxy Lady” de Jimi Hendrix). Vista a sua incapacidade de exprimir abertamente o que sente, o menino tenta criar uma ligação com o pai, comentando os efeitos das pausas na música de Steve Miller: já que o pai é oriundo de Wisconsin, e Steve Miller também é, conversar sobre as pausas de “Fly Like an Eagle” é, para Lincoln, uma maneira de expressar carinho. Contudo, o pai não chega a entender os esforços que o menino faz e interroga-o acerca da origem da sua mania (“Lincoln, before you play another song, I – I’d love to know why the pauses matter so much to you” [Egan 2011: 286]). Isso causa o pranto, quer de Lincoln, quer de Alison (que tem um liame empático com o irmão), e leva a mãe a intervir:

The pause makes you think the song will end. And then the song isn’t really over, so you’re relieved (*Idem*: 289).

A *slide* seguinte é constituída por uma página completamente branca, sobre a qual paira a escrita “A Pause While We Stand on the Deck”. Esta pausa – este branco – é crucial para a família, que, pela primeira vez, parece se dar conta de que, apesar da situação doméstica instável (uma prolongada crise matrimonial), uma pausa (tal na música, como nas relações humanas) representa uma oportunidade de catarse. Se as pausas significam tanto para os dois filhos é porque eles esperam que a música continue, ou, em sentido amplo, que o núcleo familiar fique unido; se chegam a significar tanto para os pais, é porque as pausas levam consigo a mensagem de que não tudo está perdido e o amor se pode revigorar. Não obstante as tensões, todos experienciam essa pausa como

um momento de renovado apreço por o que têm. Por isso, na noite de 15 de maio, o pai faz a primeira tentativa de criar uma conexão com Lincoln: esgueirado para o quarto do filho, convida-o a olhar pela janela e dizer-lhe o que ouve. Dado que o menino responde não perceber som nenhum, o pai insiste: “Listen with me. What does that sound to you?” (*Idem*: 309). A *slide* sucessiva consta de uma página completamente preta, depois da qual Lincoln afirma: “Ok. I know” (*Idem*: 311). A *slide* preta é emblemática do momento de divisão das duas personagens. O silêncio do deserto proporciona ao pai a possibilidade de se aproximar do filho, desfrutando a sua paixão pelas pausas. A cena final do conto sugere uma remissão do elo afetivo.



Figuras 14 e 15 Página branca (Egan 2011: 290) e página preta (Egan 2011: 310).

A 10 de março de 1931, a voz narrante do *Livro do Desassossego* refere:

Vi que tinha nas mãos a mensagem que entregar, e quando lhes disse que o papel estava branco, riram-se de mim. E ainda não sei se riram porque todos os papéis estão brancos, ou porque todas as mensagens se adivinham (Pessoa 2014: 393).

De imediato, a mente vai para um conto de Franz Kafka de 1917, titulado “Eine kaiserliche Botschaft” [Anexo 2]. Aqui, do seu leito de morte, um imperador manda o seu mensageiro ajoelhar-se e receber de si uma mensagem segredada ao ouvido. A sua tarefa será a de entregar a mensagem a um “súbdito solitário e lastimável” (indicado pelo pronome “tu” no texto). Apesar dos muitos esforços, o mensageiro nunca conseguirá sair do palácio, encontrando eternamente obstáculos constituídos por escadas, portões e pátios. Mas, fora da fortificação, sentado à janela, o súbdito espera. Na última linha do conto, convida-se o aguardador a imaginar, ele próprio, a mensagem do imperador.

Se, como afirma Barthes, escrever é tornar-se “silencioso como um morto” (“devenir l’homme à qui est refusée *la dernière réplique*” [Barthes 1964a: 9]), então é possível considerar o conto de Kafka como uma metáfora dos atos mesmos da escrita e da leitura. O autor é o imperador moribundo ao qual é negada a última réplica. Os leitores, seus súbditos, procuram em vão encontrar a subjetividade dele no texto – a chave de leitura que lhes permita dar uma interpretação unívoca e inequívoca. A mensagem, mesmo quando chegar, será sempre uma página em branco porque “todas as mensagens se adivinham”.

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* (Pessoa 2014: 208) [itálico meu].

Já que não há nenhum/a autor/idade maior a impor, do alto, um sentido ao texto, as leituras possíveis serão múltiplas e plurais. A obra ficará sempre uma *tabula rasa* sobre a qual quem lê poderá gravar os seus pensamentos e as suas significações – sobre a qual, por outras palavras, gozará o prazer de *escrever a sua leitura*. A ter *carta-branca*, a deter a liberdade total da última réplica, é e será sempre o leitor.

Escrevi numa página em branco, “Fim” (Pessoa 1990: 78).

## 2.5 Rasura

Ma tu che sol per cancellare scrivi...  
(Alighieri 1991: 389)

Há artistas que fizeram da rasura uma verdadeira técnica compositiva. Esse é o caso, por exemplo, de Rudyard Kipling, que, em 1936, lança um texto autobiográfico intitulado *Something of Myself, for My Friends Known and Unknown*. Aqui, ele relata uma dificuldade que encarou na altura em que teve de realizar uma série de contos anglo-indianos: os seus escritos estavam sempre longos demais para serem publicados. Por isso, abreviá-los, conforme o espaço disponível, tornou-se, para ele, uma operação de rotina. Kipling conta de ter logo aprendido uma lição: tirar uns elementos do texto é como atizar um fogo (“a tale from which pieces have been raked out is like a fire that has been poked” [Kipling 2008: 125]). Ninguém sabe que a ação se passou, mas todos se apercebem do seu efeito. Para a obtenção desse efeito, todavia, é preciso que as palavras retiradas tenham sido antes

incluídas no manuscrito. Melhor dizendo, escrever desde o início de maneira resumida subtrai à obra parte do seu sabor. O autor declara, portanto, ter desenvolvido uma técnica muito peculiar de compor contos, que prevê o emprego de tinta indiana e de um pincel do exato tamanho da entrelinha do texto.

Take of well-ground Indian Ink as much as suffices and a camel-hair brush proportionate to the inter-spaces of your lines. In an auspicious hour, read your final draft and consider faithfully every paragraph, sentence and word, blacking out where requisite. Let it lie by to drain as long as possible. At the end of that time, re-read and you should find that it will bear a second shortening. Finally, read it aloud alone and at leisure. Maybe a shade more brushwork will then indicate or impose itself. [...] The shorter the tale, the longer the brushwork and, normally, the shorter the lie-by, and vice versa. The longer the tale, the less brush but the longer lie-by. I have had tales by me for three or five years which shortened themselves almost yearly. The magic lies in the Brush and the Ink (*Ibidem*).

Considerar parágrafo por parágrafo, medir o peso de cada palavra e enegrecer as desnecessárias: isso leva à produção de escritos mais breves, que excluem – mas, ao mesmo tempo, contêm – uma seleção de elementos. O texto resultante alimenta a fogueira do interesse de quem lê porque, longe de dar a sensação de ser um resumo, deixa o leitor intuir que alguma coisa foi omitida.

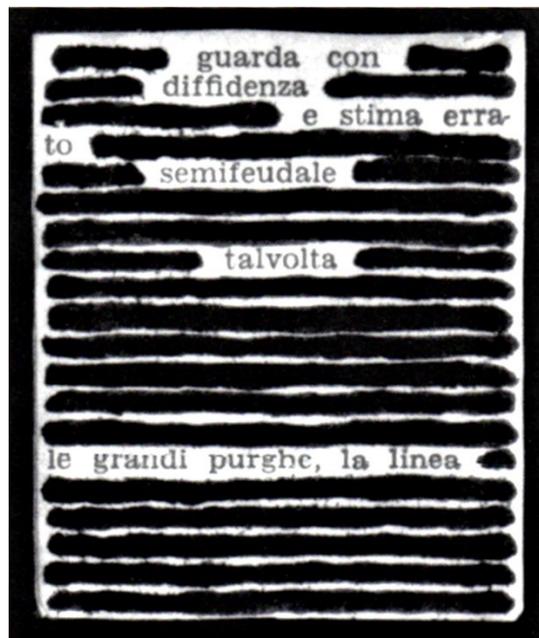
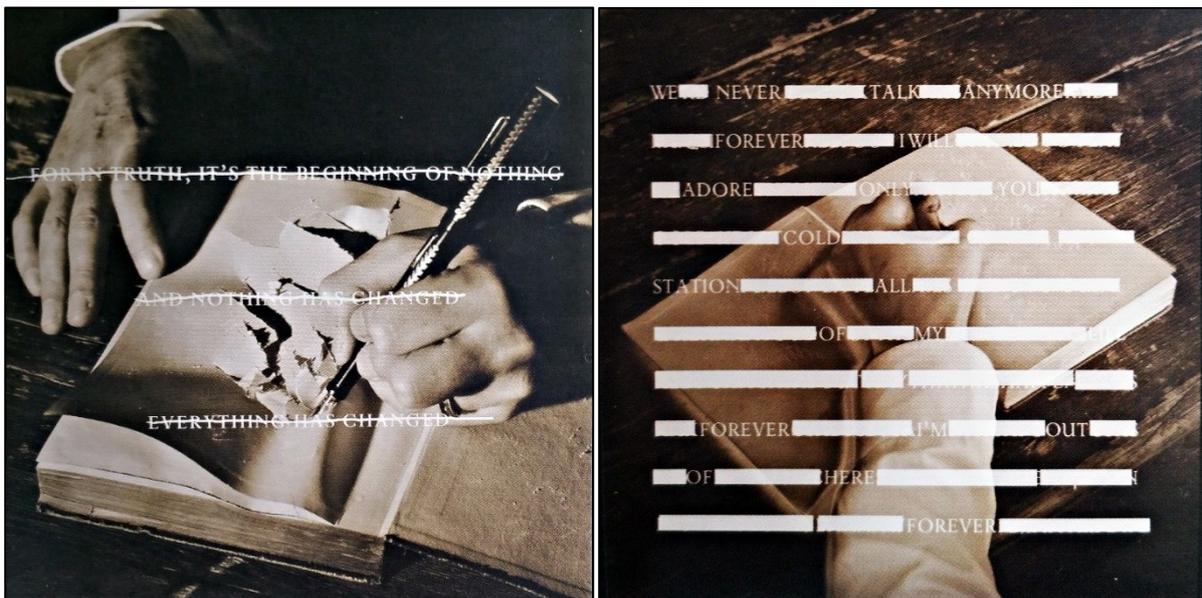


Figura 16 Emilio Isgrò, "Cancellatura", 1964 (Isgrò 2007: II).

O processo criativo de Kilpling evoca logo a produção de Emilio Isgrò, figura que, a partir de 1964, tem introduzido, escrito e rescrito a rasura no panorama artístico-literário italiano. Isgrò riscava volumes sobre volumes, enciclopédias, mapas geográficos e jornais. Por ocasião de uma *performance* na galeria de arte moderna de Bolonha, junto a três colegas, cancela, com ostentação, uma pilha de livros: o público, presente na sala, também tem à disposição textos e marcadores para poder participar – isso porque, segundo o artista, cancelar é elementar, todos o podem fazer (Isgrò 2007: 139) pois se trata de um gesto “completamente immeritato e gratuito, una vela lacerata dal vento nel grande mare della scrittura” (*Idem*: 180).

Conforme Isgrò, as rasuras desempenham várias funções. Por um lado, servem para provocar uma ausência: isso põe em marcha os mecanismos cerebrais do usufruidor, que sempre vai querer saber “o que é que está debaixo”. Como afirmava Jean Michel Basquiat, um dos pioneiros das pinturas riscadas, “I cross out words so you will see them more; the fact that they are obscured makes you want to read them” (Basquiat 2005: 87). Por outro lado – e esta função é a mais importante – as rasuras são um preciso e inequívoco signo linguístico. Sem a palavra, não existiria a possibilidade de cancelá-la. Não se trata, portanto, de um vazio para encher, mas de uma presença, uma plenidão compacta que solicita e, simultaneamente, recusa cada tipo de projeção por parte do leitor.

Una parola cancellata sarà sempre una macchia. Ma resta pur sempre una parola. Un particolare smisuratamente ingrandito di Kissinger o di Mao sarà un’immagine cancellata. Ma resta pur sempre un’immagine (*Idem*: 183).



Figuras 17 e 18 David Bowie, encarte do álbum “Heathen”, Columbia Records, 2002.

O poder da rasura, portanto, não consiste na negação ou na interdição, mas sim na sua capacidade de abrir as portas da linguagem, dando a impressão de que as está a fechar. Ela insinua-se na escrita e, trazendo a palavra à luz, modifica-a para a exaltar. Afinal, a palavra não está em falta. Está apenas escondida debaixo do branco (ou do preto) que passa por cima da imagem como uma camada de cal. O artista italiano tem raspado volumes de todos os tipos: a partir da *Divina Commedia*, até ao *Faust* de Goethe, passando por Kant, Freud, Shakespeare, a *Encyclopædia Britannica* e o *Evangelho*. A decisão de riscar um texto e não outro não é, para ele, nem completamente casual, nem programada, mas uma combinação das duas coisas, conforme a inspiração do momento. A consequência é que o gesto de raspar só pode resultar livre e acidental: não remete apenas para uma técnica de destruturação do texto e da imagem – como aconteceu no século XX –, mas cria um modo novo de *produzir* o texto e a imagem. Se muitas vezes, Isgrò prefere não revelar o título do livro por ele cancelado, é para evitar que o seu gesto seja lido como um ato de pura destruição e não como uma tentativa de libertar a palavra, restituindo-lhe aquele toque de mistério que ela tem quando está proferida pela primeira vez. O poder da rasura é uma força quer criativa, quer demolidora.

[N]ous ne pouvons énoncer aucune proposition destructrice qui n'ait déjà dû se glisser dans la forme, dans la logique et les postulations implicites de cela même qu'elle voudrait contester (Derrida 1967b: 412).

Em 1988, no seu manifesto *Teoria della cancellatura*, Isgrò sugere a possibilidade que, depois das destruições críticas feitas pelas vanguardas, talvez a arte se possa reinventar, recomeçar “come ogni giorno ricomincia il mare: e la pagina bianca può ancora brulicare miracolosamente di segni, residui, virgole, significati senza significante e significanti senza significato” (Isgrò 2007: 181). Quando o artista italiano começa a pensar na teoria da rasura, os seus modelos de referência são Gabriele D’Annunzio e Mallarmé. A seu dizer, os dois autores têm em comum o facto de, em uma certa altura, terem duvidado da palavra e, por consequência, terem feito troça dela. O primeiro fez isso tornando a palavra “insuportável” pela sua acumulação na página – como uma sobremesa demasiado doce para ser realmente apetecível (*Idem*: 180). O segundo, mediante a disposição das palavras e dos elementos tipográficos na superfície da folha, fez um dos primeiros gestos concretos e calculados de criação do silêncio. Com respeito a Mallarmé, já Blanchot tinha observado que:

Ce qui est frappant chez Mallarmé, c'est le sentiment qu'un certain arrangement de mots pourrait n'être en rien distinct du silence. [...] Avec des mots, on peut faire du silence. Car le mot peut aussi se rendre vain et donner par sa présence le sentiment de son propre manque (Blanchot 1949: 43).

Igualmente, o mesmo Blanchot fez um comentário que bem se aplica à concepção que Isgrò tem de D'Annunzio, ou seja, que uma avalanche de palavras também redundava no silêncio.

Mais tout dire, c'est aussi tout réduire à rien [...]. Tout proférer, c'est aussi proférer le silence. C'est donc empêcher que la parole ne redevienne jamais silencieuse (*Ibidem*).

Quando, em 1969, Isgrò ideia o filme “La jena più ne ha e più ne vuole” – película a ser gravada e cancelada logo depois – não faz isso com o propósito de impedir que o público o veja, mas, ao contrário, para lhe oferecer estilhaços de fotogramas, que emergem da escuridão, a partir dos quais cada indivíduo possa inventar a sua própria narrativa.

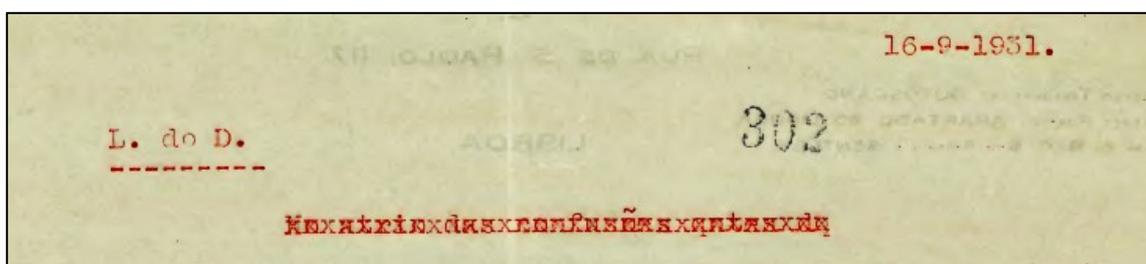


Figura 19 “Fluido, o abandono do dia” BNP/E3, 4-32r.1.

A 31 de outubro de 1930, o sujeito narrante do *Livro do Desassossego* escreve que a maneira mais eficaz de mostrar alguma coisa é mesmo cancelá-la:

Às vezes o melhor modo de ver um objeto é anulá-lo, mas ele subsiste, não sei explicar como, feito de matéria de negação e anulamento (Pessoa 2014: 120).

Acontece frequentemente que um objeto, pelo próprio facto de se encontrar ocultado, chama ainda mais a atenção. A rasura atribui um valor especial aos elementos preexistentes, invertendo – e, por isso, ampliando – os seus significados. Em um trecho de cerca de 1930, o sujeito em questão elabora uma meditação sobre o seu processo criativo. Depois de confessar que todos os seus escritos sempre ficaram inacabados porque ele não tem “alma para suspender” (*Idem*: 344), remata

que toda a sua produção é sintomática do seu acobardamento. O que dá nas vistas, contudo, é o facto de ele corrigir, em seguida, a locução “A minha obra” por “Este livro”, quase a querer redimensionar a gravidade do problema. Também opta por riscar a frase subsequente, que, todavia, fica legível: “A ânsia de perfeição é uma doença”.

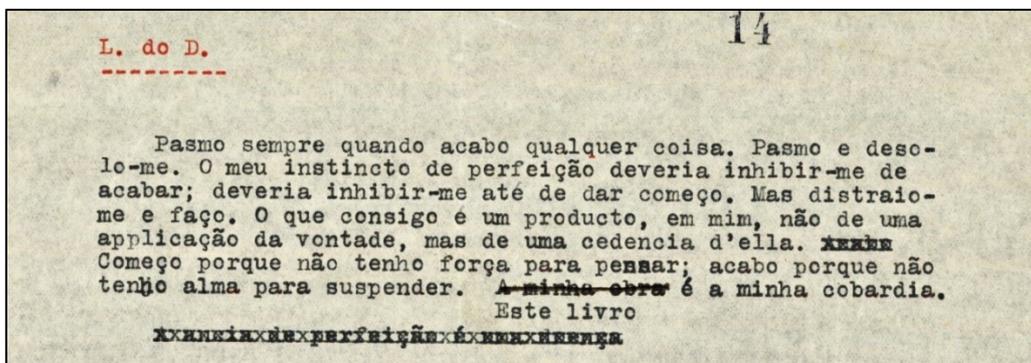


Figura 20 “Pasmó sempre quando acabo”, BNP/E3, 1-14.1.

Em uma outra passagem, já tomada em consideração em um parágrafo precedente, mas que, desta vez, é abordada por uma perspectiva filológica, lê-se: “Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o sabor” (*Idem*: 378). Ainda assim, o leitor, que tiver acesso ao original datilografado, reparará na diferença demarcável entre as duas versões. De facto, a segunda parece quase contradizer a primeira, ao atestar que “dizer uma coisa é extrair-lhe a virtude e tirar-lhe o terror”. Apesar dos termos “conservar” e “sabor” terem sido sobrescritos nos outros, o palimpsesto sempre ficará visível, em toda a sua coerência e simultânea contradição.

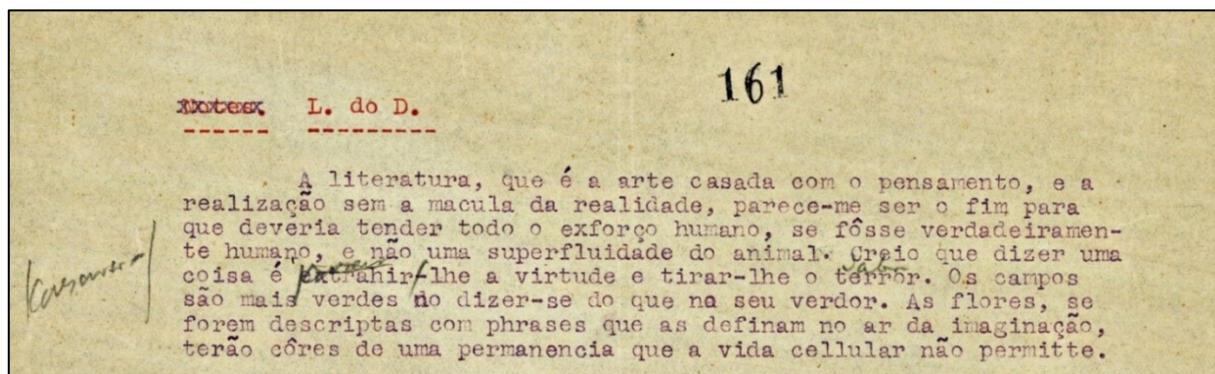


Figura 21 “A literatura, que é a arte”, BNP/E3, 2-70r.1.

Quando, a 4 de julho de 1913, em “Hora absurda”, Pessoa escreve o verso “Esta paisagem é um manuscrito com a frase mais bela cortada...” (Pessoa 1995: 21), não é para dizer que o panorama

seria perfeito se só não lhe faltasse alguma coisa, mas, ao invés, que é agradável pelo mesmo facto de algum elemento estar subtraído à vista (“Há tão pouca gente que ame as paisagens que não existem!” [*Ibidem*])). A frase sob rasura é “a mais bela” porque, nela, o leitor pode imaginar avistar os sentidos que ele quiser. No mesmo momento em que quem lê, ou quem observa, se pergunta “o que é que está debaixo?”, ele já tem parte da resposta, pois tem já começado a composição do seu “*texte-lecture*”. Poderá, por exemplo, conceber significados religiosos a partir da “matéria de negação e anulamento” das fachadas dos prédios:



Figura 2214 Rua de São Lázaro, Lisboa. Agora e outrora.

... e a sua interpretação nunca será errada ou desviante. Isso porque ele, e ele só, é que terá a última réplica.



Figura 15 Antiga sede dos Correios de Lisboa na Praça do Comércio.

## Capítulo 3

### Fissuras

#### 3.1 Sem pés nem cabeça...?

Un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant (Scherer 1957: 612).

Na dedicatória dos *Petits Poèmes en Prose*, Charles Baudelaire convida Arsène Houssaye a não considerar a sua homenagem como alguma coisa sem pés nem cabeça. De facto, remata o poeta, se a sua antologia parece não ter começo nem fim, é porque tudo é, ao mesmo tempo, começo e fim, alternativa e reciprocamente. Isso oferece a quem lê algumas “admirables commodités” (Baudelaire 1869: 1), pois lhe permite gerir o ato da leitura conforme lhe for mais conveniente:

Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture [...]. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l’espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j’ose vous dédier le serpent tout entier (*Ibidem*).

A metáfora de Baudelaire também se poderia aplicar ao *Livro do Desassossego*, cuja (aparente falta de) estruturação fez com que, ao longo das últimas décadas, várias edições da obra fossem publicadas, cada uma com uma disposição diferente dos trechos. Certos puristas também propuseram a publicação do *Livro* em forma de folhas soltas, sem encadernação, o que permitiria uma proximidade com o original de Pessoa e proporcionaria ao leitor a possibilidade de encadear a leitura como ele preferir. Por causa da precariedade, quer do seu *corpus*, quer da ordem das partes que o compõem, o *Livro* sempre dependeu, para se manifestar, do trabalho de alguém que estabilizasse momentaneamente a combinação dos seus fragmentos. Isso levou à difusão, em Portugal, de quatro edições principais da obra, cada uma fundamentada em diferentes critérios de seleção e arrumação. Em 1982, divulgou-se a primeira edição do texto, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, cuja organização foi feita por Jacinto do Prado Coelho. Aqui, pois muitos dos trechos originais não continham a indicação da data, escolheu-se, para a sua disposição, um parâmetro temático. Poucos anos depois, em 1990, a editora Presença lançou o *Livro do Desassossego* organizado por Teresa Sobral Cunha: neste caso, optou-se por seguir um critério cronológico – conjeturando as datas, quando não era possível estabelecê-las com certeza. À medida

que novos textos do espólio pessoano foram sendo descobertos, as edições da obra ampliaram-se: em 1998, saiu, pela Assírio & Alvim, o *Livro do Desassossego Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-livros na Cidade de Lisboa* aprontado por Richard Zenith. Para além de agrupar os fragmentos segundo uma base temática, esta edição também continha uns textos, designados por Pessoa “Grandes Trechos”, dispostos alfabeticamente. Por último, um trabalho considerável foi feito por Jerónimo Pizarro, que, em 2010, publicou, com a Imprensa Nacional Casa da Moeda, uma edição crítico-genética, ordenada cronologicamente, do *Livro do Desasocego*. O volume, que guardava a ortografia original de Pessoa (enquanto todas as versões anteriores a tinham atualizado), foi o resultado de um metucioso estudo filológico das fontes, que tornou possível datar muitos dos trechos que, até àquele momento, não se tinham podido situar.

Percebe-se, assim, que não existe uma versão *certa* do *Livro* – ou seja, uma edição que contenha uma “correta” arrumação das vértebras da serpente; pelo contrário, deveria haver tantas versões, quantas são as visitas ao texto pessoano. Se essa característica perturba um certo tipo de público e de críticos, é porque o *Livro do Desassossego* não respeita a conceção tradicional de livro. De facto, enquanto este é um objeto que “*enchaîne, développe, file et coule*” (Barthes 1964a: 177), tornando a página depositária do contínuo do discurso literário, o *Livro* recusa qualquer lógica de desenvolvimento linear, feito de laços de antecedência e causalidade, e pede para ser lido sob a luz da precariedade. Conforme Barthes, se tudo o que se passa à superfície da página desperta uma suscetibilidade tão viva, é porque frequentemente se confunde o “*Livre-Ideé*” com o “*Livre-Objet*” (*Idem*: 176), ou seja, a instituição literária com a técnica de impressão. As formas tipográficas são uma garantia: a impressão normal é confortante porque diz respeito à normalidade do discurso. Atentar à regularidade material do texto corresponde, portanto, a ofender a mesma ideia de literatura. O livro descontínuo é tolerado apenas em certos âmbitos específicos, como nas coleções de fragmentos (Nietzsche, Novalis, Pascal etc.) – consideradas sempre obras inacabadas (mesmo que não o sejam), que, então, fortificam *ao contrário* o discurso contínuo, fora do qual pode haver esboços, mas nunca perfeição –, ou nas recolhas de aforismos, porque o aforismo constitui, por si, um pequeno contínuo.

Que dit la rhétorique traditionnelle ? Qu’il faut construire une œuvre par grandes masses et laisser courir le détail : coup de chapeau au « plan général », négation dédaigneuse que l’idée puisse se morceler au-delà de l’alinéa ; c’est pourquoi tout notre art d’écrire est fondé sur la notion de *développement* : une idée « se développe », et ce développement fait une

partie de plan ; ainsi le livre est-il toujours composé d'une façon fort rassurante, d'un petit nombre d'idées bien développées (*Idem*: 178).

É essa retórica que o *Livro do Desassossego* subverte: o “plano geral” é quase inexistente, o “pormenor” é erigido a estrutura e as ideias não são “desenvolvidas”, mas distribuídas. As partes em que se articula o *Livro* são tão móveis que, ao deslocá-las, se engendra uma espécie de grande corpo animado, cujo movimento é de translação, não de desenvolvimento ou crescimento interno. As fracturas do texto, deslocando-se, dão vida a um subtil jogo combinatório, que confere à obra um cunho lúdico:

[C]omme le bricoleur, l'écrivain (poète, romancier ou chroniqueur) ne voit le sens des unités inertes qu'il a devant lui qu'en les rapportant : l'œuvre a donc ce caractère à la fois ludique et sérieux qui marque toute grande question : c'est un puzzle magistral, le puzzle du meilleur possible (*Idem*: 186).

Não todos, todavia, têm a ironia necessária para apreciar o *Livro do Desassossego*. A sua forma descontínua (do pensamento feito de migalhas [*Idem*: 257]) não deixa de desconfortar os críticos, que seguem na tentativa (já tornada em desafio) de enquadrá-lo em categorias fixas. Helena Buescu – d'après Daniel Moutote – propôs considerar o *Livro*, não enquanto *volumen*, mas como *codex*. De facto, enquanto o primeiro “passa pelo seu fechamento desejável (ou pelo menos possível), para o qual a composição canónica da Bíblia oferece o paradigma” (Buescu 2008: 249), o segundo adopta um modelo muito mais flexível e plástico, “em que a flexibilidade implica também uma dificuldade correlata quanto a uma forma fixa, e por isso quanto a um sentido que dependa dessa forma” (*Idem*: 250). Pois, como já foi sugerido, os sentidos do *Livro* se constroem, quer a partir das sequências textuais, quer a partir dos espaços em branco que as molduram, também seria possível, conforme Buescu, conceber o texto de Pessoa como uma enciclopédia, sendo esta feita não só das fichas que se respondem umas às outras, mas também dos espaços que as separam (e, portanto, não só do que está incluído, mas também do que está excluído). O que Buescu recomenda, ou seja, relacionar-se ao *Livro do Desassossego* como se fosse um códex ou uma enciclopédia, parece, mais uma vez, uma tentativa de dobrar a obra à vontade do crítico, confundindo o “*Livre-Ideé*” com o “*Livre-Objet*”. Como se podem equivaler os brancos do *Livro* e os brancos que dividem as entradas de uma enciclopédia? Esses estendem as sequências escritas, enquanto estes as separam. Aqueles fornecem a força de atração a uma inteira galáxia textual, contrariamente a estes últimos, que só

desjuntam uns lemas, ordenados alfabeticamente. Por outras palavras: os primeiros são *descontinuidade*, os últimos são interrupções. Categorizar o *Livro* é sintomático de um razoamento feito por compartimentos estanques, finalizado a capturar o texto para lhe tirar a liberdade – ou, como diria Umberto Eco, a *abertura*. A propensão para a algemagem do texto, só sublinha a compulsão do crítico de dominar o significado em vez de deixar aberto o significante – de tornar o *Livro* menos assustador, apagando o seu carácter descontínuo.

Como escreve Jerónimo Pizarro com respeito à produção pessoana, “[é] tempo de [...] encarar o inacabamento não como um obstáculo a ultrapassar, mas como uma realidade factual e iniludível” (Pizarro 2007: 252). É o mesmo Pessoa que, em uma meditação elaborada em inglês ao redor de 1910, admite não poder evitar o ódio que lhe provoca a ideia dos seus escritos terem de terminar. Se todos os seus textos ficaram por acabar é porque ele sempre desprezou as noções de “começo” e “fim”, enquanto pontos definidos, e julgou angustiante a possibilidade de se encontrar uma solução a qualquer problema do mundo (“Nenhum problema tem solução” [Pessoa 2014: 197]). A razão pela qual os seus manuscritos não podem chegar a uma conclusão é o ininterrupto brotar de novas imagens e associações inéditas.

My writings were none of them finished; new thoughts intruded ever, extraordinary, inexcludable associations of ideas bearing infinity for term. I cannot prevent my thought's hatred of finish; about a single thing ten thousand thoughts, and tenthousand [*sic*] inter-associations of these ten thousand thoughts arise, and I have no will to eliminate or to arrest these, nor to gather them into one central thought, where their unimportant but associated details may be lost. They pass in me; they are not my thoughts, but thoughts that pass through me. I do not ponder, I dream; I am not inspired, I rave. I can paint, but I have never painted; I can compose music, but I have never composed [...].

My character of mind is such that I hate the beginnings and the ends of things, for they are definite points (Pessoa 1966b: 15).

Em uma nota de cerca de 1913, em que se delineia o plano do *Livro do Desassossego*, Pessoa exprime a vontade de a sua obra necessitar de revelar um carácter descontínuo.

A organização do livro deve basear-se numa escolha, rígida quanto possível, dos trechos variadamente existentes, adaptando, porém, os mais antigos [...]. À parte isso, há que fazer uma revisão geral do próprio estilo, sem que ele perca, na expressão íntima, o devaneio e o desconexo lógico que o caracterizam (Pessoa 2014: 555-56).

Os que tencionam reduzir o *Livro* a um projeto linear, portanto, são condenados ao fracasso. Aqui, as ideias são distribuídas por irradiação, o que torna impossível “to gather them into one central thought”, e exclui a possibilidade de qualquer síntese crítica. A abertura do texto não é temporária e não se pode concertar.

Considerar os trechos do *Livro* enquanto partes de um todo também denota uma tendência para a sistematização, pois significa falar a partir da perspectiva deste todo – e, então, pôr essas partes ao serviço de uma noção de totalidade. Ordenar é reconfortante, mas também é suscetível à confusão, assim que se dá uma inexplicável suspensão do discurso. Na medida em que a ordem é considerada um valor difícil de abandonar, a disrupção é percebida como uma ameaça, que a poderia comprometer. As noções de totalidade, inteireza, unidade, coerência, completude e acabamento raramente são neutras, sendo, ao contrário, empregadas como juízos de valor. Só se precisa do “fim” quando se quer completude. Quando o conceito de totalidade se desmorona enquanto valor, eis que nenhuma previsão ou panorâmica é possível. Não há uma totalidade que possa contextualizar os trechos do *Livro do Desassossego*. Afirmar que essa totalidade existe<sup>5</sup> é negar o carácter descontínuo dos textos, tratando-os como todo, ou partes de um todo, porque essa é a única maneira de trazer o que está inacabado dentro de um contexto. Contudo, pelo mesmo facto de esses trechos não serem nem todo, nem parte, tentar dominá-los revela-se inútil: eles permanecem resistentes ao encerramento.

Nous ne croyons plus en ces faux fragments qui, tel les morceaux de la statue antique, attendent d’être complétés et recollés pour composer une unité qui est aussi bien l’unité d’origine. Nous ne croyons plus à une totalité originelle ni à une totalité de destination (Deleuze - Guattari 1972: 50).

Postas de lado as abordagens etiológicas e teleológicas, recomenda-se que o *Livro* seja considerado por uma perspectiva autotélica. Os trechos que o compõem podem ficar em suspenso, mas a experiência da leitura perdura. A escrita para, mas não para de significar, ou, por outras

---

<sup>5</sup> Refiro-me aqui, em particular, mas não exclusivamente, a declarações como: “O fragmento não era desejado nem cultivado por Pessoa, que, herdeiro de uma ideia de tradição aristotélica da obra como organismo, via nele uma etapa a ser superada na elaboração de uma obra que correspondesse a este ideal de harmonia, totalidade e organicidade. Para além desta ideia de obra, que deveria ser expressa numa determinada arquitectura do livro, era igualmente fundamental a [...] noção de conjunto, que implicava a projeção de uma totalidade que ia além de uma obra específica” (Sepúlveda 2013b: 40-41); “Este [de Pessoa] pensamento associa desde muito cedo ao livro uma ideia de totalidade, tanto no que respeita à completude de um texto como enquanto expressão total de determinada concepção, na qual está ainda implícita uma relação com o projectado todo constituído pelo conjunto da obra” (*Idem*: 157); “Pessoa procurava a perfeição de um todo que rejeitasse a lacuna, o fragmento, assim como traços que permanecessem na obra enquanto vestígios do seu processo de construção” (*Idem*: 278).

palavras, ela cessa, mas não tem “fim”. Para indicar a conclusão material do texto, mesmo que esteja a trabalhar com a *chanson* medieval, Paul Zumthor sugere a substituição do termo “fim” por “terminus”: enquanto o “terminus” está relacionado com a forma do manuscrito, o “fim” reenvia para o seu conteúdo e para a experiência que deste conteúdo faz quem lê (Zumthor 1982: 187-90). Para Zumthor, portanto, o texto em si só pode ter “terminus” (na sua dupla valência de término e termo). Pois, de acordo com Saussure, “dans la langue il n’y a que des différences sans termes positifs” (Saussure 1916: 166), o momento em que o texto se para não equivale necessariamente ao momento em que o seu conteúdo acaba. Este, como afirma Pessoa, pode levar “infinity for term”. De facto, se os espaços em branco do *Livro* marcam um “terminus”, eles representam, ao mesmo tempo, uma fissura, pela qual o leitor pode ter acesso ao texto. Mediante essas fendas, o escrito fica arejado e apto para a abertura.

Para muitos críticos, caracterizar o fragmento pessoano é ultrapassar o obstáculo de um título muitas vezes só conjeturado. De facto, apesar dos textos que Zenith reuniu sob a designação de “Grandes Trechos” (“A Divina Inveja”, “Conselhos às Mal-Casadas”, “Educação Sentimental”, “Intervalo Doloroso”, “Marcha Fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera”, “Na Floresta do Alheamento”, “Nossa Senhora do Silêncio”, “Sinfonia da Noite Inquieta” etc.), a maioria da matéria que forma o *Livro do Desassossego* não está definida por meio de um título. Longe de representar um impedimento, esta peculiaridade do texto parece coerente com a repulsão que Pessoa declara ter para com os conceitos de “começo” e “fim”, “for they are definite points”. Em uma nota, também se sugere a possibilidade de que os textos titulados sejam excluídos do *Livro*:

Há que estudar o caso de se se devem inserir trechos grandes, classificáveis sob títulos grandiosos, como a Marcha Fúnebre do Rei Luís Segundo da Baviera, ou a Sinfonia de uma Noite Inquieta. Há a hipótese de deixar como está o trecho da Marcha Fúnebre, e há a hipótese de a transferir para outro livro, em que ficassem os Grandes Trechos juntos (Pessoa 2014: 556).

Dos escritos de Pessoa emerge frequentemente a ideia de que tudo é móvel e transitório, ou melhor, que seja um constante fluir (*panta rei*). É impossível, portanto, determinar um ponto exato de partida, como se lê em um poema de 1923: “Nada começa: tudo continua” (Pessoa 2009: 306). A mesma melodia vaga, que, à noite, paira no ar, parece não ter origem nem termo, mas apenas prolongamento e suspensão: “Sem nexo ou princípio ou fim ondeia/ A ária alada./ Pobre ária fora de música e de voz, tão cheia/ De não ser nada!/ Não há nexo ou fio por que se lembre aquela/ Ária,

ao parar” (*Idem*: 358). Conforme o sujeito do *Livro do Desassossego*, “A única vantagem de estudar é gozar o quanto os outros não disseram” (Pessoa 2014: 107) e esse objetivo é facilmente alcançável para a voz lírica, que escreve: “Deram-me um livro de estudo/ Feito de não começar” (Pessoa 2009: 788). Em “Ano novo”, de 1923, torna-se evidente que a noção de ponto de partida só existe na mente do indivíduo, pois não tem correspondência no mundo fenomênico.

Ficção de que começa alguma coisa!  
Nada começa: tudo continua.  
Na fluida e incerta essência misteriosa  
De passar, flui em sombra a água nua.

Curvas do rio escondem só movimento.  
O mesmo rio flui onde se vê.  
Começar só começa em pensamento. (*Idem*: 306-08)

“Começar só começa em pensamento”, portanto...

Il faut commencer *quelque part où nous sommes* [...] il [est] impossible de justifier absolument un point de départ. *Quelque part où nous sommes* : en un texte déjà où nous croyons être (Derrida 1967a: 233).

Pois estabelecer um ponto de partida objetivo é impossível, a atribuição de um título ao texto é uma operação, não só desnecessária, mas a evitar. De acordo com Jean-Joseph Goux, a questão do título abrange “une pensée encore impensée du réseau, une organisation polynodale et non-représentative, une pensée du texte... texte que rien ne saurait *intituler*. Sans titre, ni chapitre. Sans tête, ni capitale” (Goux 1969: 59). Tal como a cabeça de uma página, ou a letra capital, o título é altivo e arrogante: fala demasiado alto e, elevando o tom da voz, ensurdece o texto que segue. Pois ocupa a parte mais alta da página, o título tem um papel despótico. É por isso que Mallarmé sugere silenciá-lo.

Lire –  
Cette pratique –  
Appuyer, selon la page, au blanc, qui l’inaugure, son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut [...] (Mallarmé 1897a: 291).

Não surpreende, portanto, que, para os trechos do *Livro do Desassossego*, Pessoa tenha frequentemente optado pela suspensão do título (“*Suspendre le titre, il le faut donc, compte tenu de ce que le titre domine*” [Derrida 1972a: 205]). Quando se fala da ausência de títulos como um obstáculo a *ultrapassar*, refere-se a um impedimento que não está intrínseco ao texto, mas a um certo tipo de leitor. É este leitor tradicional que, desejoso de atribuir um significado ao manuscrito, quer ir *para além do texto*. Na tentativa de tornar o significante em significado, todavia, ele não faz senão fechar a escrita. Se se der razão a Barthes, quando afirma que o escritor é um *bricoleur*, então Pessoa também é um construtor. Seria desviante, porém, considerar os seus escritos uma construção já feita: a sua obra *está em obras*, o *Livro* é sempre *a se construir*, o “evangelho” é “por escrever” (Pessoa 2014: 313), e a casa, como se lê em “O Andaime”, é “por fabricar” (Pessoa 1995: 230).

Se se seguir a considerar a literatura enquanto *récit* – ou seja, enquanto uma sequência de palavras ao serviço de uma ideia que “*va son chemin*” (Barthes 1964a: 117), desenrolando-se para chegar à uma conclusão –, então, “*ne pas « réciter » son objet, c’est pour le Livre, se suicider*” (*Ibidem*). Não é por acaso que, ao longo das últimas décadas, o *Livro do Desassossego* tem sido apontado como “antilivro” (Medeiros 2015: 12), texto “suicida” (Lourenço 1993: 89), “impossível” (Zenith 2013: 1) e, até, impublicável. Para Leyla Perrone-Moisés, “O verdadeiro e *definitivo Livro do Desassossego* nunca existiu e não existirá jamais” (Perrone-Moisés 2001: 293), enquanto, conforme Zenith, tratar-se-ia de um “romance-naufrágio” (Zenith 2013: 9) e de “um fracasso – possivelmente o maior fracasso literário do século XX” (*Ibidem*). Como já mencionado, Buescu sugere a conceção do *Livro* sob o modelo do códex, o que “nos leva a transformar e rever os nossos próprios modos de leitura, e conseqüentemente os modelos pelos quais concebemos o que pode ser ler” (Buescu 2008: 250). A alternativa, segundo a crítica, seria considerar o *Livro* “como um texto impublicável” (*Ibidem*), baseado em um projeto “irrealizável” (*Ibidem*).

Se, inversamente, não se julgar o *Livro do Desassossego* a partir da perspectiva da expectativa – pois os seus trechos não esperam ser completados –, torna-se evidente que não é um texto falhado (“[T]he incomplete and fragmentary nature of the text is not a problem but rather one of its great achievements” [Medeiros 2013: 3]). De facto, conquanto a maioria dos críticos esteja convencida de que ele não chegou a ter uma forma adequada enquanto o seu autor estava vivo, há provas de Pessoa ter elegido a forma descontínua como a mais idónea. Consciente da sua escolha, em uma nota de cerca de 1929, Pessoa revela claramente a intenção de publicar o *Livro*, não como se fossem fragmentos póstumos de alguém que nunca teve tempo de os acabar, mas como algo “diferente”:

Este livro poderá [...] ser o armazém publicado do impublicável que pode sobreviver como exemplo triste. Está um pouco no caso dos versos incompletos do lírico morto cedo, ou das cartas do grande escritor, mas aqui o que se fixa [...] é diferente, e nesta diferença consiste a razão de publicar-se pois não poderia consistir em a de se não dever publicar (Pessoa 2014: 555).

Quem pensar que o *Livro* não tem pés nem cabeça está não apenas a confundir o “*Livre-Objet*” com o “*Livre-Idée*”, mas também o corpo do leitor – e da leitura – com o *corpus* do texto. Quem o quiser enquadrar dentro de um discurso ou de um formato tranquilizador, só encontrará desassossego. O *Livro do Desassossego* é... *por* incorporar. Ou des-corporar?

### 3.2 Kintsugi

Seja eu os meus pedaços,  
Impreciso e diverso.  
(Pessoa 1990: 168)

O *kintsugi* (“reparo com ouro”) é uma prática japonesa que consiste no emprego de ouro ou prata para reparar objetos de cerâmica, especialmente vasilhames, deixando visíveis as linhas de rutura. É uma técnica que teve origem no período Muromachi, sob o governo do generalíssimo Ashikaga Yoshimasa (1435-1490), uma época fértil do ponto de vista cultural, que foi denominada *Higashiyama bunka*, e na qual surgiram o teatro *noh*, a *ikebana* e a pintura com tinta nanquim. Yoshimasa foi um grande apreciador da arte e do luxo: foi ele mesmo quem inaugurou a tradição japonesa do *cha no yu* (a cerimónia do chá). Nessa altura, muitas foram as artes que chegaram ao Japão – frequentemente importadas da China, da Coreia e do Vietnã – e que foram introjetadas e reinterpretadas pela filosofia do budismo zen. Na ótica zen, a obra nunca tem de estar acabada, mas deve deixar espaço à imaginação do observador, para que este se possa contemplar a si mesmo no objeto mirado. Essa contemplação/ completação, atuada pelo espectador, portanto, não é uma operação estática, mas fluida, dinâmica (Lorenzetti 2017: 17).

Existem várias lendas ligadas ao nascimento da prática do *kintsugi*. A primeira narra a história de Sen no Rikyu, um célebre mestre de chá do imperador, que, tendo aceitado um convite para jantar, fez uma visita ao seu hospedeiro. Este, para o homenagear, ofereceu-lhe um *chaire*, ou seja, um vaso vindo da China muito antigo e precioso. Sen no Rikyu, todavia, nem sequer deu uma olhada ao presente, limitando-se a contemplar a paisagem e a admirar o ramo de uma árvore acariciada pela

brisa. Quando ele se foi embora, o anfitrião, dominado pela raiva e pela frustração, partiu violentamente o *chaire*. Os seus amigos recolheram os cacos e juntaram-nos com laca e pó de ouro, estreado a técnica *kintsugi*. Relata-se que, na sua visita seguinte, Sen no Rikyu notou o vaso e exclamou: “Agora sim que é magnífico!” (Santini 2018: 10).

A segunda lenda refere que, um dia, Ashikaga Yoshimasa deixou involuntariamente cair de suas mãos a sua chávena favorita. Naquela altura, às chávenas *tenmoku*, baixas e de forma arredondada, era atribuída a máxima importância, pois constituíam uma parte fundamental da cerimónia do chá. Durante o *cha no yu*, de facto, o mestre enchia-as devagar, volteava-as repetidamente e, enfim, oferecia-as aos hóspedes, os quais, depois de terem bebido o chá, costumavam elogiar a beleza da xícara. Quando a chávena do generalíssimo se quebrou, pois a arte cerâmica era ainda pouco difundida no Japão, foi logo levada a ilustres ceramistas chineses, que a restauraram conforme o seu hábito, ou seja, juntando os cacos com grampos de ferro. Este tipo de remendo, embora tornasse o objeto mais resistente, prejudicava irremediavelmente a cerâmica, dada a necessidade de praticar nela furos para deixar passar os ganchos. Ao ver a sua *tenmoku* tão estragada, a reação de Yoshimasa foi furiosa. Os artesãos japoneses tentaram, então, repará-la servindo-se dos materiais que tinham à disposição: para colar os fragmentos, foi utilizada a laca *urushi*, uma resina autóctone. Essa laca, de cor avermelhada, foi sucessivamente recoberta com pó de ouro. O resultado foi muito apreciado pelo oitavo *shogun*, não só porque a sua chávena tinha sido consertada, mas também porque a técnica *kintsugi* a tinha tornado única (Lorenzetti 2017: 5-7).



Figura 24 Chaire (Santini 2018: 10).



Figuras 25, 26 Tenmoku (Santini 2018: 223).

Há, enfim, uma última história, que liga a origem do *kintsugi* ao chefe militar Toyotomy Hideyoshi. Relata-se que, durante uma assembleia militar, um soldado partiu acidentalmente uma preciosa *tenmoku*, à qual ele estava muito afeiçoado. Para aplacar a ira de Hideyoshi, um poeta compôs prontamente uns versos dedicados à chávena, enquanto umas pessoas presentes a mandaram reparar. A restauração teve um êxito tão grande que, nos anos seguintes, ocasionalmente, o chefe militar partia de propósito a xícara só para a ver novamente arranjada (*Idem*: 49-51).

Todas as restaurações feitas mediante a prática *kintsugi* se coadunam com o conceito de *wabi sabi*. *Wabi sabi* é a visão estética japonesa do mundo, que tem raízes na doutrina budista e, em particular, no princípio de *anicca* (impermanência). A expressão vem da justaposição das palavras *wabi*, ou seja, “solidão”, “tristeza”, “melancolia”, e *sabi*, que significa “triste” e “pobre” (*Idem*: 14-15). A conceção estética do *wabi sabi* remete para um ideal de beleza sóbria, imperfeita e impermanente: os objetos artísticos bem concebidos são aqueles que conseguem suscitar no observador um sentimento de profunda comoção e uma consciência da caducidade de todas as coisas. As cerâmicas que se partem testemunham o passar do tempo: às vezes, trata-se de quedas acidentais, outras vezes, de consunções. Segundo a filosofia japonesa do *mono no aware* (“empatia para com os objetos”), os observadores estabelecem com a criação artística uma ligação empática (*Idem*: 74). Se o público tanto aprecia os objetos que resultam da técnica *kintsugi*, é porque, neles, reconhece o passar do tempo, a aceitação da própria fragilidade e o respeito da dignidade de cada ferida. A escolha de deixar as falhas visíveis, não as escondendo, mas evidenciando-as com o emprego de metais preciosos, é um convite para avistar, nos defeitos e na imperfeição, significados mais profundos. Enriquecer a cerâmica com pó de ouro acentua a sua beleza e torna a fragilidade em um valor adquirido. Pois o processo de restauração é muito longo, complexo e custoso, não se aplica a qualquer tipo de objeto, mas, principalmente, a preciosas chávenas *tenmoku* e a vasos *chaire*: a seleção atribui às peças ainda mais ênfase, elevando-as a bens preciosos. Para além da técnica *kintsugi* permitir obter objetos de grande valor económico, também produz criações de elevado prestígio artístico, pois, devido à casualidade com que a louça se pode quebrar, cada cerâmica reparada apresenta um retículo de linhas único e irrepetível.

Em “Apontamento” – um poema de Fernando Pessoa publicado pela primeira vez em 1929, na revista *Presença* – emerge a ideia de uma rutura que engendra, não uma perda, mas, ao invés, um enriquecimento.

## APONTAMENTO

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.  
Caiu pela escada excessivamente abaixo.  
Caiu das mãos da criada descuidada.  
Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.

Asneira? Impossível? Sei lá!  
Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.  
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.

Fiz barulho na queda como um vaso que se partia.  
Os deuses que há debruçam-se do parapeito da escada  
E fitam os cacos que a criada deles fez de mim.

Não se zangam com ela.  
São tolerantes com ela.  
O que eu era um vaso vazio?

Olham os cacos absurdamente conscientes,  
Mas conscientes de si-mesmos, não conscientes deles.

Olham e sorriem.  
Sorriem tolerantes à criada involuntária.

Alastra a grande escadaria atapetada de estrelas.  
Um caco brilha, virado do exterior lustroso, entre os astros.  
A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?  
Um caco.  
E os deuses olham-no especialmente, pois não sabem porque ficou ali. (Pessoa 1993: 281)

Um dos aspetos que chama a atenção, neste poema, é o facto de que o vaso, que a empregada doméstica deixa acidentalmente cair – e que é comparado à alma do sujeito –, depois da queda, é composto por mais fragmentos dos que antigamente o constituíam. O resultado da fração é um excesso, e não uma falta. Depois do gesto da criada, o ambiente todo da casa assume uma forma diferente, abrindo-se para o inteiro Universo. De acordo com a filosofia zen, os deuses, que assistem à cena, nos cacos esparsos contemplam-se a si mesmos (“Olham os cacos absurdamente conscientes,/ Mas conscientes de si-mesmos, não conscientes deles”).

Também há outras ocorrências, em que o sujeito se serve da imagem do vasilhame partido para descrever a sua interioridade. Em “Hora absurda”, por exemplo, é possível ler: “Meu coração é uma ânfora que cai e que se parte.../ O teu silêncio recolhe-o e guarda-o, partido, a um canto...” (Pessoa 1995: 21). Outrossim, no último verso de um poema sem título de 1934, intima-se: “Estala, coração de vidro pintado!” (Pessoa 1993: 54). Na mesma linha, em um excerto do *Livro do Desassossego* de cerca de 1929, quem narra aproxima o seu coração a algo disseminável:

Escrevo sorrindo com as palavras, mas o meu coração está como se se pudesse quebrar, quebrar, como as coisas que se quebram, em fragmentos, em cacos, em lixo, que o caixote leva num gesto de por cima dos ombros para o carro eterno de todas as Câmaras Municipais (Pessoa 2014: 252).

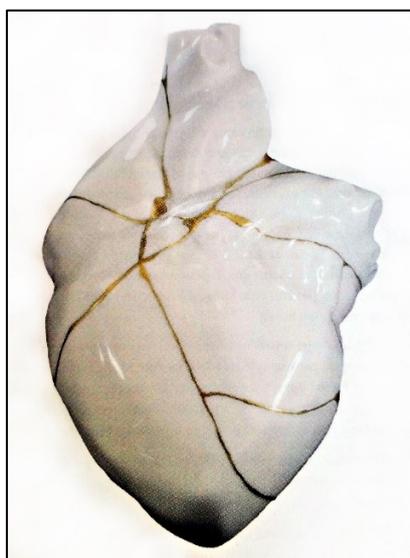


Figura 27 Coração (Santini 2018: 229).

Em uma outra passagem do *Livro*, há uma referência direta a um serviço de chá vindo do Japão. Desta vez, tenta-se justificar a negligência da criada desajeitada, avançando a ideia de que as figuras, que residem na superfície da cerâmica, se atiram intencionalmente abaixo por um instinto de autodestruição:

Quando se quebra uma chávena da minha coleção japonesa, eu sonho que mais do que um descuido das mãos de uma serva tinham sido a causa, ou tinham estado os anseios das figuras que habitam as curvas daquela  $\diamond$  de louça, a resolução tenebrosa de suicídio que as tomou não me causa espanto. Serviram-se da criada, como um de nós de um revólver (*Idem*: 173).

Por volta da composição desta meditação – que se conjectura ter ocorrido em 1915 –, Fernando Pessoa já tinha publicado, na revista *O Raio*, a primeira de uma série de contos ficcionais que reuniu sob o título de *Crônicas decorativas*. Todavia, o projeto editorial, que tinha um proeminente cunho humorístico, ficou inacabado e a única narração que viu a luz, durante a vida do autor, foi a (quase inexplorada pelos críticos) *Crônica decorativa I* (1914) [Anexo 3], dedicada à suposta “inexistência” do Japão enquanto entidade concreta e multifacetada. No texto, o sujeito narrante – que sempre imaginou o Japão como sendo “uma nação de quadro parada e apenas real sobre transparência de louça”<sup>6</sup> (Pessoa 1914: 7) – questiona a honestidade do professor Boro, vindo visitar Lisboa da Universidade de Tóquio (“O mais provável, a respeito deste Boro, é que nascesse em Lisboa e se chame José. Do Japão, ele? Nunca” [*Idem*: 8]). O que é inconcebível, para o narrador, é que possa haver um Japão tridimensional, e, portanto, nipônicos em carne e osso, para além das figurações que povoam as porcelanas da sua coleção:

Preciso explicar que as minhas ideias do Japão, da sua flora e da fauna, dos seus habitantes humanos e das várias modalidades de vida que lhes são próprias, derivam de um estudo demorado de vários bules e chávenas. Eu por isso sempre julguei que um japonês ou uma japonesa tivesse apenas duas dimensões [...] (*Idem*: 7).

A “contemplação científica e estéril” da louça oriental, ao longo dos anos, tem levado o sujeito a persuadir-se de que o “verdadeiro Japão” é aquele mundo feito “de porcelana e erros de desenho”, afastado das aflições e das contigências europeias. Quando Boro afirma não ter tido uma boa viagem a Portugal, o seu interlocutor reage descrendo no professor e passando por aquela que parece ser uma fase de negação (“como se um estudioso como eu da porcelana nipónica pudesse admitir que há más viagens para os japoneses, que – delicioso povo! – nem sequer se dá ao trabalho de existir” [*Ibidem*]). Quem narra está convencido de que a “gente de lá” se costuma vestir com trajes tradicionais (incomparáveis à roupa ocidental) e que, “visto Tóquio não ter mais do que duas dimensões”, acolá “progressos de qualquer espécie” são impensáveis.

Aquelas figuras deliciosas, eternamente sentadas ao pé de casas do tamanho delas, à beira de lagos absurdos, de um azul impossível, aquém de montanhas totalmente irreais – essas

---

<sup>6</sup> A atualização ortográfica é feita por mim.

maravilhosas figuras, com uma perfeita e patriótica individualidade japonesa, não pertencem decerto ao horroroso mundo onde se progride [...] (*Idem*: 8).

A primeira das *Crônicas decorativas* conclui-se com o relator certo de que o edoco diante dele é um impostor, porque “Japoneses com vida real, com três dimensões, com uma pátria com paisagens de cores autênticas” (*Ibidem*) não podem existir: são só “[l]érias para entretenimento do povo, mas que a quem estudou não enganam...” (*Ibidem*).

Se, para o sujeito da supracitada crônica, é suficiente “olhar para aquela bandeja, pegar cariciosamente com o olhar naquele serviço de chá” (*Ibidem*) para ter uma imagem nítida do Oriente “real” – um Oriente longínquo e bidimensional –, para o sujeito do *Livro do Desassossego* basta observar as ilustrações que enriquecem as xícaras da sua coleção para ter a impressão de que essas possuem uma interioridade própria. Mais uma vez, como se lê em um trecho, datável ao redor de 1915, volta a ideia de uma inteireza que transcende a materialidade da simples junção das partes:

... a luxúria japonesa de ter evidentemente duas dimensões apenas.

... a existência a cores sobre transparências baças das figuras japonesas nas chávenas.

... uma mesa posta para um chá discreto – mero pretexto para conversas inteiramente estéreis – teve sempre para mim qualquer coisa de ente e individualidade com alma. *Forma, como um organismo, um todo sintético! Que não é a pura soma das partes que o compõem* (*Idem*: 164) [itálico meu].

E se se reconhecesse que o *Livro do Desassossego* também é constituído por mais partes das que fisicamente o compõem? Se se admitisse que o seu significado não é equivalente à soma dos trechos que o formam, mas a excede? E, sobretudo, se se aceitasse que nem sequer há *um* significado último porque o seu significante se renova com cada visita da leitura? Seria, então, possível considerar metaforicamente o *Livro* como uma cerâmica que resulta do processo *kintsugi*: as suas lacunas e os seus interstícios, longe de prejudicar a obra, a nobilitam. As descontinuidades não são camufladas, mas valorizadas com o emprego do ouro. Os que, à primeira vista, são considerados defeitos, rachas e pontos fracos, depois de uma observação mais atenta, revelam uma riqueza inesperada. Falha não é sinónimo de falhanço. As falhas abrem brechas no texto, permitindo a infiltração dos leitores e dos críticos. São passagens secretas acessíveis a todos os que tiverem a tenacidade de tamborilar a parede do discurso e encostar o ouvido. O “entre” não é apenas uma preposição, mas um

imperativo: “entre!”. Os rabdomantes, que ainda estiverem convencidos de que só é preciso abanar uma vara (no seu duplo sentido de haste e de autoridade) para acertar o sentido de um texto, não de perceber que os sentidos possíveis são múltiplos e plurais. Suplementários. Sempre *por construir*.

Il y a le « système » et il y a le texte, et dans le texte des fissures ou des ressources qui ne sont pas dominables par le discours systématique : à un certain moment, celui-ci ne peut plus répondre de lui-même. Il entame spontanément sa propre déconstruction. D’où la nécessité d’une interprétation interminable, active, engagée dans une micrologie du scalpel à la fois violente et fidèle [...] (Derrida 1992: 88).

### To be discontinued...

Ao que não serei legai-me,  
Que cerquei com um andaime  
A casa por fabricar.  
(Pessoa 1995: 230)

Quando, por volta de 1929, o sujeito do *Livro do Desassossego* elabora uma reflexão acerca dos seus haveres materiais, possivelmente se depara com a metáfora que melhor do que todas se pode aplicar à natureza do *Livro*. Embora ele afirme que todo o que possui são castelos erigidos a partir de umas cartas de jogar “velhas” e “sujas”, vindas de um baralho defeituoso, também sublinha o facto de que essas edificações perduraram solidamente no tempo, sem dar sinais de desgaste. Efetivamente, a única ameaça à qual os seus edifícios estão expostos é o ímpeto da criada precipitosa. Fernando Pessoa também alicerçou voluntariamente os seus escritos em uma matéria desconexa e descontínua, que certos, hoje em dia, ainda consideram inconsistente. O passar das décadas e o interesse constante e crescente no *Livro*, todavia, testemunham a subsistência do seu desenho.

Não tive sequer castelos em Espanha, como os grandes espanhóis de todas as ilusões. Os meus foram de cartas de jogar, velhas, sujas, de um baralho incompleto com que se não poderia jogar mais; nem caíram, foi preciso destruí-los, com um gesto de mão, sob o impulso impaciente da criada velha, que queria recompor, sobre a mesa inteira, a toalha atirada sobre a metade de lá, porque a hora do chá soara como uma maldição do Destino (Pessoa 2014: 264).

E se os críticos tradicionais fossem essa (mal)criada apressada? Se, etiquetando a produção de Pessoa como estilhaçada, naufragada e “impublicável” (Buescu 2008: 250), fosse deles o gesto intempestivo de arruinar a sua construção? Se todas as interpretações heteronímicas, forçadamente psicanalíticas, que visam encontrar uma subjetividade atrás e adentro do texto, estivessem a pulverizá-lo pouco a pouco, como um castelo de areia?

Não surpreenderia – pois Pessoa viveu a sua juventude na África do Sul, onde se formou em língua inglesa, antes de voltar, com dezassete anos, para Portugal – que, ao mencionar os “castelos em Espanha”, o sujeito do *Livro* tivesse em mente a expressão inglesa “castles in Spain”. Nesta cultura, dizer que alguém constrói “castelos em Espanha” equivale a insinuar a ideia de que ele tenha propósitos visionários, projetos utópicos, destinados ao fracasso. Quando o narrador explicita

nunca ter tido castelos na Espanha, está a sugerir o facto de que jamais perseguiu quimeras. Extraíndo e estendendo a metáfora, também seria lícito aplicá-la à produção pessoal e, especialmente, ao *Livro do Desassossego*: a sua realização não resultou de um plano vazio, sem pés nem cabeça, mas, ao contrário, estruturou-se em algo duradouro. Com efeito, há provas suficientes para crer que a sua edificação, assentada em cartas, e não em areia, tem uma boa probabilidade de não colapsar – isso porque o seu mestre de obras... deu cartas.

Não é por acaso que os castelos sejam elevados a partir de cartas de jogar, pois a palavra “carta” reenvia ao latim *charta*, ou seja, “papel”, “escrito”. Definindo as cartas de jogar como “velhas”, propõe-se a ideia de que, na escrita, nada é original, tudo é reescrito e, portanto, tudo é já lido.

A imagem de um castelo constituído por cartas de jogar também remete para a figura do andaime, ou antes, é o que de mais semelhante há com esta estrutura. Isso reforça a conceção da obra enquanto construção, não concluída, mas *in fieri*, em contínua evolução. Como se lê em uma meditação elaborada por Pessoa em 1916: “A obra de arte é primeiro obra, depois obra de arte” (Pessoa 1966a: 12). O que emerge de um trecho do *Livro do Desassossego* de 1931 é que o escritor, portanto, é um arquiteto:

Na prosa damos tudo, por transposição: [...] a estrutura, que o arquiteto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidezas [...] (Pessoa 2014: 418).

Para alguns críticos, a noção da obra como construção “andâmica” é perturbadora. O castelo “por fabricar” (Pessoa 1995: 230) – o texto “por escrever” (Pessoa 2014: 313) – é percebido como uma ameaça à subjetividade do autor. Isso se verifica porque se considera que o autor reside na obra que erige. Contudo, no caso de Pessoa, demonstra-se vã qualquer tentativa de encontrar o homem dentro do texto: “En cherchant un homme nous ne trouverons que des textes” (Lourenço 1993: 42). Se se pensar o texto a partir do seu significado originário, então ele é um “tecido”, alguma coisa entrelaçada, ou, segundo a voz narrante do *Livro*, um “[c]rochet das coisas” (Pessoa 2014: 292). Os críticos que o julgam ser um produto – um pano já realizado, atrás do qual se esconde uma individualidade, uma verdade, um sentido último – estão a negar a ideia de que o texto está em uma fase de contínua tecedura, de constante expansão e de incessante entrelaçamento. Como observa Barthes, o sujeito, perdido na trama desse tecido, desfaz-se como uma aranha que se dissolve a si mesma nas secreções construtivas da sua teia (Barthes 1973: 101). Barthes sugere, de

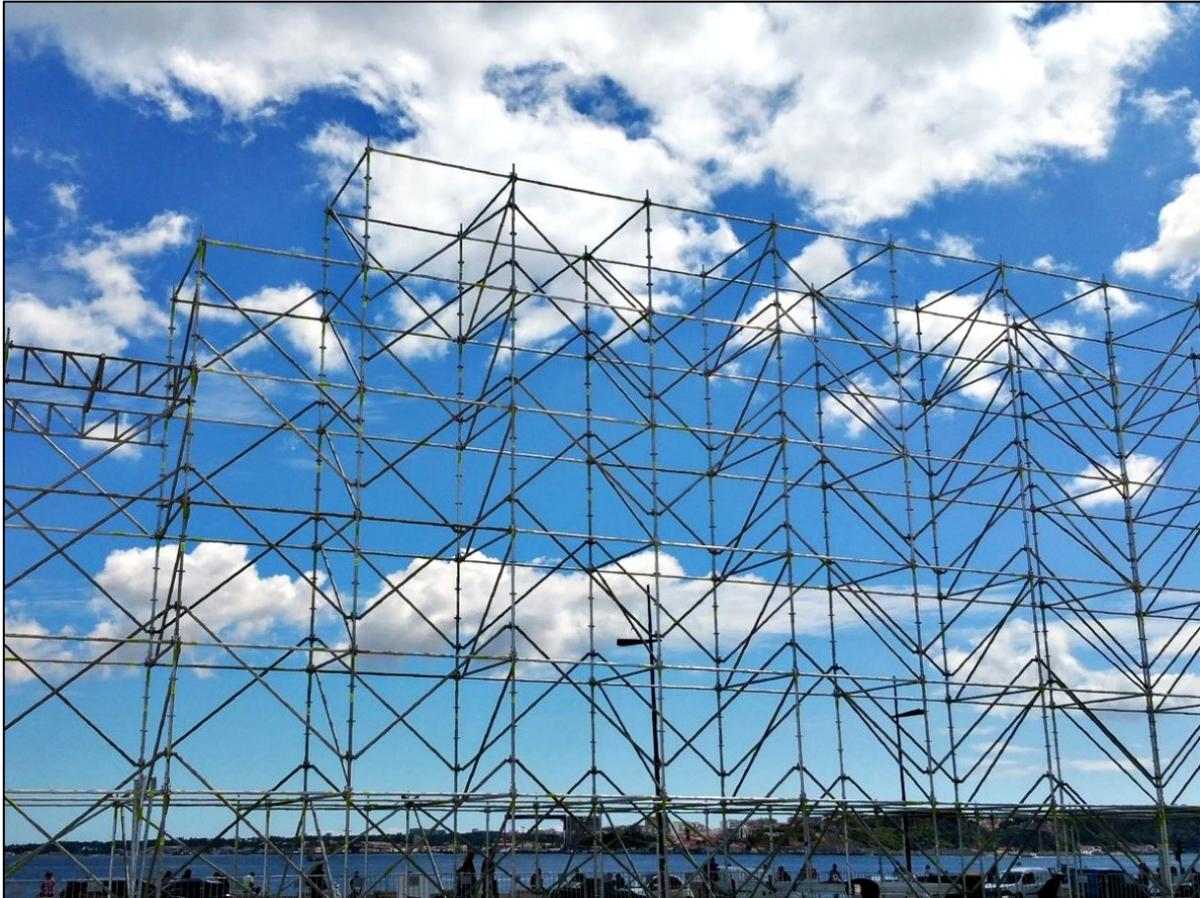
facto, que se defina a teoria do texto como *hifologia*, sendo “hifo-” referido, quer ao filamento do escrito, quer à teia da aranha (*Ibidem*).

A escrita, então, pode ser metaforicamente entendida como uma teia e como uma edificação, ambas sempre por construir. O escritor dispõe a urditura – põe os fundamentos – e avia a realização. Na execução, porém, não aperta demais os fios da tela e não cobre o edifício da sua obra com um telhado. Com efeito, nem sequer erige todos os muros, mas apenas as paredes-mestras. Essas escolhas conferem ao seu trabalho um arejo e uma ventilação que o expõem à abertura. É privilégio do leitor o de se tornar em tecelão e empreiteiro, de tomar as rédeas da situação, ou, por outras palavras, é dele a prerrogativa de *escrever a sua leitura*. Na composição do “*texte-lecture*” (Barthes 2015b: 34), o leitor assume os traços de uma Penélope, que constrói, durante o dia, a sua tela, para a descoser à noite. O seu não é um gesto demolidor: é o movimento mesmo da leitura, que, com cada visita, fabrica, desmantela e renova outra vez a tela do texto. O que sempre fica é a armação do texto, o seu esqueleto, a sua nervura.

Afirmar que, com o *Livro do Desassossego*, Pessoa falhou no seu intento arquitetónico de tornar-se no demiurgo de uma poética monumental (Bréchon 1998: 408) – insinuar que, da sua ambição, só ficam *disjecta membra* (*Ibidem*) –, é sintomático de uma conceção do texto enclausurante, estática e obsoleta. Os críticos modernos, já perceberam há tempo (a partir da década de 70 do século XX) que não é possível estar no controle do texto: a mesma palavra “teoria”, vinda do grego, remete etimologicamente para o ato da observação. Na prática da observação, não há quem exercer um domínio, mas apenas quem olha e o que é olhado, os dois em um movimento contínuo e imparável. Não há um discurso sistemático que possa dar conta da perpétua transformação da matéria de estudo. Não há abordagens metodológicas que não sejam intempestivas e despóticas. No caso do *Livro do Desassossego*, talvez uma possibilidade seja a de articular o discurso crítico conforme uma estrutura galáctica, cujos elementos estão disseminados, mas gravitacionalmente ligados. As galáxias – a mais conhecida das quais é a Via Láctea, tão cara ao sujeito do *Livro* (Pessoa 2014: 115-22) – orbitam ao redor de um buraco negro, cuja natureza é insondável. Tal como o texto pessoano, elas também são formações heterogêneas, em constante evolução e resistentes à síntese – são “o nada em torno do qual este movimento gira, só para que gire, sem que esse centro exista senão porque todo o círculo o tem” (*Idem*: 440).

Pessoa, como Antoni Gaudí, predispôs uma Sagrada Família feita de cartas de jogar. Cabe ao seu público continuar a(s) obra(s) de onde ele a(s) suspendeu. Sem a pretensão de atingir uma conclusão. Com a consciência de que o seu texto sempre será por construir. *To be discontinued...*

Finally: It was stated at the outset, that this system would not be here, and at once, perfected. You cannot but plainly see that I have kept my word. But I now leave my cetological System standing thus unfinished, even as the great Cathedral of Cologne was left, with the crane still standing upon the top of the uncompleted tower. For small erections may be finished by their first architects; grand ones, true ones, ever leave the copestone to posterity. God keep me from ever completing anything. This whole book is but a draught – nay, but the draught of a draught (Melville 1851: 159).



*Figura 28 Andaime na Praça do Comércio, Lisboa.*

**Anexo 1**  
**O homem de Porlock**  
(1934)

A história marginal da literatura regista, como curiosidade, a maneira como foi composto e escrito o “Kubla Khan” de Coleridge. Esse quase-poema é dos poemas mais extraordinários da literatura inglesa – a maior, salvo a grega, de todas as literaturas. E o extraordinário da contextura consubstancia-se com o extraordinário da origem.

Foi esse poema composto – narra Coleridge – em sonho. Morava ocasionalmente em uma herdade solitária, entre as aldeias de Porlock e Linton. Um dia, em virtude de um anódino que tomara, adormeceu; dormiu três horas, durante as quais, diz, compôs o poema, surgindo em seu espírito, paralelamente e sem esforço, as imagens e as expressões verbais que a elas correspondiam.

Desperto, dispunha-se a escrever o que compusera; tinha escrito já trinta linhas, quando lhe foi anunciada a visita de um “homem de Porlock”. Coleridge sentiu-se obrigado a atendê-lo. Com ele se demorou cerca de uma hora. Ao retomar porém a transcrição do que compusera em sonho, verificou que se esquecera de quanto lhe faltava escrever; não lhe ficara lembrado senão o final do poema – vinte e quatro linhas mais.

E assim temos esse “Kubla Khan” como fragmento ou fragmentos – o princípio e o fim de qualquer coisa espantosa, de outro mundo, figurada em termos de mistério que a imaginação não pode humanamente representar-se, e da qual ignoramos, com horror, qual poderia ter sido o enredo. Edgar Poe (discípulo, soubesse-o ou não, de Coleridge) nunca, em verso ou prosa, atingiu o Outro Mundo dessa maneira nativa ou com essa sinistra plenitude. No que há de Poe, com toda a sua frieza, alguma coisa resta de nosso, ainda que negativamente; no “Kubla Khan” tudo é outro, tudo é Além; o que se não sabe o que é decorre em um Oriente impossível, mas que o poeta positivamente viu.

\*

\*   \*

Não se sabe – não o disse Coleridge – quem foi aquele “Homem de Porlock”, que tantos, como eu, terão almagadoado. Seria por uma coincidência caótica que surgiu esse interruptor incógnito, a estorvar uma comunicação entre o abismo e a vida? Nasceu a coincidência aparente de qualquer oculta presença real, das que parecem conscientemente antravar a revelação dos Mistérios, ainda quando intuitiva e lícita, ou a transcrição dos sonhos, quando neles durma qualquer forma de tal revelação?

Seja como for, creio que o caso de Coleridge representa – numa forma excessiva, destinada a formar uma alegoria vívida – o que com todos nós se passa, quando neste mundo tentamos, por meio da sensibilidade com que se faz arte, comunicar, falsos pontífices, com o Outro Mundo de nós mesmos.

É que todos nós, ainda que despertados quando compomos, compomos em sonho. E a todos nós, ainda que ninguém nos visite, chega-nos, de dentro, o “Homem de Porlock”, o interruptor imprevisto. Tudo quanto verdadeiramente pensamos ou sentimos, tudo quanto verdadeiramente somos, sofre (quando o vamos exprimir, ainda que só para nós mesmos) a interrupção fatal daquele visitante que também somos, daquela pessoa externa que cada um de nós tem em si, mais real na vida do que nós próprios – a soma viva do que aprendemos, do que julgamos que somos, e do que desejamos ser.

Esse visitante – perenemente incógnito porque, *sendo nós*, não é “alguém”; esse interruptor – perenemente anónimo porque, *sendo vivo*, é “impessoal” –, todos nós o temos que receber; por fraqueza nossa, entre o começo e o termo de um poema, inteiramente composto, que não nos damos licença que fique escrito. E o que de todos nós, artistas grandes ou pequenos, verdadeiramente sobrevive – são fragmentos do que não sabemos que seja; mas que seria, se houvesse sido, a mesma expressão da nossa alma.

Pudéssemos nós saber ser crianças, para não ter quem nos visitasse, nem visitantes que nos sentíssemos obrigados a atender! Mas não queremos fazer esperar quem não existe, não queremos melindrar “o estranho” – *que é nós*. E assim, do que poderia ter sido, fica só o que é: do poema, ou dos *opera omnia*, só o princípio e o fim de qualquer coisa perdida – *disjecta membra* que, como disse Carlyle, é o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem.

Fernando Pessoa (2006), *Obra essencial de Fernando Pessoa. Prosa publicada em vida* (ed. Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim, pp.116-18.

**Anexo 2**  
**Eine kaiserliche Botschaft**  
(1917)

Der Kaiser - so heißt es - hat Dir, dem Einzelnen, dem jämmerlichen Untertanen, dem winzig vor der kaiserlichen Sonne in die fernste Ferne geflüchteten Schatten, gerade Dir hat der Kaiser von seinem Sterbebett aus eine Botschaft gesendet. Den Boten hat er beim Bett niederknien lassen und ihm die Botschaft ins Ohr zugeflüstert; so sehr war ihm an ihr gelegen, daß er sich sie noch ins Ohr wiedersagen ließ. Durch Kopfnicken hat er die Richtigkeit des Gesagten bestätigt. Und vor der ganzen Zuschauerschaft seines Todes - alle hindernden Wände werden niedergebrochen und auf den weit und hoch sich schwingenden Freitreppen stehen im Ring die Großen des Reichs - vor allen diesen hat er den Boten abgefertigt. Der Bote hat sich gleich auf den Weg gemacht; ein kräftiger, ein unermüdlicher Mann; einmal diesen, einmal den andern Arm vorstreckend schafft er sich Bahn durch die Menge; findet er Widerstand, zeigt er auf die Brust, wo das Zeichen der Sonne ist; er kommt auch leicht vorwärts, wie kein anderer. Aber die Menge ist so groß; ihre Wohnstätten nehmen kein Ende. Öffnete sich freies Feld, wie würde er fliegen und bald wohl hörtest Du das herrliche Schlagen seiner Fäuste an Deiner Tür. Aber statt dessen, wie nutzlos müht er sich ab; immer noch zwängt er sich durch die Gemächer des innersten Palastes; niemals wird er sie überwinden; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; die Treppen hinab müßte er sich kämpfen; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; die Höfe wären zu durchmessen; und nach den Höfen der zweite umschließende Palast; und wieder Treppen und Höfe; und wieder ein Palast; und so weiter durch Jahrtausende; und stürzte er endlich aus dem äußersten Tor - aber niemals, niemals kann es geschehen - liegt erst die Residenzstadt vor ihm, die Mitte der Welt, hochgeschüttet voll ihres Bodensatzes. Niemand dringt hier durch und gar mit der Botschaft eines Toten. - Du aber sitzt an Deinem Fenster und erträumst sie Dir, wenn der Abend kommt.

Franz Kafka (1996), *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Frankfurt: Fischer, pp. 305-06.

## Uma mensagem imperial

(1917)

O imperador – ao que se diz – foi a ti, ao súbdito solitário e lastimável, à sombra ínfima que perante o sol imperial se refugiou na mais remota distância, foi precisamente a ti que, do seu leito de morte, o imperador enviou uma mensagem. Mandou o mensageiro ajoelhar-se ao pé da cama e sussurrou-lhe a mensagem ao ouvido; tão importante lhe era, que mandou repeti-la ao seu próprio ouvido. Assentindo com a cabeça, confirmou a exactidão das palavras. E, diante de todos quantos assistiam à sua morte – haviam derrubado todas as paredes que constituíam estorvo, e na escadaria lançada em anfiteatro amplo e elevado, dispostos em círculo, estavam os grandes do império –, diante de todos, despachou o mensageiro. Este pôs-se logo em marcha, homem vigoroso, incansável; estendendo ora um braço, ora outro, abre passagem por entre a multidão; quando encontra um obstáculo, aponta no peito a insígnia do sol; avança facilmente, como ninguém. Mas a multidão é enorme; os quartos não têm fim. Estivesse o terreno livre, como voaria, breve ouvirias na porta o golpe magnífico de seu punho. Mas, em lugar disso, como são inúteis os seus esforços; continua ainda a forcejar por entre as salas do palácio interior; jamais conseguirá passar além delas, e se conseguisse, nada estaria feito; teria de bater-se para descer as escadas; e, se as vencesse, nada estaria feito, teria de percorrer os pátios; e depois dos pátios, o segundo palácio circundante; e novas escadas e pátios; e mais outro palácio; e assim por milénios; e quando finalmente escapasse pelo último portão – mas isso nunca, nunca poderia acontecer – teria apenas chegado à capital, o centro do mundo, atulhada até cima com toda a sua ganga. Ninguém consegue passar por aí, muito menos com a mensagem de um morto. Mas, sentado à janela, tu imagina-la, enquanto a noite cai.

Franz Kafka (2004), *Os contos vol. I*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 246-47.

**Anexo 3**  
**Crónica decorativa I**  
(1914)

A circunstância humana de eu ter amigos fez com que ontem me acontecesse vir a conhecer o Dr. Boro, professor da Universidade de Tóquio. Surpreendeu-me a realidade quase evidente da sua presença. Nunca supus que um professor da Universidade de Tóquio fosse uma criatura, ou sequer cousa, real .

O Dr. Boro – sinto que me custa doutorá-lo – pareceu-me escandalosamente humano e parecido com gente. Vibrou um golpe, que me esforço por desviar de decisivo, nas minhas ideias sobre o que é o Japão. Trajava à europeia, e, como qualquer mero professor existente da Universidade de Lisboa, tinha o casaco por escovar. Ainda assim, por delicadeza, dei-me por ciente, durante duas horas, da sua presença próxima.

Preciso explicar que as minhas ideias do Japão, da sua flora e da fauna, dos seus habitantes humanos e das várias modalidades de vida que lhes são próprias, derivam de um estudo demorado de vários bules e chávenas. Eu por isso sempre julguei que um japonês ou uma japonesa tivesse apenas duas dimensões – e essa delicadeza para com o espaço deu-me uma afeição doentia por aquele país económico de realidade. O professor Boro é sólido, tem sombra – várias vezes fiz com que o meu olhar o verificasse – e além de falar e falar inglês, coloca ideias e soluções compreensíveis dentro das suas palavras. A circunstância de que as suas ideias não comportam nem novidade nem relevo apenas o aproxima dos professores europeus, pavorosamente europeus, que conheço.

Além disto o professor Boro tem movimento, desloca-se, não sei como, de um lado para o outro, o que, feito perante quem sempre teve o Japão por uma nação de quadro, parada e apenas real sobre transparência de louça, é requintadamente ordinário e desiluidor.

Falávamos de política internacional, da guerra europeia, e fizemos várias incursões pelos vários fenómenos literários característicos da nossa época. A ignorância que o professor Boro tinha de futurismo foi a única benzina para a nódoa da sua realidade moderna. Mas há algum professor de alguma Universidade da Europa que siga de perto os movimentos da arte contemporânea?

Dados os factos que venho explicando, compreende-se que eu fosse avaro de o interrogar sobre o Japão. Para quê? Ele era capaz de atirar para dentro da minha ignorância uma quantidade de cousas falsas. Quem sabe se ele se atreveria a insinuar pela conversa fora, como cousa normalmente acreditável, que no Japão há problemas económicos, dificuldades de vida para várias pessoas,

idades com lojas reais, campos com colheitas como as nossas, exércitos realmente parecidos com os da Europa e com execráveis aperfeiçoamentos científicos para guerras em verdade contemporâneas? Daqui ele não hesitaria talvez em me afirmar – com que cinismo nem eu meço – que no Japão os homens têm relações sexuais com as mulheres, que nascem crianças, que a gente de lá, em vez de estar sempre vestida como as figuras da louça japonesa, despe-se e veste-se como se fosse europeia. Por isso não tratámos do Japão. Perguntei ao professor se ele tinha tido uma boa viagem, e ele caiu em dizer-me que não – como se um estudioso como eu da porcelana nipônica pudesse admitir que há más viagens para os japoneses, que – delicioso povo! – nem sequer se dá ao trabalho de existir. As chávenas partem-se, não comportam tormentas. A frase “uma tempestade num copo de água” ou “numa chávena”, como dizem outros, é puramente europeia.

Uma frase houve (casual, quero crer, no professor Boro) que me magoou mais do que outra.

Falávamos – eu, é claro, com o desprendimento com que se tratam estes assuntos feéricos – da influência dos mecanismos sobre a psicologia do operário, quando se sabe – claro está – que o operário não tem psicologia. E o professor referiu-se aos progressos industriais do Japão e acrescentou umas palavras, que me esforcei com metade de êxito para não ouvir, sobre (creio) movimentos operários no Japão e um fuzilamento (suponho) de não sei que chefe socialista. Eu há tempos – numa coluna sem dúvida humorística de um diário – vira em um telegrama de Tóquio constando qualquer cousa nesse tom; mas, além de não crer que de Tóquio se mandasse telegramas – visto Tóquio não ter mais do que duas dimensões –, ninguém que como eu tenha estudado a psicologia japonesa através das chávenas e dos pires admite progressos de qualquer espécie no Japão, indústrias japonesas, movimentos socialistas e chefes socialistas, ainda por cima fuzilados, como quaisquer europeus que vivem. Quem como eu conhece bem o Japão – o verdadeiro Japão, de porcelana e erros de desenho – compreende bem a incompatibilidade entre o progresso, indústria e socialismo, e a absoluta não existência daquele país. Socialistas japoneses! uma contradição flagrante, uma frase sem sentido, como “círculo quadrado”! Se nem o inexistente estivesse livre do socialismo! Aquelas figuras deliciosas, eternamente sentadas ao pé de casas do tamanho delas, à beira de lagos absurdos, de um azul impossível, aquém de montanhas totalmente irreais – essas maravilhosas figuras, com uma perfeita e patriótica individualidade japonesa, não pertencem decerto ao horroroso mundo onde se progride, e onde sobre o artista desabam a morbidez do produtivo e a barbárie do humanitário.

E vem querer tirar-me estas convicções o professor Boro, da Universidade de Tóquio! Não mas tira. Não é para ser enganado pela primeira realidade que se me atira aos olhos que eu tenho gasto

minutos distensos na contemplação científica e estéril de bules e chávenas japonesas. O mais provável, a respeito deste Boro, é que nascesse em Lisboa e se chame José. Do Japão, ele? Nunca.

Se ao menos achei japonesa a sua cara? Absolutamente nada. Basta dizer que era real e existiu ali diante de mim, duas dolorosas horas, em plena ocupação inestética de todas as dimensões aproveitáveis (felizmente só três) do espaço autêntico. A sua cara parecia-se, é certo, com certas fotografias de “japoneses” que as ilustrações trouxeram há anos, e de vez em quando reincidindo trazem; mas toda a gente que sabe o que é o Japão por nunca lá ter ido, sabe de cor que aquilo não são japoneses. E, de mais a mais, essas ilustrações eram principalmente de generais, almirantes, e operações guerreiras. Ora é absolutamente impossível que no Japão haja generais, almirantes e guerra. Como, de resto, fotografar o Japão e os japoneses? A primeira cousa real que há no Japão é o facto de ele estar sempre longe de nós, estejamos nós onde estivermos. Não se pode lá ir, nem eles podem vir até nós. Concedo, se me forçarem a isso, que existam um Tóquio e um locoama. Mas isso não é no Japão, é apenas no Extremo Oriente.

O resto da minha vida, doravante, será escrupulosamente dedicado a esquecer o professor Boro e que ele – impronunciável absurdo – se sentou na cadeira que está agora, na realidade de madeira, defronte de mim. Considero doentio esse facto, alucinatório talvez, e entrego-me com assiduidade a não me lembrar dele mais. Um japonês verdadeiro aqui, a falar comigo, a dizer-me cousas que nem mesmo eram falsas ou contraditórias! Não. Ele chama-se José e é de Lisboa. Falo simbolicamente, é claro. Porque ele pode chamar-se Macwhisky e ser de Inverness. O que ele não era decerto era japonês, real, e possível visitante de Lisboa. Isso nunca. Desse modo não havia ciência, se o primeiro ocasional nos viesse negar o que os nossos estudos assíduos nos fizeram ver.

Professor Boro, da Universidade de Tóquio? De Tóquio? Universidade de Tóquio? Nada disso existe. Isso é uma ilusão. Os inferiores e cábulas de nós construíram, para se não desorientarem, um Japão à imagem e semelhança da Europa, desta triste Europa tão excessivamente real. Sonhadores! Alucinados!

Basta-me olhar para aquela bandeja, pegar cariciosamente com o olhar naquele serviço de chá. Depois venham falar-me em Japão existente, em Japão comercial, em Japão guerreiro! Não é para nada que, através de esforços consecutivos, a nossa época ganhou o duro nome de científica. Japoneses com vida real, com três dimensões, com uma pátria com paisagens de cores autênticas! Lérias para entretenimento do povo, mas que a quem estudou não enganam...

Não pensar bem... Ir começando...

Depois, interromper sorrindo...

(Pessoa 2009: 636)

## Bibliografia e sitiografia

- ALIGHIERI, Dante (1991). *Commedia. Paradiso* (a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi). Milano: Mondadori.
- ARISTÓTELES (2005). *Obras completas. Retórica* (coordenação de António Pedro Mesquita). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- ARQUIVO Ldod. Disponível na Internet: <https://ldod.uc.pt>. Consultado em: 30/9/2018.
- ARQUIVO PESSOA. Disponível na Internet: <http://arquivopessoa.net>. Consultado em: 30/9/2018.
- BARTHES, Roland (1964a). *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_(1964b). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions Gonthier.
- \_\_\_\_\_(1970). *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_(1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_(1977). *Ensaaios críticos*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_(2015a). *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_(2015b). *Le bruissement de la langue. Essais Critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil.
- BASQUIAT, Jean Michel (2005). *Basquiat* (catalogo di mostra. Ed. Chiappini). Lugano: Museo d'arte moderna Città di Lugano.
- BAUDELAIRE, Charles (1869). *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, tome IV* (ed. Michel Lévy). Paris: Éditions du Seuil.
- BLANCHOT, Maurice (1949). *La part du feu*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_(1967). *Lo spazio letterario*. Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_\_(1969a). *Il libro a venire*. Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_\_(1969b). *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
- BLOOM, Harold (1973). *The Anxiety of Influence*. New York and London: Oxford University Press.
- BONNEFOY, Yves (1990). "Lifting our Eyes from the Page", in: *Critical Inquiry*, 16 (summer), pp.794-806.
- BORGES, Paulo (2017). *Do vazio ao caos absoluto ou Fernando Pessoa entre Oriente e Ocidente*. Lisboa: Âncora Editora.
- BOSCAGLIA, Fabrizio (2016). "As *Chronicas decorativas* de Fernando Pessoa: edição crítica de oito documentos", in: *Pessoa Plural*, nº9 (spring), pp. 148-83.

- BRÉCHON, Robert (1998). *Fernando Pessoa. Estranho estrangeiro. Uma biografia*. Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record.
- BUESCU, Helena (2003). “Des livres du futur et du passé: Pessoa et Mallarmé”, in: *Representações do real na modernidade* (org. Helena Buescu, João Ferreira Duarte). Lisboa: Colibri, pp. 43-59.
- \_\_\_\_\_(2008). *Emendar a morte. Pactos em literatura*. Porto: Campo das Letras.
- CALEFATO, Patrizia; PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto (a cura di) (2006). *Con Roland Barthes: alle sorgenti del senso*. Roma: Meltemi.
- CALVINO, Italo (2000). *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Milano: Oscar Mondadori.
- CANTARUTTI, Giulia (ed.) (2001). *La scrittura aforistica*. Bologna: il Mulino.
- CARDIELLO, Antonio (2007). “Anatta e Anicca nella poetica interstiziale di Fernando Pessoa”, in: *Revista lusófona de ciência das religiões*, Ano VI, n. 11, pp. 167-73.
- CASTRO, Mariana G. de (ed.) (2013). *Fernando Pessoa’s Modernity Without Frontiers*. Woodbridge: Tamesis.
- \_\_\_\_\_(2014). “Pessoa, Coleridge, homens de Porlock e dias triunfais: sobre génio, inspiração, interrupção e criação poética”, in: *Estranhar Pessoa*, nº 1 (Out.), pp. 58-70.
- COELHO, António Pina (1971). *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*. Vol. I. Lisboa: Editorial Verbo.
- COELHO, Jacinto do Prado (1983). “Critérios de ordenação do *Livro do Desassossego*”, in: *Persona*, n.º 9, pp. 66-67.
- COETZEE, John Maxwell (2006). *Slow Man*. London: Vintage.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (2009). *The Rime of the Ancient Mariner, Kubla Khan, Christabel, and the Conversation Poems*. [s. l.]: Digireads.Com.
- COUSINEAU, Thomas (2013). *An Unwritten Novel: Fernando Pessoa’s “The Book of Disquiet”*. London: Dalkey Archive Press.
- DELACROIX, Eugène (1893). *Journal*. Tome 2. Paris: Plon.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix (1972). *L’Anti-œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1967a). *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_(1967b). *L’écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_(1972a). *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_(1972b). *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- \_\_\_\_\_(1974). *Glas*. Paris: Editions Galilée.
- \_\_\_\_\_(1982). “Je n’écris pas sans lumière artificielle”, in: *Le fou parle*, n° 21/22 (novembre/décembre). Paris: Éditions Balland, pp.61-63.
- \_\_\_\_\_(1986). *Parages*. Paris: Éditions Galilée.
- \_\_\_\_\_(1987). “Comment ne pas parler”, in: *Psyché. Invention de l’autre*. Paris: Éditions Galilée.
- \_\_\_\_\_(1992). *Points de suspension. Entretiens*. Paris: Éditions Galilée.
- \_\_\_\_\_(1993a). *Aporias*. Stanford: Stanford University Press.
- \_\_\_\_\_(1993b). *Khôra*. Paris: Éditions Galilée.
- \_\_\_\_\_(1993c). *Sauf le nom*. Paris: Éditions Galilée.
- \_\_\_\_\_(1999). *No escribo sin luz artificial* (versión española de R. Ibañez y M. J. Pozo). Valladolid: Cuatro Ediciones.
- \_\_\_\_\_(2003). *Béliers*. Paris: Éditions Galilée.
- DERRIDA’S MARGINS. Disponível na Internet: <https://derridas-margins.princeton.edu>. Consultado em 30/9/2018.
- EGAN, Jennifer (2011). *A Visit from the Goon Squad*. London: Corsair.
- FERRIAR, John (1971). *Illustrations of Sterne*. New York: Garland Pub.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (1983). *L’alibi infinito. Il progetto e la pratica nella poesia di Fernando Pessoa*. Imola: Galeati.
- FLAUBERT, Gustave (1930). *Œuvres complètes: correspondance*. Tome 7. Paris: Louis Conrad Éditeur.
- FOUCAULT, Michel (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_(1969). *L’archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_(1971). “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”, in: Suzanne Bachelard (et al.), *Hommage a Jean Hyppollite*. Paris: Presses Universitaires de France.
- FREY, Hans-Jost (1996). *Interruptions*. New York: State University of New York Press.
- GAGO, Carla (2007). “Interstícios. O fragmento em Pessoa”, in: *A arca de Pessoa. Novos Ensaio* (org. Steffen Dix, Jerónimo Pizarro). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 229-41.
- GARDINI, Nicola (2014). *Lacuna. Saggio sul non detto*. Torino: Einaudi.
- GASPARINI, Giovanni (a cura di) (2004). *Le piccole cose: interstizi e teoria della vita quotidiana*. Milano: Guerini studio.
- GIL, José (2013). *Cansaço, tédio, desassossego*. Lisboa: Relógio d’Água.

- GIMÉNEZ, Diego (2012). “Pessoa fue un innovador lingüístico”, entrevista a Ivo Castro, in: *Revista de Letras*. Disponible na Internet: <http://revistadeletras.net/ivo-castro-pessoa-fue-un-innovador-linguistico/>. Consultado em: 30/9/2018.
- \_\_\_\_\_ (2013). “Fragmentación y edición en el *Libro del Desasosiego*”, in: *MATLIT 1.1*.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Fernando Pessoa: irrealidad, escritura y desasosiego*. Tesis para la obtención del grado de doctor por el Programa Construcción y Representación de Identidades Culturales de la Universidad de Barcelona.
- GOUX, Jean-Joseph (1969). “Numismatique II”, in: *Tel quel*, nº36. Paris.
- GRAVELLI, Bice Mortara (2015). *Silenzi d'autore*. Bari: Laterza.
- GÜNTERT, Georges (1982). *Fernando Pessoa, o eu estranho*. Lisboa: Dom Quixote.
- GUYAUX, André (1985). *Poétique du fragment. Essai sur les illuminations de Rimbaud*. Neuchâtel: La Baconnière.
- HARRIES, Elizabeth Wanning (1994). *The Unfinished Manner. Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*. Charlottesville and London: University Press of Virginia.
- HOWES, Alan (2013). *Laurence Sterne: The Critical Heritage*. London: Routledge.
- ISGRÒ, Emilio (2007). *La cancellatura e altre soluzioni*. Losanna: Skira.
- JACKSON, Kenneth David (2010). “The Book of Disquietude. The Anti-Artist and the Non-Book”, in: *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. Oxford and New York: Oxford University Press, pp. 161-76.
- JAMES, Henry (1987). *The Critical Muse. Selected Literary Criticism*. London: Penguin.
- JOIN THE DOTS, transmissão radiofónica. Disponible na Internet: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b0952zlf>. Consultado em: 30/9/2018.
- JOUBERT, Joseph (1842). *Pensées, essais et maximes*. Tome 2. Paris: Librairie de Charles Gosselin.
- KAFKA, Franz (1996). *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Frankfurt: Fischer.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Os contos vol.I*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- KIPLING, Rudyard (2008). *Something of Myself: for my Friends Known and Unknown*. Gloucester: Dodo Press.
- KIRSCH, Adam (2017). “Fernando Pessoa’s Disappearing Act”, in: *The New Yorker* (Sept. 4). Disponible na Internet: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/09/04/fernando-pessoas-disappearing-act>. Consultado em: 30/9/2018.

- LITTLE, Geoffrey (1988). "Kubla Khan': the poet in the poem", in: *Sydney Studies in English*, nº13, pp.90-99.
- LOPES, Teresa Rita (2015). *Fernando Pessoa. Livro(s) do Desassossego*. São Paulo: Global.
- LORENZETTI, Chiara (2017). *Kintsugi, l'arte di riparare con l'oro*. Edizioni iuiu.com.
- LOURENÇO, Eduardo (1973). *Pessoa revisitado*. Porto: Editorial Inova.
- \_\_\_\_\_(1993). *Fernando rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (2002). "O gesto, e não as mãos", in: *Capelas imperfeitas*. Lisboa: Livros Horizonte, pp.113-46.
- MALLARMÉ, Stéphane (1893). *Vers et prose*. Paris: Perrin et C<sup>ie</sup>.
- \_\_\_\_\_(1897a). *Divagations*. Paris: Eugène Fasquelle Éditeur.
- \_\_\_\_\_(1897b). "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", in: *Cosmopolis*, nº 17, mai. Paris, Berlin, Vienne: Armand Colin et C<sup>ie</sup>.
- \_\_\_\_\_(1945). *Oeuvres complètes*. Paris: Pléiade.
- \_\_\_\_\_(1959). *Correspondance complète, 1862-1871* (établie par Henri Mondor et Jean-Pierre Richard). Paris: Gallimard.
- MARTINS, Fernando Cabral (2000). "Editar Bernardo Soares", in: *Revista Colóquio/Letras*, nº 155-156. Janeiro, pp. 220-25.
- MAUPASSANT, Guy de (1999). "La moustache", in: *Boule de suif*. Paris: Gallimard.
- McGUIRK, Bernard (1997). *Latin American Literature. Symptoms, Risks & Strategies of Post-structuralist Criticism*. London and New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_(2017). *Erasing Fernando Pessoa*. London: Critical, Cultural and Communications Press.
- MEDEIROS, Paulo de (2013). *Pessoa's Geometry of the Abyss. Modernity and the Book of Disquiet*. Oxford: Legenda.
- \_\_\_\_\_(2015). *O silêncio das sereias. Ensaio sobre o Livro do Desassossego*. Lisboa: Tinta da China.
- MELVILLE, Herman (1851). *Moby-Dick; or the Whale*. New York: Harper and Brothers.
- MICHAUX, Henri (1981). *Poteaux d'angle*. Paris: Gallimard.
- MIRANDA, Rui Gonçalves (2017). *Personal Infinitive. Inflecting Fernando Pessoa*. London: Critical, Cultural and Communications Press.
- MONA. Museum of Non-Visible Art. Disponível na Internet: <https://museumofnonvisibleart.com>. Consultado em: 30/7/2018.
- MORTIER, Roland (1974), *La poétique des ruines en France: ses origines, ses variations de la renaissance à V. Hugo*. Genève: Droz.

- PAES, Sidónio de Freitas Branco (2000). "Livro do Desassossego: reflexões de um leitor pessoano sobre várias versões", in: *Revista Colóquio/Letras*, jan., pp. 193-215.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1986). "O Livro do desassossego: do mundo em falta à palavra plena", in: *Estudos Portugueses e Africanos*, nº 8, pp.9-19.
- \_\_\_\_\_(2001). "O autor, 'entre o escritório e a fisiologia'", in: *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, pp.285-300.
- \_\_\_\_\_(2014). *Pessoa, le sujet éclaté*. Paris: Éditions Pétra.
- PESSOA, Fernando (1914). "Chronicas decorativas: I", in: *O Raio*, 1º ano, nº 12 (set.).
- \_\_\_\_\_(1934). "O Homem de Porlock", in: *Fradique*, ano I, nº 2 (fev. 15). Lisboa: Sociedade Editora Frace.
- \_\_\_\_\_(1966a). *Páginas de estética e de teoria literárias* (textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática.
- \_\_\_\_\_(1966b). *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática.
- \_\_\_\_\_(1982). *Livro do Desassossego por Bernardo Soares* (transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho). 2 tomos. Lisboa: Ática.
- \_\_\_\_\_(1985). *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues* (introdução de Joel Serrão). Lisboa: Livros Horizonte.
- \_\_\_\_\_(1986a). *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas* (introduções, organização e notas de António Quadros). Mem Martins: Publ. Europa-América.
- \_\_\_\_\_(1986b). *Ficção e teatro* (introdução, organização e notas de António Quadros). Mem Martins: Publ. Europa-América.
- \_\_\_\_\_(1988). *Always Astonished: Selected Prose* (ed. Edwin Honig). San Francisco: City Lights Books.
- \_\_\_\_\_(1990). *Poesias inéditas (1919-1930)* (nota prévia de Vitorino Nemésio e notas de Jorge Nemésio). Lisboa: Ática.
- \_\_\_\_\_(1993). *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática.
- \_\_\_\_\_(1994). *Cartas de amor* (organização, posfácio e notas de David Mourão Ferreira. Preâmbulo e estabelecimento do texto de Maria da Graça Queiroz.) Lisboa: Ática.
- \_\_\_\_\_(1995). *Poesias* (nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor). Lisboa: Ática.
- \_\_\_\_\_(1999). *Crítica, ensaios, artigos e entrevistas* (ed. Fernando Cabral Martins). Lisboa: Assírio & Alvim.

- \_\_\_\_\_(2004). *Poemas de Fernando Pessoa 1931-1933* (coord. Ivo Castro). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_(2006). *Obra essencial de Fernando Pessoa. Prosa publicada em vida* (ed. Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_(2009). *Il mondo che non vedo. Poesie ortonime* (a cura di P. Ceccucci). Milano: BUR.
- \_\_\_\_\_(2010). *Livro do Desasosiego* (edição de Jerónimo Pizarro). 2 tomos. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_(2011a). *A demonstração do indemonstrável* (edição Jorge Uribe). Lisboa: Ática.
- \_\_\_\_\_(2011b). *Livro do Desassossego Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-livros na Cidade de Lisboa* (organização de Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_(2014). *Livro do Desassossego* (edição de Jerónimo Pizarro). Lisboa: Tinta da China.
- PITTELLA, Carlos; PIZARRO, Jerónimo (2017) (ed.). *Como Fernando Pessoa pode mudar a sua vida*. Lisboa: Tinta da China.
- PIZARRO, Jerónimo (2007). "Pessoa existe?", in: *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n.8. Porto Alegre, p. 244-259.
- \_\_\_\_\_(2012). *Pessoa existe?* Lisboa: Ática.
- \_\_\_\_\_(2013a). "A ansiedade da unidade: uma teoria da edição". Comunicação apresentada em 5 de dezembro de 2013 na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível na Internet: <https://projetoldod.wordpress.com/2013/12/09/jeronimo-pizarro-a-ansiedade-da-unidade-uma-teoria-da-edicao/>. Consultado em: 30/9/2018.
- \_\_\_\_\_(2013b). "Os muitos desassossegos". Comunicação apresentada no Colóquio Internacional Fernando Pessoa, 28-30 novembro de 2013. Disponível na Internet: [http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/jeronimo\\_pizarro.pdf](http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/jeronimo_pizarro.pdf). Consultado em: 30/9/2018.
- PORTELA, Manuel (2013). "Nenhum problema tem solução: um arquivo digital do *Livro do Desassossego*", in: *MATLIT*, maio 2013. Disponível na Internet: [http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830\\_1-1\\_1](http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830_1-1_1). Consultado em: 30/9/2018
- PORTELA, Manuel; GIMÉNEZ, Diego (2015). "The Fragmentary Kinetics of Writing in the Book of Disquiet", in: *Textual cultures*, vol. 9 n. 2 (Fall). Society for Textual Scholarship. Disponível na Internet: <https://muse.jhu.edu/issue/35538>. Consultado em: 30/9/2018.
- RESTA, Caterina (2003). *L'evento dell'altro. Etica e politica in Jacques Derrida*. Torino: Bollati Boringhieri.

- ROSKO, Emily; VANDER ZEE, Anton (ed.) (2011). *A Broken Thing: Poets on the Line*. Iowa City: University Of Iowa Press.
- RUBIM, Gustavo (2000). "Livro: o único, o múltiplo e o inexistente", in: *Revista Colóquio/Letras*, jan., pp. 216-19.
- SAFRAN FOER, Jonathan (2005). *Extremely Loud & Incredibly Close*. London: Penguin.
- SANTINI, Céline (2018). *Kintsugi: l'art de la résilience*. Paris: First Éditions.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa (2000). "Interrupção poética: um conceito pessoano para a lírica moderna", in: *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 3, 1.dez., pp. 235-53.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916). *Cours de linguistique générale* (texte établi par Charles Bally, Albert Sechehaye et Albert Riedlinger). Paris: Payot.
- SCHERER, Jacques (1957). *Le « Livre » de Mallarmé*. Paris: Gallimard.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013a). "Listas do Desassossego", in *MATLIT*, maio. Disponível na Internet: [http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830\\_1-1\\_2](http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830_1-1_2). Consultado em: 30/9/2018.
- \_\_\_\_\_(2013b). *Os livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.
- SHARKEY, John (ed.) (1971). *Mindplay*. London: Lorrimer Publishing.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2007). "A minha pátria é a língua portuguesa (desde que a língua seja a minha)", in: *O trabalho da teoria. Actas do colóquio em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, pp. 231-40.
- SOTO, Luís Garcia (1988). *Outramente Barthes*. Porto: Edições Nova Renascença.
- SOUSA, Cláudia Simone Silva de (2009). *O evangelho por escrever: uma leitura do desassossego nos fragmentos de Bernardo Soares*, Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem), Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- STAËL, Germaine de (1985). *Corinne ou l'Italie*. Paris: Gallimard.
- STERNE, Laurence (2003). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: Penguin Classics.
- STERZI, Eduardo (2002). "Drummond e a poética da interrupção", in: *Drummond Revisitado* (org. Reynaldo Damazio). São Paulo: Unimarco Editora, pp.49-90.
- STEVENSON, Robert Louis (1901). *The letters of Robert Louis Stevenson*, 2 vol. New York: Charles Scribner's Sons.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1997). *L'écriture fragmentaire: définitions et enjeux*. Paris: Presses Universitaires de France.

- THIBAUDET, Albert (1930). *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard.
- VALÉRY, Paul (1960). *Œuvres II*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- VALESIO, Paolo (1986). *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*. Bologna: il Mulino.
- VECCHI, Roberto (2013). “Morfologia da sensação: Pessoa e os espaços brancos do aforismo”. Comunicação apresentada no Colóquio Internacional Fernando Pessoa, 28-30 novembro de 2013. Disponível na Internet: [http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/roberto\\_vecchi.pdf](http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/roberto_vecchi.pdf). Consultado em: 30/9/2018.
- VOOGD, Peter de; NEUBAUER, John (2004). *The Reception of Laurence Sterne in Europe*. London and New York: Thoemmes Continuum.
- WINNETT, Susan (1990). “Coming Unstrung: Women, Men, Narrative and Principles of Pleasure”, in: *Publications of the Modern Language Association of America*, pp. 505-18.
- ZENITH, Richard (2013). “*Livro do Desassossego*: o romance im/possível”. Comunicação apresentada no Colóquio Internacional Fernando Pessoa, 28-30 novembro de 2013. Disponível na Internet: [http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/richard\\_zenith.pdf](http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/richard_zenith.pdf). Consultado em: 30/9/2018.
- ZUMTHOR, Paul (1982). “On the Circularity of Song”, in *French Literary Theory Today: A Reader* (ed. Tzvetan Todorov). Cambridge: Cambridge University Press, pp.179-91.
- ZURBRUGG, Nicholas (ed.) (1974). *Stereo Headphones. An Occasional Magazine of New Poetries* (Number 6, summer). Norwich: F. Crowe & Sons.
- \_\_\_\_\_(1976). *Stereo Headphones. An Occasional Magazine of New Poetries* (Number 7, spring). Norwich: F. Crowe & Sons.

**Studente:** Francesca Pasciolla

**Matricola:** 956217

**Dottorato:** Lingue, Culture e Società Moderne e Scienze del Linguaggio

**Ciclo:** 31°

**Titolo della tesi:** Descontinuidades no *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa

**Parole chiave:** discontinuità, interruzione, silenzio, lacuna, cancellatura, fenditura, “entre”, kintsugi.

**Abstract:**

Giustapponendo e armonizzando i testi di Fernando Pessoa con le proposte critiche avanzate da teorici di inclinazione sostanzialmente strutturalista e post-strutturalista, questa tesi si occupa della presunta “necessità” di leggere il *Livro do Desassossego* in quanto completabile in termini di impossibili continuità. Contestualizzando e rispettando le opinioni di una vasta gamma di lettori – ognuno con le proprie idee relative alla (ir)reperibilità di un ordine, all’attingimento di un significato superiore e, infine, all’esistenza di una supposta unità e coerenza del testo di Pessoa –, questo studio offre una serie di approcci alternativi alle interruzioni, alle lacune, ai silenzi e agli spazi in bianco. A disposizione del lettore non vengono messi solo i contributi degli specialisti pessoani – molti dei quali inestimabili e indispensabili per un tesista –, ma anche talune pungenti considerazioni di Roland Barthes, Maurice Blanchot, Jacques Derrida e Michel Foucault (tra gli altri), i quali, senza necessariamente riferirsi alla testualità pessoana, si sono spesso mostrati coincidere con l’originalità e la complessità del suo pensiero. Sempre implicita, esplicita quando testimoniata dall’evidenza, la consapevolezza che la grande letteratura ha sempre già anticipato le più acute riflessioni della teoria successiva.

I titoli dei capitoli e dei paragrafi della tesi sono stati pensati per suggerire piuttosto che spiegare, dal momento che lo stile e il tono adottato aspirano a collimare con le analisi esposte. Questo perché l’imperativo etico dell’autrice non è stato quello di rendere conto e giustificare le modalità di accesso al *Livro do Desassossego*, ma di proporre un questionamento, una rivalutazione. L’intento è stato quello di persuadere (oppure no); di invitare il lettore ad abbracciare o a rifiutare, intraprendere o abbandonare, il sentiero della discontinuità, delle discontinuità, segnalate fin dall’inizio, nel titolo della tesi. Si suggerisce un altro modo di “... Ir começando...”.

**Keywords:** discontinuity, interruption, silence, blank space, erasure, fissure, “entre”, kintsugi.

**Abstract:**

Deploying texts of Fernando Pessoa himself in juxtaposition or complementarity with critical propositions derived from literary theorists of a broadly structuralist or poststructuralist inclinations, this thesis addresses the supposed “necessity” of reading the *Livro do Desassossego* as somehow completable in terms of, it is argued, impossible continuities. Whilst ever contextualizing, and respecting, the arguments of the array of different readers, with their respective and differential assertions in respect of the (ir)recuperability of order, meanings and, ultimately, the putative unity and coherence of Pessoa’s text/s – of the *Livro* –, the thesis proposes a series of alternative approaches to interruptions, gaps, silences and blanks. For, available to the reader, currently, are not only the contributions of specialist Pessoans – many of them indispensable and invaluable in the context of any responsible thesis writer – but also certain luminous propositions of, notably if never exclusively, Jacques Derrida, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Roland Barthes (etc.) who, without necessarily referring to Pessoa’s textual performances, may often be shown to have coincided with his own complex and challenging thinking... as he writes. Implicit always, explicit where the evidence is there, will be the assertion that great literature already and ever has anticipated the insights of even the finest of subsequent theories.

The titles and sub-titles of the thesis chapters and their respective sections have been calculated to suggest rather than to explain, since the style and tone of the chosen discourse aspire to match the analyses, albeit not tentatively, elaborated. For the ethical imperative of the thesis writer has been not to account for and to justify the modes of access to but one proposed re-appreciation – never an appropriation – of the *Livro do Desassossego*. That proposal is pitched to unfold and to persuade (or not); to invite the reader to embrace or reject, to embark upon or to abandon the pathway of discontinuity, of discontinuities signposted, at the outset, in the thesis title. Another version, other versions, it is envisaged, of “... Ir começando...”.

francesca Pasciolla



## AUTORIZZO

- l'Università a riprodurre ai fini dell'immissione in rete e a comunicare al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto il testo integrale della tesi depositata;
- l'Università a consentire:
  - la riproduzione a fini personali e di ricerca, escludendo ogni utilizzo di carattere commerciale;
  - la citazione purché completa di tutti i dati bibliografici (nome e cognome dell'autore, titolo della tesi, relatore e correlatore, l'università, l'anno accademico e il numero delle pagine citate).

## DICHIARO

- 1) che il contenuto e l'organizzazione della tesi è opera originale da me realizzata e non infrange in alcun modo il diritto d'autore né gli obblighi connessi alla salvaguardia di diritti morali od economici di altri autori o di altri aventi diritto, sia per testi, immagini, foto, tabelle, o altre parti di cui la tesi è composta, né compromette in alcun modo i diritti di terzi relativi alla sicurezza dei dati personali;
- 2) che la tesi di dottorato non è il risultato di attività rientranti nella normativa sulla proprietà industriale, non è stata prodotta nell'ambito di progetti finanziati da soggetti pubblici o privati con vincoli alla divulgazione dei risultati, non è oggetto di eventuali registrazione di tipo brevettuale o di tutela;
- 3) che pertanto l'Università è in ogni caso esente da responsabilità di qualsivoglia natura civile, amministrativa o penale e sarà tenuta indenne a qualsiasi richiesta o rivendicazione da parte di terzi.

A tal fine:

- dichiaro di aver autoarchiviato la copia integrale della tesi in formato elettronico nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari;
- consegno la copia integrale della tesi in formato cartaceo presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo.

Data 6/12/2018

Firma Francesca Pasciolla

La presente dichiarazione è sottoscritta dall'interessato in presenza del dipendente addetto, ovvero sottoscritta e inviata, unitamente a copia fotostatica non autenticata di un documento di identità del dichiarante, all'ufficio competente via fax, ovvero tramite un incaricato, oppure a mezzo posta

Firma del dipendente addetto .....

Ai sensi dell'art. 13 del D.Lgs. n. 196/03 si informa che il titolare del trattamento dei dati forniti è l'Università Ca' Foscari - Venezia.

I dati sono acquisiti e trattati esclusivamente per l'espletamento delle finalità istituzionali d'Ateneo; l'eventuale rifiuto di fornire i propri dati personali potrebbe comportare il mancato espletamento degli adempimenti necessari e delle procedure amministrative di gestione delle carriere studenti. Sono comunque riconosciuti i diritti di cui all'art. 7 D. Lgs. n. 196/03.