



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SÂMILA MARIA OLIVEIRA DA SILVA

A RELAÇÃO ENTRE A PROSA E A POESIA NO *LIVRO DO*
DESASSOSSEGO

FORTALEZA

2021

SÂMILA MARIA OLIVEIRA DA SILVA

A RELAÇÃO ENTRE A PROSA E A POESIA NO *LIVRO DO
DESASSOSSEGO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S583r Silva, Sâmila Maria Oliveira da.
A relação entre a prosa e a poesia no Livro do Desassossego / Sâmila Maria Oliveira da Silva. – 2021.
73 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2021.
Orientação: Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes.
1. Fernando Pessoa. 2. livro do desassossego. 3. Bernardo Soares. 4. imagens poéticas. 5. prosa poética. I. Título.

CDD 900

SÂMILA MARIA OLIVEIRA DA SILVA

A RELAÇÃO ENTRE A PROSA E A POESIA NO *LIVRO DO DESASSOSSEGO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 30/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Carlos Siqueira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior
Universidade Estadual do Ceará (UFC)

Aos meus pais, Aila e Francisco, à minha irmã Samíria, e ao meu cunhado Anderson, que foram o alicerce na minha formação e deram todo o apoio necessário durante o processo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente a Deus, que permitiu que todas as conquistas em minha vida se concretizassem.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, que viabilizou o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes, pela orientação competente, humana e por toda paciência durante a pesquisa e a escrita do trabalho.

Aos professores Prof. Dr. José Carlos Siqueira, Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio e Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior, pelas valiosas contribuições e sugestões como membros da Banca de Qualificação e de Defesa.

Aos colegas do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, de maneira especial aos amigos Patrícia Salviano de Oliveira e Victor Júlio Salviano, que me deram suporte emocional, contribuições teóricas e que compartilharam desse processo junto a mim.

Aos meus psicólogos Dr. José Teógenes e Dra. Angélica Melo, que me deram apoio nos momentos mais difíceis da pós-graduação e não me permitiram desistir.

Aos professores e professoras que engrandecem o Curso de Letras e o Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, e que contribuíram de modo significativo para a produção deste trabalho. Em especial, Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior e Prof. Dr. José Carlos Siqueira, os quais me ensinaram como fazer pesquisa literária.

À minha base familiar: Aila, Francisco, Luzia, Samíria, Sâmia, Anderson e Ibanês.

“O poeta goza desse incomparável privilégio: poder ser, a seu bel-prazer, ele mesmo ou um outro.”
(BAUDELAIRE, 2018, p. 27).

RESUMO

O presente trabalho busca mostrar como a poesia surge na prosa do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, fazendo com que essa seja caracterizada como uma prosa poética. A obra corresponde a um conjunto de fragmentos escritos por Pessoa e recolhidos pelos estudiosos do espólio de inéditos do autor, os quais passaram a publicá-los em formato de livro a partir de 1982. Nesses fragmentos, Pessoa constrói uma prosa fundada em imagens poéticas, figuras de retórica e no ritmo. Assim, estabelece um estreitamento entre a poesia e a prosa e evoca analogias que aproximam o leitor das sensações experimentadas pelo semi-heterônimo Bernardo Soares, autor fictício do livro. Essas sensações estão relacionadas principalmente a questões da consciência, do tédio e do sujeito que se encontra dilacerado e estagnado diante do mundo moderno. E surgem devido ao jogo reflexivo que o autor estabelece entre o sujeito pensante (eu) e o objeto pensado (não eu), tão caro ao Modernismo português. Diante disso, a pesquisa propõe a análise das imagens poéticas, das figuras de retórica e do ritmo que surgem ao longo dos fragmentos. Para tanto, baseia-se especialmente nos pressupostos teóricos de Massaud Moisés, nos livros *A Criação Literária: Poesia* (1998) e *A Criação Literária: Prosa II* (1998), de Octavio Paz, nos livros *O Arco e a lira* (1982) e *Signos em rotação* (2009), de José Luiz Fiorin, no livro *Figuras de retórica* (2014) e de Gaston Bachelard, n'*A Poética do Devaneio* (2006) e n'*A poética do espaço* (1993).

Palavras-chave: Fernando Pessoa; livro do desassossego; Bernardo Soares; imagens poéticas; prosa poética.

ABSTRACT

The present work seeks to show how poetry appears in the prose of the *Livro do Desassossego*, by Fernando Pessoa, making it characterized as a poetic prose. The work corresponds to a set of fragments written by Pessoa and collected by scholars from the author's unpublished collection, which began to publish them in book format from 1982. In these fragments, Pessoa builds a prose based on poetic images, figures of rhetoric and rhythm. Thus, treating a narrowing between the poetry and prose of the book and evokes analogies that bring the reader closer to the sensations experienced by the semi-heteronym Bernardo Soares, fictional author of the book. These sensations are mainly related to issues of conscience, boredom and the subject who finds himself torn and stagnant in the face of the modern world. And they arise due to the reflexive game that the author negotiates between the thinking subject (I) and the thought object (not me), so dear to Portuguese Modernism. Therefore, the research proposes an analysis of poetic images, rhetorical figures and rhythm that emerge along the fragments. Therefore, it is based especially on the theoretical assumptions of Massaud Moisés in the books *A Criação Literária: Poesia* (1998) and *A Criação Literária: Prosa II* (1998), Octavio Paz in the books *O Arco e a lira* (1982) and *Signos em rotação* (2009), José Luiz Fiorin in the book *Figuras de retórica* (2014) and Gaston Bachelard, in *A Poética do Devaneio* (2006) and *A poética do espaço* (1993).

Keywords: Fernando Pessoa; livro do desassossego; Bernardo Soares; poetic images; poetic prose.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O LIVRO DO DESASSOSSEGO CONTEXTUALIZADO	19
2.1	Modernismo e vanguardas	19
2.2	Poética pessoana: um reflexo da estética baudelairiana?	27
2.3	Bernardo Soares – ajudante de guarda-livros	32
3	DA POESIA À PROSA POÉTICA	38
3.1	A expressão poética em relação à prosa	38
3.2	A prosa poética	45
4	IMAGEM, FIGURAS DE RETÓRICA E RITMO	49
4.1	Sobre as relações semânticas	49
4.2	Sobre os desvios que encerram traços expressivos	62
5	CONCLUSÃO	67
	REFERÊNCIAS	71

1 INTRODUÇÃO

A extensa e variada obra de Fernando Pessoa, um dos mais importantes poetas do século XX, era em grande parte desconhecida até a sua morte, em 1935, mas não ficou alheia aos membros da revista *Presença*¹ (1927). É durante a efervescência cultural dessa revista que a relevância literária do autor começa enfim a ser considerada, sendo o primeiro momento em que é articulada uma reflexão crítica sobre alguns de seus escritos. Em especial, realizada pelos críticos presencistas João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, os quais publicaram os livros *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1950) e *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa* (1958), respectivamente (GAGLIARDO, 2017).

Pessoa é responsável por textos que perpassam a poesia, a prosa, o teatro, a teoria e a crítica literária, dentre outros, sendo recorrentemente exaltado por sua desenvoltura como criador de heterônimos e como intérprete de seu tempo. Essa habilidade tornou a heteronímia o principal aspecto responsável por tê-lo transformado num dos eixos centrais da literatura portuguesa.

O princípio de composição heteronímico vem de uma tendência iniciada com o Romantismo, passando pelo Simbolismo e consolidando-se no Modernismo. Isso considerando os “*dramatic poems*” de Robert Browning, a teoria das ‘máscaras’ de Yeats, a invenção dos ‘poetas apócrifos’ do espanhol Antônio Machado e, ainda, o caso singular do filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard” (MARTINS, 2010, p. 328). Esse último, ao usar várias assinaturas, desenvolveu uma filosofia de base existencialista em que a questão do “outro” é explorada.

Já a palavra *heterônimo* provém do grego e significa “outro nome”. É evidente que Pessoa tinha conhecimento do significado desse termo, tendo-o empregado para diferenciar a sua tendência à despersonalização do que se entende pelo conceito de pseudônimo. Já que este designa uma obra que é própria do autor que a produz, salvo o nome com que assina (GUIMARÃES, 2010), enquanto aquele condiz com o desvio ou alteração proposital do estilo textual. Dito de outro modo, consiste “numa passagem da expressão pessoal,

¹ A revista *Presença* foi criada em Coimbra, em 1927, pelos estudantes José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca. Posteriormente, juntaram-se a eles outros nomes, dentre os quais, Adolfo Casais Monteiro, que dirigiu a revista a partir da décima terceira publicação.

isto é, de uma personalidade que seria a do autor, para uma personificação estética que é já a do texto ou da escrita.” (MARTINS, 2010, p. 328).

Isso sugere que a heteronímia não é exclusiva de Pessoa, podendo ser encontrada nas obras de Alberto Bramão, Carlos Mesquita e Raul Brandão, apenas para mencionamos alguns exemplos. Entretanto, ganha importância particular na obra de Pessoa, visto que é fundamental para a sua compreensão.

Segundo Gil (1987, p. 277), ao usar tal procedimento, o objetivo do escritor era o de “sentir tudo de todas as maneiras”, o que só se mostrava possível por meio do devir-outro, pela multiplicação de si mesmo. Assim, cada heterônimo funciona como a peça de uma máquina responsável por produzir e multiplicar as sensações literárias:

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real (ou por ventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o médium de figuras que ele próprio criou (PESSOA, 1982, p. 95 a 97).

Segundo o próprio escritor, em carta destinada a Casais Monteiro, em 1935, e publicada posteriormente na *Presença*, a heteronímia manifestou-se na sua vida ainda na infância. Porém, somente em 1914, consolidou-se como um sistema. Tendo nascido primeiramente (sem que ele *a priori* tivesse consciência) Ricardo Reis, seguido de Alberto Caeiro e Álvaro de Campos:

[...] a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos — felizmente para mim e para os outros — mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo — os eu a sós comigo (PESSOA, 1935, p. 3).

Embora esses sejam os principais heterônimos do autor, os últimos estudos² sobre esse assunto apontam para a existência de pelo menos 106 heterônimos e autores fictícios. Dentre esses, encontra-se Bernardo Soares,

² De acordo com Jerónimo Pizarro, no artigo “Clearly Campos? Sobre a Atribuição Literária”, Teresa Rita Lopes apresentou em 1990, em *Pessoa por Conhecer*, uma lista de 72 *dramatis personae*; Michäel Stoker, em 2009, em *Fernando Pessoa: de fictie vergezelt mij als mijn schaduw*, uma lista de 83 figuras; José Paulo Cavalcanti Filho, em 2011, em *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia*, uma lista de 127 heterônimos; e Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, em 2012, em *Teoria da Heteronímia*, uma lista de 106 heterônimos e autores fictícios. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/17/6>. Acesso em: 05 jul 2021.

considerado não um heterônimo, mas um semi-heterônimo e autor fictício do *Livro do Desassossego*, objeto de análise deste trabalho.

Tal diferença decorre em razão do estilo de escrita. No caso dos heterônimos, o estilo muda, é o que acontece, por exemplo, com Campos, Reis e Caeiro. Enquanto na semi-heteronímia, o estilo, a gramática e o tipo de forma de propriedade são os mesmos de Pessoa ortônimo:

É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente, mas com lapsos como dizer «eu próprio» em vez de «eu mesmo» (PESSOA, 1935, p. 7).

Tanto é que, em outro texto, o poeta afirma a dificuldade de distinguir uns dos outros e diz ser a composição musicante de Bernardo Soares similar ao teor da sua (PESSOA, 1982).

Tais apontamentos podem ser ratificados pelo fato de Pessoa ter assinado com seu nome os trechos do livro publicados em vida, ainda que tenha deixado claro a composição fictícia do semi-heterônimo.

Em se tratando d'O *Livro do Desassossego*, destaque-se que ele corresponde a um projeto literário marcado pela realidade arquivística do autor ortônimo e pela pluralidade editorial. Pessoa demonstrou interesse em formatar um livro em prosa, para o qual escreveu vários fragmentos e assinalou-os com "LdoD" ou mesmo "Livro do Desassossego". Esses ganharam forma de livro(s) por meio dos críticos e dos curadores do seu espólio de inéditos, pois em vida o autor nunca chegou a concretizar seu projeto. Tendo publicado apenas cerca de doze trechos em revistas como *Solução Editora*, *Presença* e *Descobrimento*.

A edição *princeps* foi publicada em 1982, pela editora Ática, contendo aproximadamente 450 trechos, o que mostrou ser um número reduzido, se comparado com a quantidade de fragmentos acrescentados às diversas edições posteriores. Além disso, desde o princípio, as edições do livro foram objeto de polêmicas e de críticas devido às escolhas editoriais dos organizadores, à dificuldade de transcrição dos manuscritos e à dispersão do material.

A principal divergência diz respeito à dupla autoria do livro, pois, já naquele momento, era de conhecimento dos estudiosos que ele possuía pelo menos dois autores ficcionais: Vicente Guedes, numa primeira fase, e Bernardo

Soares, como já foi mencionado, numa segunda. Tanto é que Pessoa, por volta de 1915 e depois, em 1930, demonstrou a intenção de dar pelo menos uma ideia de unidade³ à diversidade de fragmentos que seriam destinados ao livro. Para isso, acreditava ser necessária a criação de uma personagem a qual seria atribuída a autoria fictícia da obra.

Outro ponto importante a ser considerado é o fato de os fragmentos do *Livro do Desassossego* terem sido escritos de modo intervalar e ao longo de muitos anos. A primeira fase, aquela atribuída a Vicente Guedes, é tida como uma fase demasiadamente decadentista-simbolista e esteticista, correspondendo sobretudo aos fragmentos escritos entre 1913 e 1918. Já a segunda, atribuída a Bernardo Soares, é tida como uma fase mais modernista, na qual se tem como personagem não só o semi-heterônimo, mas também a cidade de Lisboa. Com relação à primeira, a segunda fase é marcada por um grande intervalo, correspondendo inicialmente ao período no qual Pessoa retoma a escrita dos fragmentos, 1929, e estendendo-se até 1934. Tal observação é relevante na medida em que é perceptível a mudança estética dos fragmentos considerando esses diferentes intervalos.

Apesar dessa distinção, alguns editores e estudiosos optam por considerar Bernardo Soares como o único autor fictício, já que esse desejo ficou expresso pelo próprio Fernando Pessoa. Isso porque, nesse segundo momento da escrita, o autor procurou adaptar alguns fragmentos atribuídos a Guedes, à psicologia e à estética de Soares⁴.

Não somente, mas também graças a essa escrita intervalar, a obra apresenta uma multiplicidade de expressões que nos impede de reduzi-la à personalidade desses dois autores fictícios. Posto que é notável, explícita e implicitamente, a presença de vários outros heterônimos do autor — António Mora, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos — bem como Pessoa ortônimo.

³ No artigo *Os muitos desassossegos*, Jerónimo Pizarro fala sobre esse desejo de Pessoa de dar certa unidade aos fragmentos mediante a criação de um autor ficcional. Fato que culminou, inclusive, na adaptação de trechos atribuídos à psicologia e estilística de Vicente Guedes à personalidade de Bernardo Soares. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/viewFile/11386/9886>. Acesso em: 10 mar 2021.

⁴ Neste trabalho, optamos por adotar Soares como único autor fictício, atribuindo a autoria dos trechos citados a ele. Deste modo, evita-se uma possível confusão com trechos referenciados a Pessoa ortônimo, facilitando a compreensão do leitor.

Assim, se os fragmentos publicados não permitem estabelecer efetivamente uma unidade em termos de autoria e de estética, funcionam desse modo ao menos na medida em que se instituem como parte de uma obra na qual encontramos múltiplas personagens e faces do autor ortônimo. Ainda que determinada personagem esteja disfarçada em uma forma que não é essencialmente a sua, isto é, em prosa. Talvez, seja nesse sentido que Soares diga:

Prefiro a prosa ao verso, como modo de arte, por duas razões, das quais a primeira, que é minha, é que não tenho escolha, pois sou incapaz de escrever em verso. A segunda, porém, é de todos, e não é — creio bem — uma sombra ou disfarce da primeira. Vale, pois a pena que eu a esfie, porque toca no sentido íntimo de toda a valia da arte (SOARES, 2016, p. 417, grifo nosso).

Em outras palavras, o *Livro do Desassossego* não se apresenta como um único livro, mas como vários livros. E juntos formam o universo do autor ortônimo, pelo menos no sentido de que se percebe, nesses fragmentos, o diálogo entre suas muitas personagens e/ou personas.

Ora, se são diversas as vozes que compõem os fragmentos, não seria possível uma escritura que se distanciasse desse fato. Assim, a prosa do *Desassossego* revela-se dispersa e diarística, não por ser composta de ocorrências cotidianas ou sobreposições temporais, mas por aparentar um exercício de escrita íntimo e reflexivo sobre as sensações. Nela, pensamento (razão) e imaginação se completam e se contrapõem num jogo que constrói uma atmosfera onírica e descentrada do mundo objetivo.

Nesse sentido, cabe destacar que são muitos os fragmentos nos quais é possível encontrar referências aos estoicos. Portanto, não seria absurdo pensar que a ideia de diário (no sentido mencionado) esteja associada à noção dos estoicos⁵ de meditação diária sobre o pensamento, a qual tinha como intuito estabelecer uma relação o mais completa e factível possível de si consigo mesmo.

Ainda que essa consideração seja passível de análise aprofundada, é certo que a escolha do autor por um projeto de livro composto por fragmentos está diretamente relacionada à tradição que se estabeleceu desde o

⁵ Michel Foucault aborda essa percepção da escrita diarística, denominada pelo autor de *hypomnemata*, no seu texto “A escrita de si”. FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor**. 6. ed. Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Vega, 2006.

Romantismo, principalmente com a figura de Friedrich Schlegel, que via o fragmento como um gênero literário breve e sugestivo, e que se estenderia até o Modernismo. Por outro lado, também reflete uma escrita em pedaços, tanto no sentido denotativo da palavra fragmento, quanto no conotativo, isto é, na forma como o autor fictício demonstra sentir-se.

Todos esses elementos contribuem para que a prosa do *Livro do Desassossego* se mostre com um pluralismo de sentidos. Tais sentidos desenvolvem-se mediante uma dramática reflexão psíquica e filosófica de eventos provocados pelo sentimento de anonimato, sobretudo de Bernardo Soares. Isso porque ele é o sujeito mais moderno, tanto devido a sua observação da vida cotidiana (internalizada como meio para o eu refletir sobre si mesmo), como pelas modificações sintáticas, jogos retóricos e imagens poéticas criadas segundo as percepções do autor.

Dessa forma, tem-se uma prosa não só permeada por uma metalinguagem concreta, mas também fingida e transgressora de si mesma. Em outras palavras, é uma narrativa que coloca o “eu” e o fazer artístico em constante questionamento, sobretudo o fazer literário presente na própria obra.

Por essas razões, Guedes/Soares terminam por se portarem como sujeitos líricos de uma enunciação que, embora essencialmente prosaica, privilegia a poesia e a imagem como forma de expressão artística e, conseqüentemente, estabelecem uma prosa, denominada pela grande maioria dos críticos, como prosa poética.

Levando em consideração os aspectos supracitados, surgiram os seguintes questionamentos: quais os limites entre a prosa e a poesia? Quais elementos da poesia estão presentes na prosa do *Livro do Desassossego*, fazendo com que ela seja considerada uma prosa poética? Como o contexto histórico-literário em que viveu Fernando Pessoa influenciou a escrita dos fragmentos? E de que modo esses elementos são expressos na obra?

A fim de responder a tais questionamentos, o presente trabalho busca analisar como as imagens poéticas, as figuras de retórica e o ritmo se manifestam na prosa do *Livro do Desassossego*, fazendo dessa uma prosa poética. Para isso, de modo mais específico, procura-se: contextualizar a obra a partir das concepções do Modernismo, das vanguardas europeias e das inovações baudelairianas; traçar um perfil do semi-heterônimo Bernardo Soares

dentro da perspectiva da modernidade; identificar quais são os elementos próprios da poesia em comparação com a prosa; e, por fim, identificar as imagens poéticas, as figuras de retórica e o ritmo presentes nos fragmentos.

A hipótese deste trabalho é que a tradição da qual deriva o *Livro do Desassossego* (Romantismo, Simbolismo, Decadentismo) faz nascer uma prosa que expõe um sujeito despedaçado diante do mundo moderno. Esse, sentindo-se incapaz de se adequar ao novo cenário, volta-se para o mundo da imaginação e das sensações, em um processo de investigação das próprias angústias. Assim, Pessoa constrói uma prosa fundada em imagens poéticas capazes de evocar analogias que aproximam o leitor de tais sensações. Para isso, recorre a elementos da poesia como as figuras de retórica (metáfora, aliteração, eclipse, sinestesia etc.), a imagem, a simbologia e o ritmo.

É importante ressaltar que a pesquisa se baseia principalmente nos pressupostos teóricos de Massaud Moisés, nos livros *A Criação Literária: Poesia* (1998) e *A Criação Literária: Prosa II* (1998), de Octavio Paz, nos livros *O Arco e a lira* (1982) e *Signos em rotação* (2009), de Gaston Bachelard, n' *A Poética do Devaneio* (2006) e n' *A poética do espaço* (1993), e de José Luiz Fiorin, no livro *Figuras de retórica* (2014). Os seis primeiros dão embasamento para que seja estabelecida a relação entre a prosa e a poesia, uma vez que tratam dessa questão tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo. Já Fiorin dá base teórica especialmente para que seja abordada a questão das figuras de retórica.

Assim, no primeiro capítulo deste trabalho, apresenta-se a obra do ponto de vista editorial e das contradições relacionadas à dupla autoria do livro, além dos conceitos de heteronímia e de semi-heteronímia. É também nesse capítulo que foram expostos a problemática, a hipótese e os objetivos norteadores da pesquisa.

No segundo capítulo, tem-se a contextualização da obra a partir da perspectiva do Modernismo, das vanguardas literárias e da estética baudelairiana, mostrando como a obra é reflexo desses movimentos. A partir dessa contextualização, traçamos também um perfil do semi-heterônimo Bernardo Soares, apresentando-o como um sujeito em ruína, melancólico e desenraizado do mundo real.

O terceiro capítulo mostra quais traços fazem os estudiosos atribuírem a um texto, seja em prosa ou em verso, o caráter de poético. Para isso,

estabeleceu-se, inicialmente, a diferença das relações entre prosa e poema e entre prosa e poesia. Em seguida, foi proposta uma comparação distintiva entre os componentes dessa última relação, para que fosse possível destacar os elementos próprios da poesia. Vale destacar que essa comparação é meramente didática, pois, como é afirmado no capítulo, a poesia não se limita ao verso ou ao poema. E, por fim, apresenta-se o que é uma prosa poética.

O quarto capítulo destina-se à análise de alguns fragmentos do *Desassossego*, observando o aparecimento dos elementos próprios da poesia: figuras de retórica, imagem poética, símbolo e ritmo. A essa análise, são incorporadas concepções teóricas de alguns autores que abordam o assunto.

O último capítulo corresponde à conclusão da pesquisa, na qual se procura fazer uma reflexão geral de todos os apontamentos realizados, com o intuito de, enfim, confirmar a hipótese apresentada.

2 O LIVRO DO DESASSOSSEGO CONTEXTUALIZADO

2.1 Modernismo e vanguardas

O clima político e sociocultural do final do século XIX e do início do século XX, em Portugal, germina uma série de transformações culturais, catalisadas pelas mudanças que ocorriam no restante do continente europeu, como o culto à modernidade — consequência dos avanços tecnológicos e científicos — e, simultaneamente, o esgotamento de teorias e de técnicas estéticas que não condiziam mais com a realidade do continente.

No cenário cultural, nasciam os movimentos vanguardistas como o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo etc., que se caracterizavam por uma marcante oposição aos valores vigentes e vislumbravam a transformação social por meio da expressão artística. Para isso, as vanguardas⁶ lançavam programas, manifestos e dialogavam com a imprensa, lançando luz aos seus ideais. O intuito era arrebatá-lo público com a mesma intensidade com que aconteciam as transformações sociais.

Em consonância com esses fatos, surge a revista *Águia* (1910), expressão nacionalista e neorromântica, que visava combater a tese de decadência nacional predominante na mentalidade da época. A *Águia* contemplou textos com temáticas variadas como filosofia, história, crítica social e artística, poesia, prosa etc., sendo esses três últimos aqueles com maior destaque.

A principal preocupação do periódico era discutir sobre a condição da educação e da cultura da recém proclamada República portuguesa. Por conta disso, os fundadores do periódico, Teixeira de Pascoaes, Raul Proença, Augusto Casimiro, dentre outros, procuravam levantar discussões dentro e fora do espaço da revista. E assim, segundo Moisés (1999), propagavam o culto à saudade, entendida aqui como sentimento-ideia em que tudo atinge a sua unidade divina, resgatando, por exemplo, a temática do sebastianismo.

Inspirado pela *Águia*, outro grupo de jovens escritores, dentre os quais se destacam Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada-Negreiros, criou

⁶ O termo "vanguarda" tem origem militar e significa "a tropa que vai à frente", isto é, que abre caminho para o restante do batalhão e desbrava um território inexplorado.

uma revista denominada *Orpheu* (1915). O nome simbolista da revista encobria um desejo de vanguarda e de construção de uma consciência notadamente portuguesa, movida pelos “ismos” que o restante do continente exportava naquele momento. A revista rapidamente superou o Saudosismo da Renascença Portuguesa ao criar uma poesia complexa, estetizante e esotérica, segundo o próprio grupo.

Para esses escritores, o periódico era como uma forma de provocação ao estilo de vida tipicamente burguês e um meio de expressão para discutir o estranhamento existencial vivido pelo homem. Assim, os orphistas criaram um conjunto poético que primava pelas individualidades marcadas por temáticas como o “eu” e o “outro”, pela atmosfera de devaneio composta por inusitadas imagens, pela dinâmica entre a literatura e outras formas de artes, sobretudo a pintura e a música, e pela noção de grandeza e de decadência, como nos mostra o poema “Apoteose”, publicado no primeiro número da revista:

Mastros quebrados, singro num mar de Ouro
 Dormindo fogo, incerto, longemente...
 Tudo se me igualou num sonho rente,
 E em metade de mim hoje só moro...

São tristezas de bronze as que inda choro –
 Pilastras mortas, mármore no Poente...
 Lajearam-se-me as ânsias brancamente
 Por claustros falsos onde nunca oro...
 (SÁ-CARNEIRO, 1915, p. 17).⁷

Essa relação entre contrários caracteriza um momento no qual as consciências voltavam-se para uma profunda indagação e investigação das angústias ocasionadas pela crise vivida na Europa e no Mundo. Surgia, com isso, a necessidade de romper com o passado, de minimizar as instituições e de encontrar formas diferentes de expressão, negando aquelas consideradas tipicamente burguesas.

⁷ Transcrevemos aqui essa passagem, pois nela temos um jogo claro entre grandeza e decadência. Como se observa, o eu-lírico sente-se à deriva, incapaz de içar as velas da sua nau, pois seus “mastros estão quebrados”, embora navegue simbolicamente por um “mar de Ouro”, um mundo tomado por invenções e ideias extraordinários. É possível notar também uma gradação de cores — *Ouro, fogo, bronze* — sugerindo que o navegador está sendo iluminado, podendo enxergar cada vez mais o que está a sua frente. Todavia, essa tonalidade torna-se mais opaca à medida que se aproxima do poente, reforçando a noção de fim, isto é, o sentimento de decadência do eu-lírico.

Os orphistas tinham como preceito o desejo de subverter a estrutura tradicional dos textos e da linguagem, o que colaborou para a imagem de radicalismo passada por essa geração e terminou por influenciar movimentos posteriores. O intuito era expor uma arte que rompesse com o passado conscientemente, em especial, com o Naturalismo e o Parnasianismo, embora inconscientemente estivesse ligado a ele. Isso porque o passado é revisitado como forma de contraponto para que o poeta mergulhe nos fenômenos do presente e decifre angústias e conflitos vividos na modernidade.

No que diz respeito ao Simbolismo, esse rompimento se deu em menor grau, uma vez que nele encontramos os primeiros sinais de ruptura com a tradição e as primeiras repercussões do Modernismo. Além disso, o Simbolismo contribuiu para a criação de uma percepção mágica e simbólica da realidade, desligada dos fenômenos sociais e físicos, em prol da construção de um mundo transcendente. Essa noção é essencial para os estudos pessoanos, já que, a partir dela, Fernando Pessoa cria os “ismos” portugueses: Paulismo, Interseccionismo e Sensacionismo.

Todos esses acontecimentos, sejam do âmbito político e/ou cultural, culminam no que viria a ser chamado de primeiro Modernismo português, isto é, o movimento literário instaurado em meio ao conflito entre a modernidade tecnocientífica e a modernidade cultural (vanguardas), o qual constrói toda uma filosofia de vida estética, visando romper com o passado e buscar uma consciente indagação do mundo. Resulta dessa época a noção de cosmopolitismo, conceito que traduz a necessidade de relacionar-se com o estrangeiro e o “instinto” comercialista das nações.

No que diz respeito ao indivíduo, a era das máquinas faz nascer uma percepção de decadência, já que há um aumento excessivo do individualismo, do apreço ao luxo e da tentativa de abandono do senso moral e religioso, como destaca Soares em um fragmento do *Livro do Desassossego*:

Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em *Deus*, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido — sem saber porquê. E então, porque o espírito humano tende naturalmente para criticar porque sente e não porque pensa, a maioria desses jovens escolheu a *Humanidade* para sucedâneo de Deus. Pertencço, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem vêem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado. Por isso nem abandonei Deus tão amplamente como ele, nem aceitei nunca a

Humanidade. Considerei que Deus, sendo improvável, poderia ser, podendo pois dever ser adorado; mas que a Humanidade, sendo uma mera ideia biológica, e não significando mais que a espécie animal humana, não era mais digna de adoração do que qualquer outra espécie animal. Este culto da Humanidade, com seus ritos de Liberdade e Igualdade, pareceu-me sempre uma revivescência dos cultos antigos, em que animais eram como deuses, ou os deuses tinham cabeças de animais... (SOARES, 2016, p. 458, grifo nosso).⁸

Sujeito desse contexto, Fernando Pessoa publica textos com reflexões aparentemente contraditórias, mas que resultam de um trabalho preciso e analítico, que incorpora, em maior ou menor grau, todas as tendências supracitadas e asseguram a valorização da subjetividade de cada indivíduo.

Em sua concepção, a arte moderna deveria reunir e sintetizar dentro de si todas as partes do mundo, formando quase uma antologia de tudo o que até então havia sido produzido de essencial na arte. Mesmo que para isso fosse necessário que o escritor multiplicasse a sua personalidade em várias outras, como procurou fazer com a sua heteronímia. Isso porque, para Pessoa, a natureza é plural e não uma experiência de unidade.

O próprio poeta sugere que um escritor com qualidade é naturalmente obrigado a despersonalizar-se:

[...] o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque não sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma, que realmente não tem, simplesmente porque os compreende. (PESSOA, 1982, p. XXVII).

Essa despersonalização, na verdade, é fruto da necessidade de compreender o desconhecido, da crise aguda do indivíduo, um homem que se

⁸ É interessante observar nesse trecho que Bernardo Soares diviniza a *Humanidade* no momento em que escreve essa palavra, assim como *Deus*, com letra maiúscula. Entretanto, dá às duas ideias uma noção de decadência muito similar à evidenciada por Antônio Mora, o heterônimo filósofo criado por Pessoa. Mora acreditava que o mundo teve seu ápice na antiga Grécia e passou a declinar, no que diz respeito ao pensamento, no momento em que o Cristianismo e a figura fraternal de Cristo tornaram-se os pilares dos valores sociais. Para ele, o Cristianismo já teria nascido em um contexto decadente, pois fixou no homem as noções de pecado, abdicação, autoescravização etc. Em texto atribuído a Mora, Pessoa escreve: “A moral cristã é a moral da fraqueza (?) e da incompetência, a metafísica do cristismo é a metafísica da falta de atenção e de concentração; a estética do cristismo é a estética do predomínio da sensibilidade sobre a inteligência. O cristismo é a inversão dos valores humanos” (PESSOA, 1982, p. 250). Por outro lado, notamos que a crença na Humanidade também é concebida por Soares de forma negativa. O semi-heterônimo vê no Humanismo um baixo paganismo que gera mal-estar, pois tem seus valores fundados na triangulação da Revolução Francesa “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, também ligada aos valores cristãos, e nas concepções que partiam das teorias darwinianas. Nessa percepção, a Humanidade é uma simples ideia biológica, uma espécie animal como qualquer outra. Diante disso, Soares afirma-se como filho da decadência, desta vez entendida como um espaço entre a crença em Deus e no Homem.

posta diante do espelho e angustia-se com a própria imagem, devido às particularidades da modernidade e à ausência de uma verdade que possa explicar a sua existência.

Tanto é que fica evidente, em muitos fragmentos, a relação entre o sujeito pensante (eu) e o objeto pensado (não eu), tão cara ao Modernismo português, e que sintetiza o complexo paradoxo de encontrar e de compreender o seu próprio desconhecido mediante uma análise do outro. O outro “se funde ao eu, uma vez que é uma projeção do próprio eu que se descobre a si mesmo no outro.” (RAABE, 2014, p. 116). Em outras palavras, identidade e alteridade (aquilo que é outro) se entrelaçam a ponto da consciência de si ser facultada por meio da relação com os “outros” criados. Isso pode ser percebido, por exemplo, no trecho abaixo:

Que somos todos diferentes, é um axioma da nossa humanidade. Só nos parecemos de longe, na proporção, portanto, em que não somos nós. A vida é, por isso, para os indefinidos; só podem conviver os que nunca se definem, e são, um e outro, ninguém.

Cada um de nós é dois, e quando duas pessoas se encontram, se aproximam, se ligam, é raro que as quatro possam estar de acordo. O homem que sonha em cada homem que age, se tantas vezes se malquista com o homem que age, como não se malquistará com o homem que age e o homem que sonha no Outro. (SOARES, 2016, p. 214-215).

Por outro lado, ao mesmo tempo em que esse indivíduo sente o outro e, em certo grau, elabora sua identidade por meio dele, ele sofre uma anulação, dado que a transcendência advinda dessa relação nunca se dá completamente e o seu desconhecido nunca será totalmente elucidado. Não por acaso, são frequentemente atribuídas a esse desconhecido expressões que remetem ao *vazio*, ao *nada*, ao outro *indefinido*, reportando-se também à busca pelo vago e pelo complexo, caros desde o Simbolismo.

Além disso, Pessoa cria verdades aparentemente axiomáticas que, ao longo do texto, são desfeitas por meio de um jogo dialético entre o “nada” e o “tudo”, o “sentir” e o “pensar”, o “agir” e o “não agir”, o “ser” e “não ser” etc.:

Tudo quanto é ação, seja a guerra ou o raciocínio é falso; e tudo quanto é abdicção é falso também. Pudessem eu saber como não agir nem abdicar de agir! Seria essa a coroa-de-sonho da minha glória, o ceptro-de-silêncio da minha grandeza. (SOARES, 2016, p. 50).

Nesse processo de desconstrução e de reconstrução, o escritor parece tentar ordenar o caos do mundo. Ele instaura um completo relativismo e encara-

o como espaço de totalidade capaz de alcançar uma verdade que resista ou que vença a total desintegração do indivíduo moderno.

Nesse sentido, a obra pessoana dialoga com o poema de Cesário Verde, “Cristalizações” (1879), no qual o autor aponta para as fronteiras da Modernidade ao criar um quadro fundamentalmente moderno já no título do poema. Isto é, a percepção de que intensidade e dissolução são partes, metaforicamente falando, de um mesmo processo: a passagem do estado líquido para o sólido.

Se a modernidade traz como crise a representação provinda da multiplicação, das infinitas possibilidades de experiências, no *Livro do Desassossego*, essa posição de estar no limite, de ser aquele que olha para os dois lados, unindo-os e separando-os, parece ser a única forma de garantir a totalidade desejada. Isso reforça a ideia de que a visão fragmentária pessoana constitui, na verdade, um esforço no sentido de entender o Universo que foge à contingência individual, mesmo que isso pressuponha uma ideia de totalidade, (supostamente perdida) que nunca tenha existido.

Não por acaso, a literatura modernista é a literatura da interrogação, da dúvida “que recorre preferencialmente a formas de composição aberta ou suspende o sentido em favor de uma epifania do fragmento e do inconcluso.” (SILVESTRE, 2010, p. 474). Essa fragmentação fica evidente tanto na estrutura do livro, que se constitui quase como notas à margem, quanto no seu autor ficcional, o qual tateia em busca de uma verdade que ele sequer sabe qual é:

Toda a vida da alma humana é um movimento na penumbra. Vivemos, num lusco-fusco da consciência, nunca certos com o que somos ou com o que nos supomos ser.

[...] Sou como alguém que procura ao acaso, não sabendo onde foi oculto o objeto que lhe não dissera, o que é. Jogamos às escondidas com ninguém. (SOARES, 2016, p. 312-313).

Outro aspecto importante do Modernismo nessa obra é a constante presença do tédio. Svendsen (2006) afirma que a sensação de tédio se torna um fenômeno cultural na modernidade, uma herança trazida do Romantismo, período em que o tédio é democratizado e atinge várias formas de expressão. Para o autor, o tédio constitui-se como uma sensação na qual o “eu” se perde num estado de vazio, de insônia e de sono. Ele sempre compreende um elemento crítico, porque manifesta a ideia de que determinada situação, ou a existência como um todo, são extremamente insatisfatórios. E, apesar de ser

majoritariamente um estado interior, está relacionado ao mundo, na medida em que nesse vivenciamos práticas sociais nas quais essa sensação está presente.

No *Livro do Desassossego*, o tédio não ganha delimitações precisas. Tanto é que o próprio Soares se vê com dificuldades ao tentar defini-lo e/ou identificar os momentos em que tal sensação o arrebatava, como mostra o trecho a seguir:

Não o sei, realmente, se o tédio é somente a correspondência desperta da sonolência do vadio, se é coisa, na verdade, mais nobre que esse entorpecimento. Em mim, o tédio é frequente, mas, que eu saiba, porque reparasse, não obedece a regras de aparecimento. Posso passar sem tédio um domingo inerte; posso sofrê-lo, repentinamente, como uma nuvem externa, em pleno trabalho atento. Não consigo relacioná-lo com um estado da saúde ou da falta dela; não alcanço conhecê-lo como produto de causas que estejam na parte evidente de mim.

Dizer que é uma angústia metafísica disfarçada, que é uma grande desilusão incógnita, que é uma poesia surda da alma aflorando aborrecida à janela que dá para a vida — dizer isto, ou o que seja irmão disto, pode colorir o tédio, como uma criança ao desenho cujos contornos transborde e apague, mas não me traz mais que um som de palavras a fazer eco nas caves do pensamento. (SOARES, 2016, p. 437).

Deste modo, ele assume nuances de outras sensações como angústia, náusea, desilusão, aborrecimento, forma de elevação espiritual etc. Sendo radicalizado a ponto de nem mesmo o suicídio poder superá-lo, pois isso só seria possível mediante a possibilidade de não ter existido.

O sentir-se entediado é mostrado de maneira análoga e comparativa, revelando também uma crítica àqueles que preferiram a Humanidade e a Modernidade ao refinamento da dimensão interior:

...e um profundo e tedioso desdém por todos quantos trabalham para a humanidade, por todos quantos se batem pela pátria e dão a sua vida para que a civilização continue...

...um desdém cheio de tédio por eles, os que desconhecem que a única realidade para cada um é a sua própria alma, e o resto — o mundo exterior e os outros — um pesadelo inestético, como um resultado nos sonhos de uma indigestão do espírito (SOARES, 2016, p. 177-178).

Além disso, percebemos uma relação entre a inexistência de uma experiência religiosa com a sensação de cansaço e de tédio do autor fictício. Essa falta nutre no sujeito um sentimento de vazio e de desolamento, uma vez que se encontra sem um guia capaz de conduzi-lo pelo sentir e pelo pensar:

O tédio... Quem tem Deuses nunca tem tédio. O tédio é a falta de uma mitologia. A quem não tem crenças, até a dúvida é impossível, até o ceticismo não tem força para desconfiar. Sim, o tédio é isso: a perda,

pela alma, da sua capacidade de se iludir, a falta, no pensamento, da escada inexistente por onde ele sobe sólido à verdade (SOARES, 2016, p. 439).

Segundo Pó (2015), o tédio também é constantemente relacionado à banalidade do cotidiano que, por sua vez, é marcado pela “hora que nunca soa”, pela monotonia do tempo que nunca avança. O tempo, nesse contexto, parece não fluir habitualmente, está estagnado no espaço, e o esforço de preenchê-lo é uma tentativa vã, dado que o homem não sabe verdadeiramente quem é.

Em contrapartida, o ato de escrever do semi-heterônimo funciona no livro como um devaneio poético⁹ capaz de silenciar esse sentimento, assim como suas viagens imaginárias, que o livram do “tédio de ser, de ter de ser quaisquer coisas, realidade ou ilusão” (SOARES, 2016, p. 82) e possibilitam-no habitar o mundo da consciência. Sendo esse o único lugar capaz de aliviar tal sensação.

Cabe destacar que, segundo Bachelard (2006), existe uma diferença entre sonho noturno, devaneio (comum) e devaneio poético. Segundo o autor, no sonho noturno o “eu” se dispersa em sombras de si mesmo, uma vez que o sonho se embrenha pelo abismo do ser, impossibilitando-o de formular um pensamento (*cogito*). “O sonho noturno não nos ajuda a formular sequer um não-cogito, que daria um sentido à nossa vontade de dormir.” (BACHELARD, 2006, p. 143). Isso porque nesse processo o sonhador se desfaz das suas potências, perdendo seu próprio “eu” e ocasionando a dispersão de todos os seres que o constituem. Enquanto isso, o devaneio trata-se de uma distensão psíquica, ou seja, deriva de parte da matéria noturno acessada durante o dia. É um “estado crepuscular onde se mesclam vida diurna e vida noturna.” (BACHELARD, 2006, p. 11), mas no qual não há, assim como no sonho, o exercício da consciência.

Já o devaneio poético é delimitado como a força criadora capaz de fazer brotar imagens, as quais se aproximam das primeiras buscas por consciência. Isto é, aquelas da infância, quando se está ensaiando a verticalização, o enlaçamento sexual e a nutrição (os três reflexos iniciais do ser). Dado que é nessa fase que a criança inicia a construção da sua persona, logo, é capaz de fundar um espaço que possibilita a germinação de diversas hipóteses de vida.

⁹ Usamos a expressão “devaneio poético” considerando a teoria cunhada por Gaston Bachelard no livro *A poética do devaneio*.

Além disso, Bachelard destaca que o devaneio poético é, em essência, um estado de alma que deriva da solidão, embora instaure um sentimento de paz. “Não necessita de um deserto para estabelecer-se e crescer. Basta um pretexto – e não uma causa – para que nos ponhamos em ‘situação de solidão’, em situação de solidão sonhadora.” (BACHELARD, 2006, p. 14). Assim, as recordações tristes são pintadas como quadros que ganham tonalidades amenas, ainda que melancólicas. Ao contrário do sonho noturno, em que as paixões hostis da vida diurna são mantidas.

Portanto, como afirma o autor, o devaneio poético é:

[...] uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta – é ele, em carne e osso, que se torna um “espírito”, um fantasma do passado ou da viagem (BACHELARD, 2006, p. 144).

Deste modo, enquanto as sensações do real são repetitivas e intensificam a experiência da mesmice da vida, o devaneio poético, na medida em que pode ser diferente, torna-se amenizador do tédio. Isso porque ele lança o ser a um mundo que se difere do mundo social (“um mundo dos mundos”) e traz uma espécie de estabilidade que o ajuda a escapar ao tempo.

Por outro lado, Pó (2015, p. 151) afirma que no *Livro do Desassossego* o tédio ganha caráter de “despersonalizador”, posto que o “eu habitual” é induzido a dar espaço para um eu que assiste “as sensações que ainda desfilam, mas já não parecem pertencer a ninguém. O tédio aprofunda-se e torna-se pessoal”, sugerindo que o sujeito moderno seja alguém que perdeu o significado da sua existência, alguém que navega sem rumo e não sabe por que continua se movimentando. Consequentemente, esse sujeito é reduzido a um estado de sobrevivência próximo ao da animalidade ou designado a viver consciente da sua condição, embora não menos consciente da sua dor.

2.2 Poética pessoana: um reflexo da estética baudelairiana?

A necessidade de distinção entre prosa e poesia é uma questão antiga que, embora atualmente seja contestada, por muito tempo foi reforçada pela concepção simplista de oposição e de hierarquia entre as duas formas. Não raro,

atribuía-se à poesia a capacidade de revelação mistificada, enquanto a prosa era percebida como metáfora de um pensamento edificado no real.

Sabe-se que no final do século XVIII e em grande parte do século XIX, os poetas românticos movimentaram-se em busca do verso livre e da libertação da rigidez das normas-padrão de versificação. Com isso, deram início a uma radicalização do uso de recursos como a criação de imagens, do ritmo e das invenções sintáticas. Esse movimento estendeu-se até o século XX, ganhando ainda mais força, supostamente devido ao processo de industrialização, de modernização dos centros urbanos, da propagação dos valores burgueses e dos movimentos vanguardistas citados anteriormente.

Isso acentuou o discurso de crise da arte, ampliando o sentimento de recusa às questões formais que engessavam a poesia, sobretudo a percepção de que ela era definida pela metrificacão do verso. Concomitantemente, a poesia passou a se distanciar da tendência de apresentar um sujeito monologante, em favorecimento da pluralidade de vozes e da incorporação do discurso prosaico. Assim, estabelecia-se a poesia moderna, uma “espécie de alegoria condensada da literatura em crise e da literatura crítica a si mesma.” (BERARDINELLI, 2007, p. 147). Essa, por sua vez, detentora de expressões literárias mais híbridas, como é o caso da prosa poética do *Livro do Desassossego*.

Segundo Cavali (2015), em meio a esse cenário, situa-se o poeta francês Charles Baudelaire, considerado um dos precursores do Simbolismo e constantemente apontado como fundador do movimento modernista.

Observador e crítico arguto dos movimentos supracitados, Baudelaire evidenciou em seus textos o rompimento do eu e da sociedade e colocou-se a favor de uma ruptura, por meio da literatura, com tais percepções. Para isso, assumiu uma postura de poeta incompreendido, o qual não encontrava o seu lugar no mundo.

Ele importava-se com a imitação artística em desfavor da realidade, pois acreditava que a arte não deveria imitar a vida, mas sim o contrário. Não por acaso, procurou produzir um afastamento entre o seu “eu biográfico” e o(s) “eu(s) literário(s)” que criava. E assim, deu início à busca por uma criação original, em que a imaginação também é produto do pensamento e facilitadora de uma expressão que se apresenta superior à simples observação.

Para abraçar essa visão particular do concreto e do cotidiano, buscou adotar um procedimento similar ao realizado por Aloysius Bertrand (1807-1841), isto é, a elaboração de uma prosa poética, escrevendo, então, *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa* (1869). Nessa obra, o autor confessa a Arsène Houssaye sua ideia de escrever algo que tivesse como fim descrever a vida moderna da segunda metade do século XIX. Para tanto, propôs a escrita de “uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, flexível e contrastante o suficiente para se adaptar aos movimentos líricos da alma” (BAUDELAIRE, 2018, p. 4-5) e dos devaneios da mente. E com isso, constituiu, segundo Pires (2007), a ideia do poema em prosa, fruto desse desejo, da crise do verso de Mallarmé, da questão de alquimia verbal de Rimbaud e da unidade de efeito de Poe.

De acordo com Cavali (2015), essa empreitada baudelairiana delineia um recorrente processo da modernidade: o referido deslocamento ou desdobramento do sujeito. Seu intuito era instituir um mundo de correspondências. Isto é, um mundo visível correspondente a um mundo invisível e elevado, concebido a partir do trabalho do poeta com a linguagem.

Assim, no poema “As janelas”, o autor faz a distinção entre uma janela fechada e outra aberta, aludindo à recente condição da vida moderna, na qual o *flâneur*¹⁰ tem a possibilidade de ver através dos vidros, de ser testemunha ocular da vida alheia e dos transeuntes que caminham nos bulevares recém construídos. E afirma que “Aquele que, de fora, olha através de uma janela aberta não vê nunca tantas coisas quanto aquele que olha para uma janela fechada.” (BAUDELAIRE, 2018, p. 92).

Em outras palavras, o autor chama atenção para o fato de que, apesar do suposto contato com o mundo, o sujeito moderno, na verdade, encontra-se impossibilitado de ser reconhecido ou de reconhecer-se no outro. Esse indivíduo vivencia o paradoxo de sentir prazer em relação ao inconstante, ao movimento, a exposição, ao mesmo tempo que é acometido pela sensação de invisibilidade que o estar entre a multidão provoca.

É então a partir dessa visão, que Baudelaire estrutura a polaridade entre o “eu” e o “outro”, a qual, como já destacado, não representa um outro que é exterior ao sujeito, mas uma alteridade interior que instaura um dramático jogo

¹⁰ *Flâneur* é um termo francês utilizado para caracterizar uma pessoa que anda pela cidade a fim de experimentá-la. Uma típica figura da vida urbana parisiense do século XIX.

entre as suas personas. Não por acaso, o poeta procurou criar um distanciamento entre essas “entidades”. Para isso, recorreu às “emoções racionalizadas” e à ornamentação “das palavras, dos sons e dos ritmos, [das] imagens múltiplas e universais, encobrendo, nada mais nada menos, do que os ‘dramas puramente humanos’.” (CAVALI, 2015, p. 31).

Essa estruturação baudelairiana influenciou vários outros escritores, atingindo em cheio as demais literaturas ocidentais, e levando-os a explorar novas formas de expressão baseadas no poema em prosa. É nesse cenário que a nova modalidade da poesia lírica, que aplica à prosa as suas leis estéticas específicas, influencia diretamente a prosa do *Livro do Desassossego*. Isso porque o experimentalismo deste é similar ao desenvolvido por Baudelaire naquele, apresentando semelhanças tanto no que diz respeito ao conteúdo quanto à forma.

Como exemplo disso, é possível destacar: o apreço por temas ligados à desolação, à obscuridade, à alienação e à desintegração; a particular sensibilidade para olhar o homem que ocupa os espaços urbanos; e a valorização da composição como arte literária na qual se dá a harmonia interna e orgânica da poesia.

Além disso, segundo Dethurens (2020), os dois poetas compartilham a marcante presença das cidades de Lisboa, no caso de Pessoa, e de Paris, no caso de Baudelaire, nas suas obras. Vale destacar, entretanto, que essa figuração está sujeita a uma reorganização oriunda do olhar do *flâneur*, o qual não diferencia suas impressões subjetivas das reais delineações da cidade. Por isso, oscila entre o sentimento de anonimato e a autonomia advinda da sua aptidão para a contemplação e fixação poética de vestígios do passado.

Nota-se, portanto, que nos dois poetas há uma semiologia que relaciona os signos e a fugacidade do ser. Ambos buscam representar a transitoriedade da vida presente “— tal qual o que se pode espreitar à meia luz por uma janela de uma casa desconhecida.” (ZANDONÁ, 2013, p. 48).

É daí, ainda segundo Dethurens (2020), que deriva a percepção de que o tempo passa de modo veloz e irremediável. Todavia, esse fenômeno é considerado apenas numa questão de aparência, dado que “em profundidade não há nada para medir”. Nas palavras de Dethurens (2020, p. 119): “A apreensão do tempo pelo melancólico é, portanto, o fato de que o tempo se

relaciona com o passado e consigo mesmo, o tempo futuro não existe, tendo o presente transcorrido quando é evocado.”.

Por outro lado, é importante salientar que para Baudelaire a imersão na multidão não é tarefa capaz de ser realizada por todos. Ser qualificado para tal labor demanda ser afeito pela fantasia e pela máscara, como mostra o trecho a seguir:

Tomar um banho de multidão não é coisa para qualquer um. Dominar a massa é uma arte. E só pode entregar-se a uma orgia de vitalidade às expensas do gênero humano aquele em quem uma fada insuflou, desde o berço, o gosto pelo disfarce e as máscaras, o ódio a casa e uma paixão ao nômade. (BAUDELAIRE, 2018, p. 27).

Nesse contexto, o eu lírico afirma ainda que somente o poeta é capaz de ser “ele mesmo e outro”, sem nenhum empecilho. Não no intuito de desfazer-se do sentimento de solidão, mas de sobrepujar os limites de sentir.

Em vista disso, percebe-se que o devaneio é um elemento fundamental tanto em Baudelaire quanto em Pessoa. Visto que por meio dele é possível “Tecer grinaldas para, logo que acabadas, as desmanchar totalmente e minuciosamente” (SOARES, 2016, p. 75), como escreveu Soares. Assim como experimentar o desdobramento. Afinal, “Ter opiniões é estar vendido a si mesmo. Não ter opiniões é existir. Ter todas as opiniões é ser poeta.” (SOARES, 1990, p. 232).

Levando isso em consideração, pode-se sugerir que a produção heteronímica de Pessoa, explicada anteriormente, esteja relacionada a esse ideal de composição. Isso porque, de acordo com Martins (2010), para o escritor português existia a necessidade de articulação entre poeta, poema e leitor, bem como fingimento e verdade. Logo, não seria disparate dizer que é provavelmente daí o desejo do poeta de atuar como um dramaturgo, conforme afirma em carta a Gaspar Simões (1931):

O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despessoalização do dramaturgo. Voo outro – eis tudo. (PESSOA, 1931, p. 6).

Procedimento esse que se tornou tão frequente na sua obra, que tomou a sua personalidade, dividindo-a em vários autores de cuja obra foi apenas executor.

Outro traço que cabe mencionar é a predileção de ambos pelo *o que não é*, como afirmara Baudelaire no poema em prosa “Anywhere out of the world” (Em qualquer lugar fora do mundo): “Quanto a mim, eu estaria sempre bem lá onde não estou, e a mudança é uma questão que estou sempre a discutir com a minha alma.” (BAUDELAIRE,). De modo similar, pode-se dizer que Pessoa baseou seu projeto poético sobre o que se poderia chamar de “tudo-exceto-o-que-é”, visto que Soares afirma em alguns fragmentos o desejo de ser qualquer coisa que não seja a vida:

Cessar, acabar finalmente, mas com uma sobrevivência translata, ser a página de um livro, a madeixa de um cabelo solto, o oscilar da trepadeira ao pé da janela entreaberta, os passos sem importância no cascalho fino da curva, o último fumo alto da aldeia que adormece, o esquecimento do chicote do carroceiro à beira matutina do caminho... O absurdo, a confusão, o apagamento — *tudo que não fosse a vida...* (SOARES, 2016, p. 293-294, grifo nosso).

Diante do exposto, observa-se que a poética baudelairiana exerceu grande influência na obra pessoana. Não por acaso, tais aspectos estarem fortemente presentes na caracterização de Bernardo Soares, como ficará evidente no subcapítulo seguinte.

2.3 Bernardo Soares – ajudante de guarda-livros

Pessoa descreve Soares como um sujeito em dissolução, como alguém que é dilacerado e que deixa pedaços de si por onde passa. Um sujeito de “face pálida e sem interesse de feições”, dono de um ar sofrido, de indefinível causa, e que sugere ter vivenciado “privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito.” (SOARES, 2016, p. 33).

Soares é um ser migrante, sem raízes, que confronta a realidade material e objetiva da sociedade industrial, ao mesmo tempo em que se dissipa no mundo da racionalização moderna. Zandoná (2013) destaca que o seu mundo está empobrecido a ponto de só ser possível viver na sua consciência ou na despersonalização. Ele é a soma dos transeuntes da cidade de Lisboa e um desconhecido em meio a eles. Mais do que um observador, é um sujeito que sente prazer em fixar-se em movimento. Semelhante ao *flâneur* baudelairiano que experimenta pela primeira vez a sensação de ver-se frente ao outro desconhecido, como mostra o seguinte trecho:

O velho sem interesse das polainas sujas, que cruzava frequentemente comigo às nove e meia da manhã? O cauteleiro coxo que me maçava inutilmente? O velhote redondo e corado do charuto à porta da tabacaria? O dono pálido da tabacaria? O que é feito de todos eles, que, porque os vi e os tornei a ver, foram parte da minha vida? Amanhã também eu me sumirei da Rua da Prata, da Rua dos Douradores, da Rua dos Fanqueiros. Amanhã também eu — a alma que sente e pensa, o universo que sou para mim — sim, amanhã eu também serei o que deixou de passar nestas ruas, o que outros vagamente evocarão com um "o que será dele?". E tudo quanto faço, tudo quanto sinto, tudo quanto vivo, não será mais que um transeunte a menos na quotidianamente de ruas de uma cidade qualquer. (SOARES, 2016, p. 544)

É um sujeito sem biografia com fatos, data ou lugar de nascimento¹¹, que teve apenas as páginas do *Livro do Desassossego* para escrever suas “impressões sem nexos, nem desejo de nexos” (SOARES, 2016, p. 291) e no qual narrou indiferentemente a sua autobiografia, a sua história sem vida.

Apesar dessa aparente “existência sem vida”, Zenith (2010) afirma que os fragmentos do livro permitem traçar um breve retrato de Soares: uma personalidade complexa, feita à imagem de seu criador, nascido numa província, que perdeu a mãe cedo e passou a viver com parentes em Lisboa, nunca tendo sido visitado pelo pai. Além disso, no livro, Soares sugere um encontro com Pessoa, com quem conversou sobre literatura e descobriu ter diversas afinidades, vendo nele o seu semigêmeo espiritual¹²: “Até nisto – é curioso descobri-lo – as circunstâncias, pondo ante ele quem, do meu caráter, lhe pudesse servir, lhe foram favoráveis.” (SOARES, 2016, p. 37). Um encontro aparentemente casual, mas que na verdade tinha como fim a entrega do *Livro do Desassossego* ao autor da revista *Orpheu*, para que este o publicasse.

A narração desse encontro reforça ainda a afirmação de Pessoa ortônimo, na qual diz que Soares é o seu semi-heterônimo. Afinal, os dois diferem apenas nas ideias, nos sentimentos e nos modos de ver e de compreender o mundo: “Dou a personalidade diferente através do estilo que me é natural, não havendo

¹¹ Embora Pessoa não tenha criado uma biografia para Bernardo Soares, como fez para outros heterônimos, sabe-se que ele surge por volta de 1928-1929 como aparente autor do *Livro do Desassossego*, sendo desse período a data mais antiga escrita num trecho da fase soaresiana. Entretanto, há indícios de que Soares já existia por volta de 1920.

¹² Expressão cunhada por Richard Zenith em: ZENITH, Richard. Soares, Bernardo. In: GAGLIARDI, Caio. Paus. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010. p. 608-609.

mais que a distinção inevitável do tom especial que a própria especialidade das emoções necessariamente projecta.” (PESSOA, 1982, p. 106)

Na realidade, o que se percebe é que criador e criatura compartilham as questões voltadas para a consciência de si, assim como a necessidade atribuída à figura do poeta de transformar ou aniquilar a objetividade da natureza observada por meio da sua subjetividade. Por outro lado, distinguem-se por um ser a mutilação (Soares) da personalidade do outro (Pessoa), como toda criatura será em algum grau:

Aquilo a que assisto é um espetáculo com outro cenário. E aquilo a que assisto sou eu. [...] Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervalo que há entre mim e mim? (SOARES, 2016, p. 471-472).

Além disso, nota-se que a escrita *soaresiana* apresenta um pluralismo de sentidos que se desenvolvem a partir de uma dramática reflexão psíquica e filosófica de eventos provocados pelo anonimato, pela observação da vida cotidiana e pelas imagens criadas a partir da cidade de Lisboa.

Soares sente por intermédio da intenção dos outros e das paisagens construídas de análises apuradas das múltiplas sensações e dos espaços internos e externos. Isso porque o que “há no mundo é paisagem, molduras que enquadram sensações nossas, encadernações do que pensamos.” (PESSOA, 2016, p. 394).

Não por acaso, seu quarto está na Rua dos Douradores, onde ficam os profissionais que gravam elementos decorativos — algo sem nenhum peso ou importância. É ali que “escreve sua vida” e que trabalha como ajudante de guarda-livros: “Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução.” (SOARES, 2016, p. 447).

Ele mostra-se como alguém que, diante do mundo real, não acredita e/ou tem esperança no futuro. É sujeito-reflexo de uma época esvaziada, a qual exalta valores materialistas em detrimento da subjetividade e do respeito por cada indivíduo. Um dos seus traços é a melancolia, ocasionada pelo “alheamento que a vida moderna confere ao sujeito, em uma ‘atitude’ à parte, confinada, reduzida, fracionada, limitada, deslocada.” (ZANDONÁ, 2013, p. 48).

O compasso com que se dá sua vida, os estados de *meio-sono*, tédio, fadiga e o fluxo da cidade fazem com que sua percepção de mundo seja carregada de ausências, solidão, vazio. E levam-no a um estado onírico que transforma a sua noção do real:

Passei pelas margens dos rios cujo nome me encontrei ignorando. Às mesas dos cafés de cidades visitadas descobri-me a perceber que tudo me sabia a sonho, a vago. Cheguei a ter às vezes a dúvida se não continuava sentado à mesa da nossa casa antiga, imóvel e deslumbrado por sonhos! Não lhe posso afirmar que isso não aconteça, que eu não esteja lá agora ainda, que tudo isto, incluindo esta conversa consigo, não seja falso e suposto. O sr. quem é? Dá-se o facto ainda absurdo de não o saber explicar... (SOARES, 2016, p. 88).

É perceptível nesse trecho que o narrador está devaneando, visto que não tem consciência efetiva da experiência que vivencia. Ele instaura uma fuga para fora do real, sem encontrar, no entanto, um mundo irreal consistente. Ademais, suas supostas lembranças fazem-no voltar a um passado acabado, mas que se impõe como futuro — “o *futuro do devaneio* que se abre diante de toda imagem redescoberta.” (BACHELARD, 2006, p. 107).

Nesse contexto, pode-se retomar a ideia bachelariana de que na alma do humano persiste um núcleo de infância, o qual se mantém sempre vivo. Contudo, esse núcleo é estabelecido por meio de uma série de memórias reimaginadas e disfarçadas de histórias, que não condizem necessariamente com os fatos ocorridos. Esse núcleo, na verdade, só possui “um ser real nos seus instantes de iluminação — ou seja, nos instantes de sua existência poética.” (BACHELARD, 2006, p. 94).

Gil (1987, p. 136) destaca ainda que esses estados e percepções provocam diversos fluxos de sensações. Com isso, desencadeia um refreamento da consciência “com intersecção e cruzamento de fluxos sensoriais, dissolução do sujeito (anonimato, diluição da identidade social) que se «perde» na proliferação das sensações, como num devir-outro”. Além disso, quebra os esquemas regulares de espaço e de tempo, em prol da construção de novos esquemas.

É por isso que as lembranças e os devaneios de Soares expandem a sua visão, reinventando a vida, os desejos, os conceitos e os sentidos. O mundo é para ele uma imagem que se desloca por meio das projeções da mente, do sujeito que *meio-dorme*. Desse modo, os devaneios tornam-se substanciais.

Eles produzem uma complexa realidade em que se sobrepõem partes do real com sensações apreendidas pelo sonhador, construindo um universo envolto por medo, angústia, dor, prazeres. Assim como pelo desejo desse sujeito de mover-se entre memórias afetivas particulares:

Por vezes amolece-se-me a alma, e então os pormenores sem forma da vida quotidiana boiam-se-me à superfície da consciência, e estou fazendo lançamentos à tona de não poder dormir. Outras vezes, acordo de dentro do meio-sono em que estagnei, e imagens vagas, de um colorido poético e involuntário, deixam escorrer pela minha desatenção o seu espetáculo sem ruídos. (SOARES, 2016, p. 293)

Soares é em essência uma figura volúvel. Prega a renúncia por não acreditar na escrita como meio de redenção ou fonte de esperança e, ao mesmo tempo, afirma precisar escrever porque ainda não aprendeu a fazer.

Assim, sua punição é ter consciência de uma escrita que resultará sempre em algo falho, incerto. Mas contraditoriamente, procura justificar a sua condição escrevendo uma prosa que se assemelha à prosa da tradição romântica do século XIX, ou seja, confessional¹³, na qual o protagonista é um anti-herói que tenta se justificar aos seus leitores. Uma prosa com constantes reflexões de si e do mundo físico e repleta de ponderações acerca de arte, literatura, política e sociedade. Tudo isso o torna a personagem ideal para a criação de uma obra literária que, dentre muitas coisas, fala sobre a própria literatura.

Aqui vale destacar que o formato de livro escrito por Soares, isto é, com tom confessional e diarístico, ganhou relevância com Jean Jacques Rousseau no século XVIII, estendendo-se aos séculos seguintes. Segundo Ferraria (2016), essa ligação com a tradição romântica é um dos elementos que torna a prosa soaresiana atípica, uma vez que evoca a presença de escritores de origem francófona (diferente de outros textos pessoais) cujas obras apresentam em comum um teor documental da vida do protagonista. Conforme a autora:

Todos estes personagens sofrem de desassossego e em todos podemos discernir uma incapacidade de comunicação eficaz com o exterior, que os obriga a fugir da sociedade dos homens para o campo, para a montanha, para o túmulo ou para um quarto da baixa lisboeta de modo a procurar uma ataraxia literária, ou calma interior, que possa remir a vida. (FERRARIA, 2016, p. 170)

¹³ Ao fazer essa afirmação, não pretendemos limitar a prosa da tradição romântica a essas características, mas evidenciar as semelhanças entre ela e a escrita por Bernardo Soares.

Por outro lado, Soares afasta-se da ideia de sinceridade (fundamental para os românticos) e corporifica, de forma exacerbada, a já mencionada estética modernista. Isso porque o seu *leitmotiv* é a cisão entre a exterioridade e a consciência de si. Deste modo, assume o papel de anti-herói¹⁴ resignado a não agir, pois nada lhe possibilitaria alcançar a transformação pessoal.

¹⁴ Se observada à luz da Semiótica das Paixões, o caráter complexo do tipo passional de Bernardo Soares é caracterizado pelo imobilismo da espera. As paixões simples relacionam diretamente o sujeito ao objeto de valor; já as paixões complexas são caracterizadas pela espera de “um outro” (via de regra um simulacro), no que resulta numa potencialização marcada pelo desassossego (inquietação).

3 DA POESIA À PROSA POÉTICA

Neste capítulo, pretendeu-se discutir sobre alguns elementos comumente associados à poesia em comparação com a prosa, a fim de esboçar o que dá ao texto literário o caráter de poético. Em seguida, apresentar-se-á uma definição de prosa poética, sem, no entanto, anular possíveis refutações e/ou discussões acerca de tal conceituação.

3.1 A expressão poética em relação à prosa

Na *Poética* (1988), Aristóteles já afirmava que o verso não é aspecto definidor da poesia, mas sim o fato de haver em determinada linguagem o uso de termos raros, de metáforas e muita modificação de palavras. Ele atribui à metáfora o papel de dar ao discurso determinada elevação e de firmar a construção de um pensamento paradoxal e enigmático. Segundo o autor, "a obra de Heródoto podia ser metrificada; [que] não seria menos uma história com o metro do que sem ele" (ARISTÓTELES, 1988, p.28).

Tal perspectiva se faz pertinente, pois, como foi supracitado, na modernidade, os gêneros literários sofrem transformações que rompem com as artes poéticas. Visto que essas instituíam formas rígidas para a poesia, como o verso metrificado ou a indicação de gêneros específicos para tratar determinados temas.

Berardinelli (2007) afirma que a escassez da produção poética francesa nos anos de 1960 dificultou ainda mais estabelecer os limites entre prosa e poesia, embora tenha impulsionado as discussões acerca do tema e a criação de modelos interpretativos e/ou escolásticos que visavam explicá-los. É o caso, por exemplo, da teoria das funções poéticas de Roman Jakobson e da sistematização feita por Hugo Friedrich, no livro *Estrutura da lírica moderna* (1978). Nela, por exemplo, Friedrich reformula a noção de "poesia pura" de Mallarmé, isto é, uma poesia que se esvazia da realidade social em prol de um organismo autônomo. Todavia, tal esquema mostrou-se parcialmente eficaz, já que desconsiderava autores importantes ou ainda os considerava apenas como pressupostos a serem superados ou reformulados.

Partindo desse contexto, a prosa começa a ser entendida como meio pelo qual a poesia seria capaz de se desprender do seu ideal de sublimação e de mistificação, dado que essa transposição significaria um caminho em direção ao real, embora agora se manifestando com plasticidade e hibridismo (ALFERI, 2013). Isto é, a possibilidade de que a poesia também esteja presente no discurso prosaico, até então tido como um discurso comum ou ainda aquele que exigia do leitor apenas uma apreensão literal ou superficial do mundo.

Agamben (2012) considera que esse hibridismo é simbolicamente representado no *enjambement*, ou seja, na interrupção que há no final de um verso. Essa interrupção é o que torna possível a apreensão da sua unidade de sentido por meio da leitura do verso seguinte. Para o autor, é nesse processo que o *enjambement* aproxima poesia e prosa, pois exige que o verso busque o seu sentido fora de si, criando uma continuidade tipicamente prosaica e também uma separação entre os elementos métricos e sintáticos, entre o ritmo e o sonoro, entre o sonoro e o sentido. São esses fatores, para o autor, que demonstram a potencialidade para que a poesia possa emergir na prosa e vice-versa.

Apesar de não ser possível resumir a relação entre prosa e poesia à presença ou ausência do *enjambement*, é interessante observar que grandes prosadores conseguem realizar na prosa um efeito pelo menos similar. Em particular, aqueles que “conseguem formular magistralmente uma suspensão do pensamento com a reversão do sentido prévio na continuidade da prosa, obrigando o leitor a ler nela uma interrupção.” (PUCHEU, 2009, p. 32).

Em termos de forma gráfica, a oposição entre verso e prosa parece ser simples: comumente dá-se o nome de prosa ao texto escrito em linhas que vão de uma margem a outra de determinada folha (mesmo que essas margens não estejam efetivamente marcadas); já o verso corresponde às “linhas descontínuas” de um texto. Deste modo, qualquer leitor, ao deparar-se com um texto de qualquer uma dessas espécies, diria: isto é verso, aquilo é prosa. Entretanto, tal afirmação não é sustentável, visto que existem formas orais do poema.

De modo semelhante, uma distinção absoluta entre prosa e poesia mostra-se insustentável. O válido é destacar que, de acordo com Moisés, no livro *A criação literária* (1998), a poesia corresponde a um certo “tipo de essência

literária" que aparece nos textos, enquanto a prosa corresponde a sua ausência. Com o intuito de esclarecer o que seria tal essência, o autor afirma que o componente básico para a construção de um discurso poético é a palavra. Mas não qualquer palavra. O poeta precisa encontrar uma palavra que consiga sugerir tudo o que há de mais subjetivo no "eu", pois esse é o objeto da poesia, e que não esteja subjugada à significação dicionarizada. Isso porque a linguagem denotativa destrói o sentimento iminente no texto poético, como afirma o autor:

[...] a poesia é a expressão do "eu" pela palavra, quer dizer, a expressão duma "situação" em que o "eu" se torna espectador e ator ao mesmo tempo... Assim a palavra consistiria no instrumento através do qual o próprio "eu" forceja por comunicar-se como objeto. (MOISÉS, 1998, p. 59).

A poesia é, portanto, uma linguagem que evita o sentido literal do discurso e estabelece um dinamismo entre o real e o imaginário. Não por acaso, como menciona Paes (1997), o discurso em prosa era tido como um discurso retórico, pragmático e persuasivo, no qual a metáfora tinha papel secundário.

Percebe-se, deste modo, que o ato poético exige a modificação do código habitual das palavras, com o objetivo de que estas adquiram novos significados. Surge então um código menos arbitrário do que o convencional, posto que a arbitrariedade é característica particular do signo linguístico em seu uso corriqueiro. Logo, no caso do uso artístico, poético, o signo tende a ser motivado. É por isso que o discurso poético ficou conhecido como aquele que possui uma pluralidade de sentidos e, por conseguinte, condutor de ambiguidade.

Essas modificações ensejam ainda que novas possibilidades de sons e relações sintáticas ocorram, fazendo com que a estrutura sintática fique subjugada às disposições rítmicas e metafóricas e que a palavra perca o seu aspecto objetivo. Por essa razão, Cohen dirá, no seu livro *Estrutura da linguagem poética* (1974, p.180), que "a fala poética é ao mesmo tempo morte e ressurreição da linguagem".

Como acontece com bastante frequência no *Livro do Desassossego*, quando Soares foge do uso comum da regência verbal com o intuito de enfatizar a sua onipresença:

Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso

que fiz de *mim-próprio*. Sim, é assim. *Vivo-me* esteticamente outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser (SOARES, 2016, p. 68, grifo nosso).

Assisto a mim. Presencio-me (SOARES, 2006, p. 62, grifo nosso).

Nesses trechos, a transitividade dos verbos é usada de modo a dar mais realce e eufonia à fala do narrador, criando um efeito de sentido narcísico. O que está em questão é o sentido reflexivo da transitividade, já que o objeto da vivência é o próprio sujeito da percepção. A mesma transitividade reflexiva abrange, por sinonímia, outros verbos: assistir e presenciar.

Diante disso, observa-se que a poesia é a manifestação do “eu” pela palavra metafórica, a palavra de natureza polivalente e ambígua. Se, por um lado, a poesia está ligada mais estritamente ao “eu”, a prosa, está ligada ao “não eu”, isto é, ela é um movimento de dentro para fora do eu, preocupando-se mais com o material, o físico, tal qual ele é.

Contudo, isso não significa dizer que a poesia exclua qualquer possibilidade de relação com o mundo exterior. A diferença está no fato de que nela o “eu” se projeta no mundo exterior, com o intuito de interiorizá-lo e de encontrar nele um meio para compreender e refletir as suas verdades interiores. Um exemplo disso ocorre no fragmento a seguir, no qual Soares faz também clara referência ao mito de Narciso:

O homem não deve poder ver a sua própria cara. Isso é o que há de mais terrível. A Natureza deu-lhe o dom de não a poder ver, assim como de não poder fitar os seus próprios olhos.
Só na água dos rios e dos lagos ele podia fitar seu rosto. E a postura, mesmo, que tinha de tomar, era simbólica. Tinha de se curvar, de se baixar para cometer a ignomínia de se ver.
O criador do espelho envenenou a alma humana (SOARES, 2016, p. 154).

Observamos nesse trecho que a água é elemento essencial, como no mito, pois possibilita que o sujeito se veja e entre em contato com o que há de mais acentuado na sua alma. A imagem que ela reflete está associada metaforicamente a um “eu” que pensa sobre si e sobre o “eu-outro”, enquanto o espelho, outro objeto do mundo exterior, proporciona o distanciamento entre esses “dois” sujeitos. Isso porque, graças ao espelho, o homem já não precisa mais se curvar, fazendo surgir um estado de perturbação do pensamento.

Essa última parte faz referência ao sujeito moderno que, enamorado de si mesmo, confunde-se com sua imagem refletida no rio, a qual aparenta ser

perfeita, mas que é colocada em fragmentação ao ser vista através do espelho. Essa fragmentação é o que possibilita o distanciamento do “eu” e do “eu-outro”, que causa dor e perturbação, mas também permite a formação de um “eu” instruído em si mesmo.

Percebe-se, assim, que na prosa não poética a construção de sentido se dá por meio de palavras que apontam para uma mesma direção, por isso denotativas/conceituais. Enquanto na poesia, é o fato de a palavra apontar para diferentes caminhos que nos permite apreender o mundo mediante um conjunto de símbolos e de imagens. Além disso, tais elementos nunca param de significar, pois o sentido da palavra está o tempo inteiro se renovando.

Não por acaso, a palavra metafórica se constitui como a transferência da significação de uma palavra para outra por meio de traços comuns entre ambas. É essa particularidade da metáfora que permite que, no texto poético, diga-se: “sou o poço sem muros” ou ainda:

A minha alma é um maelstrom negro, vasta vertigem à roda de vácuo, movimento de um oceano infinito em torno de um buraco em nada, e nas águas que são mais giro que águas boiam todas as imagens do que vi e ouvi no mundo — vão casas, caras, livros, caixotes, rastros de música e sílabas de vozes, num rodopio sinistro e sem fundo. (SOARES, 2016, p. 439, grifo nosso).

E, conseqüentemente, que o poeta crie uma analogia entre um grande redemoinho em alto mar, conhecido por sua força destruidora de navios, símbolo do poder das águas e da natureza, e a sensação de desamparo, de caos sentido pelo sujeito poético frente ao turbilhão de acontecimentos da sua vida. Percebe-se que a metáfora dá concretude a ideias mais abstratas, ampliando a intensidade dos sentidos e desvelando imagens que expõem o inconsciente e fazem contemplar, em sua particularidade, um conteúdo psíquico de outro homem. (FIORIN, 2014).

Deste modo, fica claro que a linguagem poética não se limita a seguir normas e se apresenta consubstancialmente diferente da linguagem comum, aquela disciplinada pela convenção dos signos, isto é, pelo seu aspecto prático. A poesia, ao invés disso, questiona e problematiza de modo intencional essa convenção, fazendo surgir dentro de uma linguagem uma outra linguagem mais opaca. Assim, para que a poesia apareça, o poeta precisa pensar na escolha do vocabulário, dos epítetos, na ausência ou na presença de rimas, na busca do

ritmo etc., revelando a necessidade de um labor linguístico que não necessariamente estará explícito no discurso poético. (PIRES, 2006).

Seguindo, até certo ponto, essa linha de pensamento, Valéry (1991) considera que o valor da poesia é atribuído de acordo com o espírito de cada indivíduo, podendo ser nulo ou de importância infinita. Graças a ela, é possível instituir uma relação entre o mundo interno e externo, a qual se adapta de acordo com a sensibilidade universal. O autor afirma também que a poesia e o poeta são reconhecidos por fazer o leitor sentir-se inspirado, sendo o trabalho com a linguagem o responsável por fazer o leitor ingressar no chamado estado poético. O poeta, nesse sentido, é aquele que desvela, por meio do seu jogo de palavras, uma série de emoções intelectuais e sentimentais, que se traduzem no leitor como um prazer poético.

Outro aspecto importante a ser considerado é a presença do ritmo. Segundo Paz (1982, p. 82), o ritmo prefigura a linguagem e é o seu elemento mais antigo e duradouro. “Assim, todas as expressões verbais são ritmos, sem exclusão das formas mais abstratas ou didáticas da prosa”. Ele é conteúdo qualitativo e inseparável da linguagem, pois é a própria linguagem. Nele estão contidas a imagem e a potencial capacidade de se constituir uma frase poética. Diferente do metro que, em si mesmo, é medida vazia de sentido. “O metro é procedimento, maneira; o ritmo é temporalidade concreta.” (OLIVEIRA, 1984, p. 37)

Nessa perspectiva, a prosa é a expressão linguística que mais se avizinha da constância rítmica natural da linguagem e, por isso, admite uma maior diversidade de ritmo, que se liga diretamente à estrutura sintática. Nela o ritmo não é concebido por meio do metro, mas principalmente pela utilização em maior grau de artifícios relacionados aos elementos fônicos, lexicais, sintáticos e semânticos, constitutivos da linguagem poética. Logo, a prosa é mais livre, no sentido de que não precisa utilizar o metro e/ou as técnicas de versificação do poema. (JESUS, 2014)

Isso fica claro, por exemplo, no seguinte trecho do *Livro do Desassossego*: “Minha alma é uma orquestra oculta; não sei que instrumentos *tangem* e *rangem*, cordas e harpas, *fimbales* e *tambores*, dentro de mim. Só me conheço como sinfonia.” (SOARES, 2016, p. 39, grifo nosso). Nele, o ritmo criado pela aliteração produz um efeito sonoro que imita o som dos instrumentos e

intensifica o sentido do que está sendo dito. Da mesma forma, o ritmo frasal criado pelo jogo de contradições no trecho “Tu não existes, eu bem sei, mas sei eu ao certo se existo? Eu, que te existo em mim, terei mais vida real do que tu, do que a vida morta que te vive?” (SOARES, 2016, p. 55) propaga e revela um fluxo típico da poesia. Podemos ainda observar a presença da enálage, tropo que consiste na alteração de uma categoria gramatical, produzindo uma expansão do sentido. Deste modo, em “te existo em mim”, o “te” altera a transitoriedade do verbo existir, criando uma percepção de que o “outro” e o “eu” coexistem em um mesmo lugar: “em mim”. Assim como em “vida morta que te vive”, uma vez que o verbo “viver” deixa de ser um verbo intransitivo.

No mesmo sentido, Moisés (2004, p. 295) afirma que não parece existir uma ligação de causa e efeito entre o metro e o ritmo: “o primeiro não condiciona o segundo, muito embora coopere para instaurá-lo. Do contrário, para cada espécie de metro teríamos um ritmo único, o que não é verdade...”.

Tanto é que a diferença do ritmo presente na prosa ou no verso não se dá de forma tão acentuada como parece, exceto pela diferença estrutural entre o aspecto fônico e o sintático-semântico. Isso porque o verso exprime “frases” de conteúdos diversos mediante uma constância rítmica, enquanto a prosa faz surgir frases em que normalmente a representação fônica fica em segundo plano, adequando-se ao conteúdo sintático-semântico, que nesse caso é o aspecto mais latente (COHEN, 1974).

É por essa razão que o desenvolvimento da prosa depende do nível de domínio do pensamento sobre as palavras, pois ela vive uma constante luta na qual o ritmo e seus movimentos cedem espaço para a racionalização. Assim, enquanto o ritmo presente no poema em verso instaura uma continuidade cheia de altos e baixos, devido aos movimentos melódicos, para a qual o leitor ou ouvinte se prepara; o ritmo da prosa mostra-se previsível, em razão de estar vinculado à dimensão sintática e semântica das palavras.

Mais do que uniformidade métrica, o ritmo baseia-se na relação de sentido e nos eixos emotivos expressos e inerentes à poesia. Ele “é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido.” (OLIVEIRA, 1984). É o elemento que produz uma ideia de continuidade e que conduz o leitor a um certo sentimento do poético, pois faz surgir no texto uma série de unidades melódico-emotivo-

semânticas. Dessa forma, a função do poeta é de lapidá-lo, para que ele atinja o objetivo desejado.

Considerando tudo o que foi exposto até aqui e indicados os elementos essenciais à poesia, em especial: as figuras de retórica, a imagem e o ritmo, cabe então definir o que é prosa poética.

3.2 A prosa poética

Por muito tempo, a prosa foi reconhecida apenas por seu caráter linear e conceitual, sendo a partir dos românticos que essa percepção começa a mudar de maneira mais acentuada, a ponto de ser elevada a instrumento capaz de expressar a arte, da mesma forma que a poesia.

Isso se deu, em especial, devido ao desejo dos românticos de criarem uma terceira forma de expressão capaz de alcançar o belo principalmente por intermédio da intuição imagética e não mais pela demonstração sintática. E também devido às inovações estéticas advindas com o Simbolismo, movimento frequentemente relacionado a certo misticismo, à busca por “paisagens da alma”, à retomada do espírito romântico, que se traduzia na valorização do “eu, e ao sentimento de decadência¹⁵ finissecular que cultuava o vago em detrimento do culto à forma e ao descritivo.

Os simbolistas demonstravam ter consciência da possibilidade de ecoar os sentidos por meio de uma sintaxe pautada no símbolo, na música e na escrita. Em contrapartida, não acreditavam ser possível expressar a linguagem poética por meio da gramática tradicional e do vocabulário usual. Assim, defendiam a sugestão, ou seja, a criação de uma sintaxe que usasse as palavras para evocar e não para definir ou descrever. O que eles tentavam era encontrar expressões capazes de comunicar poeticamente as realidades que não poderiam ser expressas fielmente pela linguagem comum.

Moisés (1999, p. 210) afirma que se tratava de uma “Espécie de ‘correspondência’ no sentido baudelairiano (correspondência entre o mundo

¹⁵ Segundo Matagrano e Illouz (2016) a decadência trata-se mais de um espírito finissecular geral de neurose e esteticismo, do que de um movimento ou escola literária. Os decadentes apreciavam o culto ao vago, a anarquia, as fraquezas, o pessimismo, o horror da banalidade da vida, assim como os neologismos e palavras recônditas.

material e o mundo espiritual), [que] acabou desaguando no símbolo”. Porém, Matagrano e Jean-Nicolas Illouz (2016) afirmam que essa perspectiva das “correspondências” está mais associada ao Romantismo do que propriamente ao Simbolismo. Isso porque esse movimento incorpora na ideia de símbolo tanto a noção metafísica quanto dissocia a linguagem do antigo substrato ontológico. Ou seja, se antes a imaginação servia para desvelar os segredos do mundo por meio da transcendentalização, agora era rigorosamente associada aos impulsos do inconsciente, os quais criam a percepção de um mundo histórico.

Além disso, no que diz respeito à métrica, defendiam o verso livre, os metros sonoros, coloridos e repletos de metáforas, sinestésias e imagens evocadas por todos os sentidos. Não por acaso, esse movimento estabeleceu uma forte relação com as outras artes como a pintura, a escultura e a já mencionada música. Segundo Guimarães (2004, p. 20):

Os simbolistas enveredaram por um caminho que os afasta de uma estética da representação e os aproxima de uma estética da figuração — isto é, da produção de figuras — que transforma o texto num suporte de imagens sempre prontas a libertarem-se. São as «espirais das analogias», a sugestão, o vago, a dimensão simbólica do texto...

Por isso, o texto simbolista é fixado numa dialética entre o texto e o não texto, já que pressupõe uma virtualidade simbólica própria da palavra que se revela dentro de uma totalidade poética.

Tais ambições românticas e simbolistas, juntamente com a chegada da modernidade e das vanguardas, deram os primeiros passos para o estreitamento da relação entre prosa e poesia. Elas derrubaram as fronteiras que as isolavam, apontando para a tendência das obras literárias de excederem os limites de qualquer categorização.

Se a poesia, conforme citado anteriormente, é considerada como uma linguagem opaca e figurada, e a prosa, por outro lado, uma linguagem prática, corrente, clara; a prosa poética é uma linguagem na qual todas essas características se misturam, de forma que o espaço ocupado na prosa pelo aspecto racional passa a ser dividido com a sensibilidade.

Assim sendo, essa prosa é caracterizada pela presença de elementos típicos da poesia: das figuras de retórica (metáfora, aliteração, sinestesia etc.), da imagem, do símbolo, do ritmo, da divisão da frase em segmentos que

recordam a cadência do verso. É a partir deles, que ela subverte e distancia-se dos termos comuns da linguagem (PAIXÃO, 2013).

Dito isso, é importante destacar que, na prosa poética, a ênfase recai sobre o substantivo “prosa”, ainda que nesse tipo de narrativa seja pretendido fixar um olhar poético sobre a realidade. Isso acontece porque esse tipo específico de prosa acolhe o lirismo definidor da poesia apenas como expressão adjetiva.

Em termos de ritmo, essa fusão dá-se de modo tenso e conflitivo, dado que se tem, ao mesmo tempo, o ritmo melódico-semântico-emotivo da poesia e o sintático-semântico da prosa. Isto é, aquele que está mais ligado à ordem na sequência sintática, do que “à sucessão de núcleos sonoros agradáveis aos ouvidos e à mente (MOISÉS, 2004, p. 397). Ainda segundo o autor:

[...] a prosa poética se definiria como o texto literário em que se realizasse onexo íntimo entre as duas formas de expressão, a do ‘eu’ e a do ‘não-eu’.

Longe de ser pacífico, o encontro é marcado por uma tensão, de que o texto extrai toda a sua função comunicativa. No binômio, o substantivo é representado pela prosa, ou a expressão do ‘não-eu’, ao passo que a poesia funciona como um qualificativo. Estamos, pois, diante de um tipo específico de prosa, assinalado pela fusão da poesia e da prosa (MOISES, 2001, p. 26).

Além disso, podemos perceber que nela a ideia é transmitida por meio de um desenvolvimento plástico do sentido (possível graças à exploração das imagens poéticas), fazendo com que o próprio devir do sentido se construa a partir das densas frases que requerem repetidas leituras. É nesse momento que a exploração do código verbal escrito ganha um aspecto mais sensorial, mais visual, e desperta a imaginação do leitor. Assim, a prosa poética estrutura-se “pelo jogo discursivo entre o sujeito lírico e os signos meta-simbólicos sugestivos, que se movem dialeticamente, no papel em branco” (RODRIGUES, 2016, p. 180) devendo ser entendida por intermédio da sua forma e do seu conteúdo.

Vale destacar ainda que, segundo Moisés (1998), a prosa poética não se estabelece como um gênero literário, mas como meio pelo qual a poesia pode se exteriorizar. Em outras palavras, a prosa poética é expressão adjetiva que pode aparecer em qualquer gênero narrativo como romance, conto, novela, peças de teatro etc. Portanto, não deve ser confundida com a expressão narrativa poética, isto é, o produto final desse processo literário.

Diante disso, ficam evidenciados quais motivos levam os críticos e estudiosos de Fernando Pessoa a nomearem de prosa poética o conjunto de fragmentos do *Livro do Desassossego*. Mas, para que fique explícito de modo mais aprofundado, no capítulo seguinte, serão analisados alguns fragmentos, mostrando como os elementos supracitados surgem na obra.

4 IMAGEM, FIGURAS DE RETÓRICA E RITMO

Graças à habilidade do ser humano de produzir, de modo dinâmico, tanto ciência quanto arte (pensamento e devaneio), conseguimos reproduzir as impressões da percepção como uma potência de visão capaz de evidenciar o que não está claramente expresso. Isso acontece sobretudo na poesia, na medida em que palavras e frases são usadas de modo a significar algo diferente do que está posto, fazendo despertar as emoções e a imaginação do leitor, uma vez que ele precisa reinterpretar constantemente o que está sendo dito.

Nesse sentido, no *Livro do Desassossego*, Pessoa constrói imagens que nos permitem relacionar elementos previamente tidos como estranhos entre si, ou seja, desprovidos de uma relação lógico-casual, fazendo-nos procurar sentido na intencionalidade de transcender o próprio signo verbal, de modo que uma simples tentativa de racionalização refletiria numa descaracterização da imaginação poética (BACHELARD, 1993).

Diante disso, no presente capítulo, analisar-se-á como o uso das imagens, das figuras de retórica e do ritmo contribuem para o surgimento do caráter poético no *Livro do Desassossego*.

4.1 Sobre as relações semânticas

A obra de arte tem uma maneira particular de existir entre a percepção sensível e a abstração racional, pois nela a ideia deixa de ser meramente abstrata e passa a ser manifestada concreta e inseparavelmente da forma. Para tanto, apropria-se da capacidade da palavra de esconder uma pluralidade de significados. Tal pluralidade é revelada nas expressões poéticas por meio das imagens, quando essas aproximam realidades opostas e/ou distantes entre si e violam as leis do pensamento e da conceituação (PAZ, 2009).

Levando isso em consideração, se observamos o trecho a seguir do *Livro do Desassossego*, notaremos inicialmente uma percepção frívola da vida, sublinhada por meio do paradoxo de refletir “quase sem pensar”. Atitude essa reveladora de uma realidade desestimulante e que desperta um irresistível desejo de dissolução:

E então reflito, quase sem pensamento, que a maioria, se não a totalidade, dos homens, assim vive, mais alto ou mais baixo, parados ou a andar, mas com a mesma modorra para os fins últimos, o mesmo abandono dos propósitos formados, a mesma diluição da vida. *Sempre que vejo um gato ao sol lembro-me sempre do homem ao sol.* (SOARES, 2016, p. 249, grifo nosso).

O interessante, porém, é observar que toda essa cena é consolidada na metáfora que aproxima o homem à imagem do gato ao sol, a qual, *a priori*, soa como uma frase deslocada do restante do fragmento. Entretanto, é esse estranhamento que faz paralisar a vida, isto é, imobiliza o tempo e cria percepções instantâneas, as quais lançam o leitor para um universo de sentimentos (BACHELARD, 1993). Assim, incita-o a sair da linearidade do discurso para pensar no que haveria de comum entre essas imagens. Quer dizer, o fato de o gato ser um animal que vive inconsciente e que procura o sol para consumir menos energia. Assim como o homem que se lança sem energia à vida, inconsciente de suas ações e guiado puramente pelo instinto e pelas leis que a ele foram impostas.

Se considerarmos também o início desse fragmento, perceberemos que o autor produz uma série de sinestésias que intensificam as sensações, apesar da matéria dada ser o mundo objetivo. Se o sujeito, do ponto de vista racional, anula-se ao se ver como parte do mundo, ele afirma-se na medida em que se mostra como sujeito da percepção:

[...] o *assobio* do garoto; a *gargalhada* do andar alto; o *gemido metálico* do elétrico na outra rua; o que de misturado emerge do transversal; subidas, baixas, *silêncios* do variado; *trovões* trôpegos do transporte; *alguns passos*; princípios, meios e fins de *vozes* — e tudo isto existe para mim, que durmo pensá-lo, como uma pedra entre erva, em qualquer modo espreitando de fora de lugar. (SOARES, 2016, p. 248, grifo nosso).

Tais sinestésias contribuem ainda para que a imaginação do leitor seja transportada para a atmosfera de inutilidade sentida por Soares, a qual é reforçada pela presença de reduplicações, anadiploses e/ou diácopas, como em: “uma vida *reles, reles* em todas as suas alegrias, e *reles* em quase todas as suas dores...” ou “tudo isto é *a realidade, a realidade* anafrodisíaca...” (SOARES, 2016, p. 248, grifo nosso). Somado a isso, temos a cadência rítmica criada pelo uso de vírgulas e pontos e vírgulas que ora dão um tom lento e impõe cortes sinuosos na narração, ora dão velocidade e reforçam a ideia de apreensão irrefletida do mundo.

Essa dinâmica de elaborar a interioridade por meio da percepção obtida de cada pessoa ou coisa espreitada, como mostra o trecho anterior, é percebida em vários fragmentos do livro. É como se tudo o que cruza o caminho do narrador iluminasse, de forma particular, as suas próprias lembranças, medos, perspectivas, até mesmo aquelas que não ousou experimentar efetivamente. E assim, colocasse luz nos seus mais complexos e sinuosos sentimentos e permitisse instaurar uma investigação sobre a sua natureza interior e a do homem em geral.

Nesse processo, o narrador se desfaz de tudo aquilo que está associado meramente à trivialidade da vida, pois o que de fato o interessa é transformar a sensação experienciada em reflexão. Com isso notamos que há aí uma tentativa de sair do estado de passividade para assumir uma condição mais ativa, ainda que somente em pensamento. Afinal, a realidade da vida é a sensação.

Isso porque, na perspectiva pessoana, a intelectualização é necessária para se alcançar uma percepção analítica do mundo. Tanto é que o autor postula como princípios as noções de que “1. Todo objeto é uma sensação nossa. 2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objeto. 3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação.” (PESSOA, 1982, p. 168). Em outras palavras, a única realidade da vida é a sensação e, conseqüentemente, a arte deve ser uma expressão consciente dessas sensações. Assim, mais que sentir, é preciso saber esmiuçar esse sentir para torná-lo uma sensação multiplicada pela consciência. Conforme Pessoa (1982, O. 137) explica:

Deus é uma sensação nossa (pois uma ideia é uma sensação), e na arte é usado apenas para exprimir certas sensações — como reverência, mistério, etc. Nenhum artista pode crer em Deus, assim como nenhum artista pode sentir ou deixar de sentir amor, ou alegria, ou dor. No momento em que escreve, crê ou descrê, consoante o pensamento que melhor lhe permite obter consciência da sua sensação naquele momento e dar-lhe expressão.

Além disso, compreende-se que o homem observado é um símbolo da inconsciência humana. É aquele que, tomado pela realidade, vive como um fantoche, pois não tem consciência da sua falta de consciência. Nesse contexto, Soares não é apresentado como um ser pertencente a tal grupo, embora seja na convivência com essas pessoas que ele encontra a possibilidade de compreender simbolicamente a sua realidade. Tanto é que, em certos

fragmentos, a demonstração de ternura por essas pessoas revela que Soares sente-se superior devido à sua consciência.

Em outras palavras, o movimento de aproximação física produz contraditoriamente um movimento de distanciamento psicológico. Para Soares, a relação com os outros é um mergulho na sua vida interior, já que ele nega a vida cotidiana (inconsciente) e isso é prova da sua consciência. Logo, todas as pessoas e coisas vistas por ele compõem um labirinto de sentidos que se transmutam na decodificação do eu. São como um livro aberto que tem o conteúdo tomado por quem o investiga.

Isso fica evidente também quando analisamos a forma como a figura da Nossa Senhora do Silêncio é apresentada no livro. Ela revela-se como uma alegoria¹⁶, definida a partir de uma sequência de imagens imprecisas, que situam o narrador entre um estado de devaneio e de consciência:

Às vezes quando, abatido e humilde, a própria força de *sonhar se me desfolha e se me seca*, e o meu único *sonho* só pode ser o pensar nos meus *sonhos*, *folheio-os* então, como a um livro que se *folheia* e se torna a *folhear* sem ter mais que palavras inevitáveis. É então que me interrogo sobre quem *tu és*, *figura que atravessas todas as minhas visões demoradas de paisagens outras, e de interiores antigos e de cerimoniais faustosos de silêncio*. (SOARES, 2016, p. 41, grifo nosso)

Nesse contexto, o silêncio evocado pela figura não é entendido como sinônimo de vazio ou ausência de discurso, mas como o impulso que faz o narrador adotar uma postura meditativa, distanciando-se da turbulência do real e adentrando na turbulência da mente. Isso porque é nesse intervalo que se estabelecem as modulações da comunicação, já que o silêncio nunca institui um significado permanente.

Consequentemente, o silêncio desperta no narrador sentimentos de dúvida, expectativa, tristeza, angústia etc., obrigando-o a manter-se em constante movimentação. Quer dizer, ele transporta o sujeito para um estado de indecisão, uma vez que as circunstâncias não o possibilitam formular uma conclusão irrefutável. Desse modo, o eu narrativo mostra-se isolado nas suas emoções e acompanhado por interrogações para as quais busca respostas no

¹⁶ Alegoria corresponde “a uma figura de estilo, denominada *inversio*, em latim, que designava uma coisa pelas palavras e uma outra coisa – quando não uma coisa inteiramente oposta - pelo sentido.” (QUINTILIANO, VII, 6, 44 *apud* MOISÉS, 2004, p. 14). Dito de outro modo, trata-se de um recurso retórico que amplia o significado do termo, transmitindo um ou mais sentidos além do literal.

silêncio metafórico, pois somente esse é capaz de dar sentido ao que as palavras não conseguem.

Contribuindo com essa construção alegórica, temos outros desdobramentos a nível sintático, fonológico e lexical. É possível destacar, por exemplo, a predominância da consoante sibilante /s/ que confere ao fragmento um tom quase de sussurro e que nos permite vislumbrar uma atmosfera onírica. Aliás, que é intensificada pelas diversas variações da palavra sonho, figura de retórica conhecida como poliptoto. Temos também a paronomásia evidenciada pelo uso metafórico do verbo “me desfolha” (me esgota) e “folhear” (passar as folhas) e a repetição de pronomes que se referem à primeira e à segunda pessoa do discurso. Esses, por sua vez, tornam-se mais frequentes à medida que o narrador avança com seus questionamentos.

Talvez *eu* não tenha outro sonho senão *tu*, talvez seja nos *teus* olhos, encostando a *minha* face à *tua*, que *eu* lerei essas paisagens impossíveis, esses tédios falsos, esses sentimentos que habitam a sombra dos *meus* cansaços e as grutas dos *meus* desassossegos. Quem sabe se as paisagens dos *meus* sonhos não são o *meu* modo de não *te* sonhar? Eu não sei quem *tu* és, mas sei ao certo o que sou? (SOARES, 2016, p. 41-42, grifo nosso)

Vale destacar que a assimilação das repetições na prosa dá-se de modo muito mais controlado, para que não haja o risco de dificultar a compreensão da mensagem que está sendo transmitida. Já na poesia e, conseqüentemente, na prosa poética, elas são parte importante do processo de composição, uma vez que produzem um grau de tensão do qual decorre o valor dado ao significante. Ou seja, na prosa poética o significante também é significado. (MICHELETTI, 1997)

Identificamos ainda a presença de um disfemismo: “Em todos os meus sonhos ou apareces, *sonho*, ou, *realidade falsa*, me acompanhas.” (SOARES, 2016, p. 41, grifo nosso) e do paradoxo expresso pela frase: “Teu perfil? *Nunca é o mesmo, mas não muda nunca.*” (SOARES, 2016, p. 41, grifo nosso).

A partir dessas constatações, podemos afirmar que a figura da Nossa Senhora do Silêncio é essencial para que o narrador desempenhe o papel de espeleólogo da própria alma.

[...] talvez seja *nos teus* olhos, encostando a *minha* face à *tua*, que *eu* lerei essas paisagens impossíveis, esses tédios falsos, esses *sentimentos que habitam* a sombra dos *meus* cansaços e *as grutas dos meus* desassossegos. (SOARES, 2016, p. 42, grifo nosso)

Além das figuras e tropos mencionados, é interessante realçar que em outro fragmento, também associado à Nossa Senhora do Silêncio, Pessoa adota a estrutura das preces. Para isso, cria um paralelismo que, somado às imagens, dá ao texto uma acentuação lamurirosa e ritmada, que emerge até a superfície e faz o leitor estremecer no mais íntimo:

Senhora das Horas que Passam, Madona das águas *estagnadas* e das algas *mortas*, Deusa Tutelar dos desertos abertos e das paisagens *negras* de rochedos *estéreis*... — livra-me da minha mocidade.
 Consoladora dos que não têm consolação, *Lágrima dos que nunca choram*, *Hora que nunca soa* — livra-me da alegria e da felicidade.
 — Ópio de todos os *silêncios*, Lira para *não se tanger*, Vitral de *lonjura* e de *abandono* — faze com que eu seja odiado pelos homens e escarnecido pelas mulheres.
 — Címbalo de Extrema-Unção, Carícia *sem gesto*, Pomba *morta* à sombra, Óleo das horas *passadas* a sonhar — livra-me da religião, *porque é suave*, e da descrença *porque é forte*. (SOARES, 2016, p. 45, grifo nosso).

Similar ao que Baudelaire faz no poema em prosa “À uma hora da manhã”:

Almas daquelas que amei, almas daquelas que cantei, fortificai-me, apoiái-me, afastai de mim a mentira as exalações nocivas do mundo; e vós, Senhor meu Deus! Concedei-me a graça de produzir alguns belos versos que provem a mim mesmo que não sou o último dos homens, que não sou inferior àqueles que desprezo! (BAUDELAIRE, 2018, p. 22-23, grifo nosso)

Mas, voltando ao trecho pessoano, nele percebemos que as imagens estão associadas a uma adjetivação que remete à ideia de falta de vida: estagnadas, mortas, estéreis etc. Mesmo os objetos ou instrumentos que não possuem efetivamente vida, mas que produzem som, neste caso, também não soam. À vista disso, Schopenhauer (2018) destacara que os epítetos são importantes, pois põem a imaginação em movimentação, na medida em que deslocam o conceito do universal para o particular. Sendo esse um componente fundamental à poesia, já que a intenção desta é tornar as ideias da vida mais intuitivas. E, para isso, é preciso evocar a fantasia, pois as palavras comunicam apenas os conceitos abstratos.

Ademais, essas associações acabam por apontar para um aspecto sinestésico, sobretudo auditivo: soa, silêncio, lira, címbalo. Como fica claro também neste trecho no qual o narrador dá ênfase aos cheiros que sente, ao passar por uma rua, e que são responsáveis por fazê-lo reviver memórias da infância:

Passo numa rua. De uma padaria sai um cheiro a pão que nauseia por doce no cheiro dele: e a minha infância ergue-se de determinado bairro distante, e outra padaria me surge daquele reino das fadas que é tudo que se nos morreu. Passo numa rua. Cheira de repente às frutas do tabuleiro inclinado da loja estreita; e a minha breve vida de campo, não sei já quando nem onde, tem arvores ao fim e sossego no meu coração, indiscutivelmente menino. (SOARES, 2016, p. 340)

Já no fragmento a seguir, o aspecto sinestésico é sentido por meio do trabalho com as cores, as quais simbolizam o estado do narrador: “O ar é de um amarelo oculto, como um amarelo pálido visto através dum branco sujo. Mal há amarelo no ar acinzentado. A palidez do cinzento, porém, tem um amarelo suposto.” (SOARES, 2016, p. 174).

Sabemos que não existe uma significação predefinida para as cores, ficando a cargo de cada cultura os valores atribuídos a elas. Mas, se considerarmos a cor amarela como símbolo de luz, alegria, prosperidade, baseando-nos em uma acepção frequente no contexto ocidental, não seria absurdo supor que nesse trecho ela simboliza a alegria do narrador. Entretanto, cabe observar que o narrador apresenta um amarelo quase imperceptível, um “amarelo oculto”, que é esmaecido por um “branco sujo”. Essa observação permite insinuar que ele se encontra desanimado com relação à vida. Portanto, como destaca Ferreira (2011), à medida que o cinza vai se tornando a cor predominante esse desanimo cresce, transformando-se num amarelo suposto, ou seja, numa alegria que se revelou falsa.

Essas observações mostram que a sinestesia é um tropo fundamental para a construção de sentido na prosa poética do *Desassossego*. Corroborando com essa afirmação, García Lorca (2010) afirma que as imagens evidenciam, de forma plástica e harmonizada, mundos diferentes, pois para criá-las, o poeta precisa trabalhar com os cinco sentidos corporais (visão, tato, audição, olfato e paladar). É isso que permite que a sensação gerada pela imagem seja comunicada com todos os seus aspectos. E é isso que vemos sendo feito recorrentemente por Pessoa.

Retomando a figuração da Nossa Senhora do Silêncio, é possível dizer também que ela se assemelha à escrita do livro. Isso porque Pessoa apresenta uma expressão literária em que o nada é também tudo. E como já foi destacado, na perspectiva do livro, o silêncio não é ausência, mas presença. Por conseguinte, é no ato de “não dizer nada”, ou de afirmar negando, que a

comunicação se estabelece de modo ainda mais profundo e desvela um discurso para além da palavra. Tanto é que, embora essa figura esteja fortemente presente no livro, muitas vezes ela é introduzida por meio de sua negação, como podemos notar no trecho a seguir:

Mas tu, na tua vaga essência, não és nada. Não tens realidade, nem mesmo uma realidade só tua. Propriamente, não te vejo, nem mesmo te sinto. É como que um sentimento que fosse o seu próprio objeto e pertencesse todo ao íntimo de si própria. (SOARES, 2016, p. 46)

De modo semelhante, Soares presentifica outras figuras, ligadas principalmente à noção do(s) outro(s) pessoano(s), as quais são inicialmente negadas. Mas, como podemos verificar abaixo, tal negação logo é refutada pelo uso de interrogações que colocam em questão a existência do próprio narrador. E com isso, põem também em suspensão a não existência do seu interlocutor:

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

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

Cálice e hóstia de requinte casto, altar abandonado de santa ainda viva, corola de lírio sonhado do jardim onde nunca ninguém entrou... (SOARES, 2016, p. 55)

Desse modo, as palavras se desdobram na tentativa de exprimir a angústia sentida pelo narrador, vendo nas perguntas retóricas essa possibilidade. A construção desse diálogo ficcional assegura ainda que o eu se reconheça no outro, por isso ele desenvolve a capacidade de expressar sensações que, *a priori*, não eram verdadeiramente suas.

No que diz respeito às imagens evocadas nesse trecho, pode-se afirmar que surgem por meio de um desencadeamento frenético e, embora soem apenas como uma simultaneidade de ideias desprovidas de sentido, revelam uma continuidade. Isso se dá em consequência do desejo de Pessoa de esmiuçar as ideias e as sensações para transformá-las em uma sensação multiplicada pela consciência. É também por isso que o narrador brinca com ideias paradoxais como em “altar abandonado de santa ainda viva” ou tropos lexicais que harmonizam termos conflitantes, como quando utiliza oximoros: “presença ausente” e “silêncio rítmico”.

São esses recursos que possibilitam que o sentimento que parecia indizível se realize na imagem, fazendo-nos conceber a existência de duas formas de temporalidade: uma que se mostra de modo horizontal e marca o ritmo da vida em seu cotidiano; e outra vertical, que se apropria das simultaneidades, ambiguidades e do arranjo dos instantes que visam romper a temporalidade preestabelecida e enraizada pelo cotidiano. É essa segunda que a imagem poética constrói, pois ela nos atinge e arrebatada por completo (BACHELARD, 1993).

Por outro lado, a impressão de falta de lógica dá-se devido ao fato de que Pessoa privilegia o sentido autêntico das imagens. Dado que, para unir ideia e forma, ele cria imagens originais e representativas, permitindo-nos perceber tanto a natureza exterior delas quanto a essência. Nessa perspectiva, Paz (2009) afirma que:

As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, que evidentemente nada tem a ver com o problema que nos preocupa. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras. [...] Neste caso, o poeta faz mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza que o poeta diga que a água é cristal [...] (PAZ, 2009, p. 45).

Hegel (2000) destaca que há uma divisão entre as esferas referentes à imagem e à significação. Para ele, temos uma imagem quando se unem dois fenômenos ou estados independentes, sendo que um equivale à significação e o outro torna essa significação mais inteligível por meio da imagem. Desta forma, “a imagem pode significar estados, atividades, produções, modos de existências etc.” (HEGEL, 2000, p. 135). E se tornam compreensíveis, por exemplo, por meio de outro estado semelhante, mesmo sem fazer nenhuma alusão direta a essa significação, como podemos observar abaixo:

Uma tristeza de crepúsculo, feita de cansaços e de renúncias falsas, um tédio de sentir qualquer coisa, uma dor como de um soluço parado ou de uma verdade obtida. Desenrola-se-me na alma desatenta esta paisagem de abdições — áleas de gestos abandonados, canteiros altos de sonhos nem sequer bem sonhados, inconsequências, como muros de buxo dividindo caminhos vazios, suposições, como velhos tanques sem repuxo vivo, tudo se emaranha e se visualiza pobre no desalinho triste das minhas emoções confusas (SOARES, 2016, p. 270, grifo nosso).

Nesse trecho, vemos que Bernardo Soares expande a sua compreensão de tristeza, deslocando as palavras dos seus significados mais habituais e criando um jogo associativo livre do automatismo vigente. Para tanto, concebe imagens que, ao invés de descaracterizarem o texto, atuam como um recurso de fixação sensorial do sentimento expresso. Nesse contexto, as comparações mostram-se essenciais, já que consistem na repetição em que a imagem e a significação estão distanciadas, pois ambas se encontram completamente separadas, relacionando-se uma à outra apenas devido às semelhanças do conteúdo.

Além disso, o uso recorrente de frases nominais reforça a influência do Simbolismo nessa obra. Assim como a “violação” da sintaxe e a retomada do uso de maiúsculas alegorizantes:

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 reconhecem que poderiam fazer obra de toda perfeita, preferiram ousá-la de nunca a fazer. (PESSOA, 2016, p. 71, grifo nosso)

O ritmo, por sua vez, ora mostra-se mais lento, em especial quando o narrador traz explicitamente palavras que se reportam ao cansaço e/ou tédio, ora mostra-se mais acelerado. Essa aceleração ocorre quando as imagens são mais pitorescas e se apresentam uma após a outra, sem interrupção. Por outro lado, quando há pausas mais acentuadas, neste caso marcadas pela intercalação das palavras “inconsequências” e “suposições”, ocorre uma desaceleração. Assim, vemos que o aparecimento e desaparecimento das imagens contribuem para o movimento de tensão, em termos rítmicos, desencadeado nos fragmentos.

O ritmo também é provocado por meio do emprego de figuras como assonâncias, aliterações e rimas. No trecho: “Via a manhã e tinha alegria; hoje vejo a manhã, e tenho alegria, e fico triste... A criança ficou, mas emudeceu. Vejo como via, mas por detrás dos olhos vejo-me vendo” (SOARES, 2016, p. 514, grifo nosso), por exemplo, a sonoridade gerada pela aliteração da fricativa /v/ reforça a ideia de que agora Soares consegue ver a realidade de forma consciente. Fato que não ocorria quando era criança, já que naquele período conseguia ver “a manhã raiar sobre a cidade” (SOARES, 2016, p. 514).

De modo semelhante, podemos destacar trechos como: “Escrevo, triste, no meu quarto quieto, sozinho como sempre tenho sido, sozinho como sempre serei.” (SOARES, 2016, p. 259, grifo nosso); “Um vento de sombras sopra cinzas de propósitos mortos sobre o que eu sou de desperto.” (SOARES, 2016, p. 36, grifo nosso); “Os teus colares de pérolas fingidas amaram comigo as minhas horas melhores. Eram cravos as flores preferidas, talvez porque não significavam requintes.” (SOARES, 2016, p. 128, grifo nosso); e “Tenho a impressão de que conheci horas de todas as cores, amores de todos os sabores...” (SOARES, 2016, p. 87, grifo nosso).

Outro recurso utilizado pelo poeta para proporcionar cadência rítmica são as pontuações. É o caso do trecho a seguir, em que o autor utiliza sucessivas vírgulas, gerando a noção de uma fala arquejante e alargando a compreensão de desgosto sentido pelo narrador. Assim como o uso de reticências que proporcionam uma redução da extensão do enunciado ao mesmo tempo em que amplificam a intensidade do significado obtido. Isso porque elas pressupõem um espaço em branco, o qual se comporta de modo similar ao silêncio metafórico mencionado anteriormente:

Desenganemo-nos da esperança, porque trai, do amor, porque cansa, da vida, porque farta e não sacia, e até da morte, porque traz mais do que se quer e menos do que se espera. Desenganemo-nos, ó *Velada*, do nosso próprio tédio, porque se envelhece de si próprio e não ousa ser toda a angústia que e não choremos, não odiemos, não desejemos... (SOARES, 2016, p.83, grifo nosso).

Temos ainda a apóstrofe “ó *Velada*”, tropo também muito utilizado nos fragmentos do *Desassossego*, que coloca em cena a Morte, interlocutora do narrador no fragmento.

Outro processo recorrente é o metonímico, como mostra o trecho a seguir:

A janela do quarto onde dormirei deita para o campo aberto, para um vasto indefinido, que é todos os campos, para a grande noite vagamente constelada onde uma aragem que se não ouve se sente. Sentado à janela, contemplo com os sentidos todos esta coisa nenhuma da vida universal que está lá fora (SOARES, 2016, p. 462).

Nesse trecho, podemos observar que a janela desempenha um papel metonímico, na medida em que estabelece uma ligação de contiguidade entre si e aquilo que simboliza, isto é, o contato do narrador com o mundo exterior. Essa relação entre interior e exterior se dá apenas de forma visual, já que a janela não

permite o deslocamento físico, funcionando como um chamado para a evasão da realidade ou para a expansão da consciência. Assim, embora ela atue como elo entre essas duas formas de apreensão, presume exclusivamente um olhar de dentro para fora.

Longos corredores, e as frestas, *janelas fechadas sempre abertas*, o frio no chão como as campas, a saudade de amar como uma viagem por fazer às terras incompletas... (SOARES, 2016, p. 196, grifo nosso)

Além disso, nota-se que, juntamente à metonímia, ocorre o uso de outros tropos e figuras, em especial a metáfora. E, no caso do trecho acima, percebe-se ainda o uso da antítese (“fechadas/abertas”) como forma de demonstrar as nuances com que o narrador analisa o mundo exterior.

De maneira equivalente, Soares narra a sua experiência de solidão por meio de sinédoques que transmitem uma sensação de abandono por não ter mais os entes que lhe abrigavam:

Sim, choro, choro de solidão e de vida, e a minha mágoa fútil como um carro sem rodas jaz à beira da realidade entre os esterco do abandono. Choro de tudo, entre perda do regaço, *a morte da mão que me davam, os braços que não soube como me cingissem, o ombro que nunca poderia ter...* (SOARES, 2016, p. 276, grifo nosso).

Fiorin (2014, p. 38) considera a sinédoque como um tipo de metonímia em que a relação de contiguidade é do tipo “parte pelo todo”, ou seja, “a transferência sêmica se realiza entre dois sentidos que constituem um todo”. No caso do trecho, essa dinâmica ocorre quando o autor utiliza partes do corpo (“mão”, “braços” e “ombro”) para se referir às pessoas que supostamente perdeu.

Nesse contexto, a infância, que normalmente simboliza um período feliz da vida, no qual se inicia um processo de descobertas e amadurecimento, apresenta-se como uma dolorosa memória. Isso porque o narrador precisa lidar com a perda, o que lhe faz compreender que a sua infância ficou para trás. Logo, ele se reconhece sozinho perante uma realidade que não assegura o seu olhar reflexivo do presente e sente que seu entusiasmo é substituído pela disciplina do pensamento. Isso colabora para a repercussão das muitas vozes que habitam o seu ser e, para conseguir lidar com elas, o semi-heterônimo decide se voltar para a literatura, pois essa “é a maneira mais agradável de ignorar a vida.” (SOARES, 2016, p. 519).

Pessoa também se apropria de objetos e fenômenos naturais para intencionalmente torná-los seres personificados.

...a chuva caía ainda triste, mas mais branda, como num cansaço universal; não havia relâmpagos, e apenas, de vez em quando, com o som de já longe, *um trovão curto resmungava duro*, e às vezes como que se interrompia, *cansado também*. Como que subitamente, a chuva abrandou mais ainda (SOARES, 2016, p. 354, grifo nosso).

Ao colorir esses fenômenos com características da personalidade humana, o autor consegue explorar, de maneira bastante determinada, diferentes formas de sentir. E é nesse proceder que tais personificações transformam-se em metáforas e nos dão uma visão imagética mais impactante. Além disso, permite que haja uma expansão do aspecto dramático. Logo, qualquer elemento da natureza pode estabelecer concepções que equivalem ao estado do narrador, estando limitadas apenas à escolha das expressões que o autor ortônimo utiliza.

Vale destacar que essa construção poética não seria possível se o autor tivesse optado pela simples narração do momento, pois o caráter poético presume um despertar e um alargamento da mente, para que ela se transforme em um receptor de mil combinações de pensamentos (SHELLEY, 2010).

Não por acaso, o poeta se destaca como um ser atento, o qual converte tudo o que está ao seu redor em matéria poética. Seu intuito é fazer brilhar a construção das suas imagens e ritmos por meio da seleção e organização das palavras. Apropriando-se, assim, de estruturas historicamente poéticas que acentuam a força, no caso do *Desassossego*, de uma escrita híbrida.

Essa escrita deixa transparecer a consciência de que a imagem demarca uma ambivalência dinâmica, expressa sobretudo pela contradição existente entre a realidade e o devaneio. E, é na tentativa de harmonizar tal ambivalência e de entender o que seria um ou outro, que o inconsciente do leitor desperta e procura por um sentido alargado de si mesmo. É nesse momento que ocorre o chamado devaneio poético. Aquele instante no qual o sujeito é pressionado “a valorizar ou a desvalorizar. No instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo.” (BACHELARD, 1985, p. 183).

Esse processo polissêmico, portanto, desafia o leitor a seguir o traçado dessas imagens para tentar examiná-las e entender o sentido do conteúdo que está implícito no texto.

4.2 Sobre os desvios que encerram traços expressivos

Conforme destacado até aqui, os tropos e as figuras de retórica modelam e enriquecem a linguagem, estabelecendo uma luta para transcender a natureza da palavra, isto é, a sua capacidade de significar isto ou aquilo, forçando-a a buscar uma significação além de si mesma (PAZ, 1982). Nesse movimento, as palavras passam a expressar “todos os tipos de ideias, para descrever até as menores diferenças, os mais sutis matizes e cores do pensamento, o que nenhuma língua poderia conseguir apenas por palavras próprias” (BLAIR, 2018, p. 766).

Logo, para que isso aconteça, o poeta precisa ter certa intuição, porque tal transcendência é movida principalmente pela imaginação e pelas paixões, posto que são essas faculdades e/ou afetos que garantem a profusão lexical e as distinções gramaticais (SHELLEY, 2010). Só assim o poeta fará o leitor intuir elementos que não necessariamente são de seu conhecimento, pois não se acham na natureza, mas que serão apreendidos como possíveis (SCHOPENHAUER, 2018).

A partir dessas afirmações, é possível compreender o ato de Pessoa de converter a linguagem em um órgão superior, à qual é permitida regências inusuais, inversões sintáticas, flexões peculiares etc. Nesse sentido, o autor faz transgressões gramaticais nos fragmentos, que segundo Soares, servem para “fotografar o que sente”, e compõe metáforas e comparações que recriam as imagens do “eu” e do mundo. Por exemplo, o uso do pronome oblíquo ‘me’ junto a um verbo pronominal flexionado na terceira pessoa, reforçando uma apreensão subjetiva do que está no entorno do sujeito. Bem como a metáfora do livro e da vidraça por onde ele se desvela, apesar da sua visão turva e/ou do seu conhecimento meramente imagético:

O escritório **torna-se-me** uma página com palavras de gente; a rua é um livro; as palavras trocadas com os usuais, os desabituais que encontro, são dizeres para que me falta o dicionário, mas não de todo o entendimento. Falam, exprimem, porém não é de si que falam, nem

a si que exprimem; são palavras, disse, e não mostram, deixam transparecer. Mas, na minha visão crepuscular, só vagamente distingo o que essas *vidraças súbitas, reveladas na superfície das coisas, admitem do interior que velam e revelam*. Entendo sem conhecimento, *como um cego a quem falem de cores* (SOARES, 2016, p. 273, grifo nosso).

O mesmo procedimento pode ser encontrado em vários outros trechos: “As maiores dores da minha vida esbatem-se-me quando, abrindo a janela para a rua dos meus devaneios, esqueço a vista do seu movimento.” (SOARES, 2016, p. 142), “Vou sentindo sumirem-se-me os privilégios da penumbra...” (SOARES, 2016, p. 275), “[...] e os meus olhos adormecem-se-me de toda a irreparabilidade de ter efetivamente vivido.” (SOARES, p. 478) etc. E, em sua maioria, está associado a fragmentos que revelam um estado de inquietação e uma atmosfera metafísica, em que o narrador se sente melancólico. É como se a vida estivesse acontecendo diante dos seus olhos, mas ele se sentisse paralisado em consequência da intensa subjetividade com que a observa, o que dá ainda mais vazão aos seus devaneios.

Essa marcação do eu nos remete também a uma influência do decadentismo/simbolismo francês, pois delineia um sujeito desmotivado e entediado, buscando na solidão, no sonho e no próprio ato de escrita, um lugar onde possa fugir da realidade de seu espaço-tempo. Ao passo que, dicotomicamente, também expressa um desejo subjacente de renovação.

Outra influência são as imagens crepusculares vinculadas ao esvaecer do dia, à ideia de declínio da vida, ou imagens outonais que aludem a um tempo de reflexão no qual o sujeito deve encarar os seus temores.

Nesse sentido, o narrador dá destaque aos efeitos da penumbra, criando um cenário lamurioso que evidencia o esfacelamento do sujeito. E mesmo quando se apropria de imagens iluminadas, ele as utiliza de modo a enfatizar seu espírito decadente ou a negar a vida: “O céu ao alto é de um *verão morto*, imperfeito.” (SOARES, 2016, p. 499, grifo nosso); “Temos o que abdicamos, porque o conservamos sonhado, intacto, eternamente *à luz do sol que não há, ou da lua que não pode haver*.” (SOARES, 2016, p. 539, grifo nosso).

Tanto é que mesmo a primavera, estação normalmente usada para simbolizar prosperidade e/ou começo de um novo ciclo, remete também a ilusão: “Renascia *aquela primavera que, embora por erro, podíamos pensar que houvéssemos tido*.” (SOARES, 2016, p. 189, grifo nosso).

Essa maneira de expressão acaba por refletir um estado de alma taciturno, enigmático e estagnado. Mas isso acontece porque Pessoa intentava buscar o vago, o sutil e o complexo. Sendo esse um dos motivos por ele experimentar diversos exercícios retóricos, dentre eles o uso de termos e expressões sofisticadas e/ou pouco usadas (COSTA, 2010).

Pessoa demonstra também um apreço por hipérbatos, talvez a fim de produzir “um retardo na compreensão” do leitor, dando-lhe sinais espaçados que fazem trabalhar a mente. E conseqüentemente, incitando-o a elaborar desde o princípio da sentença, hipóteses a respeito do que está sendo expresso. Como pode ser verificado no trecho: “Bate na vidraça, indolente, gemedoramente a chuva” (SOARES, 2016, p. 106), em que o sujeito “a chuva” é deslocado para o final da frase, colocando em suspensão a certeza do que estava batendo indolente e “gemedoramente” na vidraça.

Todos esses arranjos gramaticais demonstram que Pessoa tinha consciência de que a língua apresenta certo pragmatismo, em termos de construção gramatical, que a impossibilitam de expressar a subjetividade do eu em toda a sua dimensão. Não por acaso, segundo Soares, só deve seguir a gramática quem não sabe pensar o que sente. Já quem sabe, deve se servir dela como instrumento e não como lei. Assim, se precisar expressar que uma moça parece com um rapaz, dirá de modo sintético “aquela rapaz” (SOARES, 2016, p. 324). Ou seja, desobedecerá a regra de concordância, mas expressará em absoluto a impressão que teve. Como encontramos também em outro trecho: “A minha melhor amiga — uma *deliciosa rapaz* que eu inventei...” (SOARES, 2016, p. 94, grifo nosso)

Fato esse que também fica evidente na medida em que as pessoas enunciativas rompem com a sistematização canônica do eu/tu/ele, fazendo com que elas se unam e se separem e assim produzam um novo espaço enunciativo em que a poesia surge. Isso porque o “eu” pessoano, como já destacamos, é múltiplo. Portanto, por meio dessas transgressões, Pessoa instaura o narrador na fragmentação e no desejo de ser “outro” que também é “eu”. Nesse sentido, mesmo tendo um narrador em primeira pessoa, é possível encontrar nos fragmentos frases em que o “eu” é também um “tu” ou um “ele”: “*Sou dois, e ambos têm a distância — irmãos siameses que não estão pegados.*” (SOARES, 2016, p. 358, grifo nosso).

Ademais, o autor dá às palavras o status de femininas, possibilitando-nos explorar um novo olhar para a linguagem, como observa-se em um dos fragmentos destinados à figura da Nossa Senhora do Silêncio: “Tu não és mulher. Nem mesmo dentro de mim evocas qualquer coisa que eu possa sentir feminina. *É quando falo de ti que as palavras te chamam fêmea...*” (SOARES, 2016, p. 46, grifo nosso). Ainda sobre a questão do feminino, cabe enfatizar que ela não costuma ser totalmente definida no livro, a não ser pelo uso de palavras que sugerem o gênero em termos gramaticais. De modo geral, tal figuração estabelece uma relação com o sujeito que não é alicerçada na mediação do corpo. Ou seja, apesar do feminino ser exposto dentro de uma perspectiva corporal ou mesmo em relação ao amoroso e/ou maternal, o desejo não está fixado no conteúdo material. Consequentemente, ela se caracteriza apenas como um estímulo exterior para o desenvolvimento das reflexões do narrador. Esse estímulo acompanha-o durante o seu percurso e desloca-o para o campo do sonho. Deste modo, ele evoca a figura de uma mulher estéril, pois não se trata de uma alusão a uma mulher física, mas sim da criação de um ser neutro (MODERNISMO, 2021).

Outras figuras de retórica bastante utilizadas por Pessoa são a anáfora e o polissíndeto:

E mostrou-me como era estéril a esperança de melhores dias, quando se não nascera com alma, em que os dias bons se obtivessem. Mostrou-me como o sonho não consola, porque a vida dói mais quando se acorda. Mostrou-me como o sono não repousa, porque o habitam fantasmas, sombras das coisas, rastos dos gestos, embriões mortos dos desejos, despojos do naufrágio de viver. (SOARES, 2016, p. 191-192, grifo nosso).

No fragmento do qual foi retirado o excerto acima, ocorre um diálogo entre o narrador e a Morte, que discutem sobre a questão da trivialidade da vida. Durante o diálogo, vão se construindo respostas para as indagações do narrador, o qual é, a todo momento, persuadido pela Morte. Essa ação culmina no convencimento dele de que a vida é “estéril”, estando esse fato marcado no texto, dentre outros recursos, por meio da anáfora destacada. Essa contribui também para a construção rítmica, pois a sua repetição leva a uma sonoridade que parece imitar um estado de hipnose.

Já no excerto abaixo, é perceptível o uso reiterado da conjunção ‘mas’, figura denominada de polissíndeto. Nos fragmentos, o uso dessa conjunção

serve para intensificar a contraposição ao que é comunicado nas frases anteriores às que ela aparece e, em alguns casos, para reunir a sequência de imagens que vão surgindo:

Douro-me de poentes supostos, *mas* o suposto é vivo na suposição. Alegro-me de brisas imaginárias, *mas* o imaginário vive quando se imagina. Tenho alma por hipóteses várias, *mas* essas hipóteses têm alma própria, e me dão portanto a que têm (SOARES, 2016, p. 501, grifo nosso).

O mesmo acontece com a conjunção “porque”, neste caso, introduzindo paralelismos: “Mas no meu domínio, onde só a noite reina, terás a consolação, *porque* não terás a esperança; terás o esquecimento, *porque* não terás o desejo, terás o repouso, *porque* não terás a vida.” (SOARES, 2016, p. 191, grifo nosso); “Não me indigno, *porque* a indignação é para os fortes; não me resigno, *porque* a resignação é para os nobres; não me calo, *porque* o silêncio é para os grandes. E eu não sou forte, nem nobre, nem grande.” (SOARES, 2016, p. 74, grifo nosso). E com a conjunção “como” que apresentam uma sucessão de comparações: “Sejamos castos *como* eremitas, puros *como* corpos sonhados, resignados a ser tudo isto, como freirinhas doidas...” (SOARES, 2016, p. 40, grifo nosso).

Por fim, vale ressaltar que todos os recursos (imagens poéticas, tropos, figuras, ritmo) destacados até aqui não esgotam os inúmeros exemplos que poderiam ser evocados nesta dissertação. Mas, acredita-se que com aqueles apresentados, fica evidente que esses são os elementos que subvertem os termos comuns da linguagem, aproximando nitidamente a prosa do *Livro do Desassossego* da poesia.

5 CONCLUSÃO

Considerando o que foi exposto até aqui, podemos agora responder aos questionamentos levantados na introdução deste trabalho, ou seja: quais os limites entre prosa e poesia? Quais elementos da poesia estão presentes na prosa do *Livro do Desassossego*, fazendo com que ela seja considerada uma prosa poética? Como o contexto histórico-literário em que viveu Fernando Pessoa influenciou a escrita dos fragmentos? E de que modo esses elementos são expressos na obra?

Partindo do contexto histórico, demonstramos que a crise da arte vivida na modernidade aguçou a visão crítica dos literatos da época a respeito dos limites da poesia. Assim, eles adotaram a ideia de recusa às questões formais e ao entendimento de que ela era definida pelo metro e pelo verso. Deu-se então início a uma série de transformações estéticas que tinham como princípio a liberdade de criação. Tal liberdade ficou marcada principalmente pela aplicação do verso livre, abandono da rigidez das normas de versificação e escolha da prosa como novo suporte para a elaboração de textos repletos de elementos típicos da poesia.

Assim, escritores como Charles Baudelaire e Fernando Pessoa foram estimulados a criar obras prosaicas, nas quais a palavra aponta para diversos caminhos, revelando uma capacidade singular de demonstrar a realidade por meio de expressões poéticas. Nasce daí o *Livro do Desassossego*, no qual a prosa é elevada a um nível de lirismo que o coloca como um importante exemplar da literatura moderna.

Nesse sentido, evidenciamos que o lirismo do *Desassossego* emerge da associação entre as palavras, que é trabalhada e que alude a instâncias passíveis de aprimoramento. Afastando-se assim das associações comuns. Os fragmentos são então construídos a partir desse labor, criando uma linguagem que vai além das relações lógico-casuais e que subvertem o próprio signo verbal. Isso ocorre quando a funcionalidade atribuída aos elementos poéticos promove a suspensão do discurso denotativo, dando à narrativa a possibilidade de exprimir uma pluralidade de sentidos.

Para isso, o seu autor ortônimo, Fernando Pessoa, utilizou diversos recursos retóricos, como imagens, metáforas, símbolos, ritmo, paradoxos,

oximoros, maiúsculas alegorizantes, termos e expressões sofisticadas e/ou pouco usadas, associações entre termos concretos e abstratos, reticências, interrogações, exclamações etc., expressando, dentre outros, estados de alma crepusculares. Seu intuito era distanciar-se da palavra, ou seja, ir além do significado dicionarizado e comumente utilizado. Isso deu à linguagem do livro uma potência, a qual permite afirmar ser essa uma criação em que as imagens não são conceitos.

O poeta construiu intersecções entre imagens e metáforas que, fundidas, provocam sentidos diversos nos olhos/consciência de seu leitor. Tem-se então, um entrelaçamento entre o visível e o invisível, uma complexa associação entre os diversos níveis das sensações. Nesse contexto, a palavra concede uma imagem poética que carrega em si uma sensação, a qual, por sua vez, relaciona-se com várias outras sensações.

Daí o fato de esse tipo de imagem ter caráter ativo, denotando sentido na intencionalidade de transcender. A imagem então funciona como o meio encontrado pelo poeta de construir e assegurar a duração das percepções, reforçando no leitor uma impressão estética. Por essa razão, a linguagem do *Desassossego* é mais abstrata e poética, já que promove a ampliação da consciência e modifica a maneira como o leitor apreende o que está expresso. É isso que lhe permite imaginar novos arranjos para compreender e vivenciar o mundo que lhe chega pelos sentidos.

Além disso, à medida que os planos do objeto e das sensações, do físico e do psíquico se fundem, eles estabelecem uma relação com outros tipos de arte, como a pintura, a música e a fotografia. Nessa relação, a dificuldade do sentir e do pensar se interpenetram, mesmo que temporariamente, estendendo no tempo consecutivas cadeias analógicas e obrigando o leitor a tentar transcendê-las.

Deste modo, Pessoa mostra que os recursos poéticos servem para dar uma sensação dinâmica à obra de arte. Ele parte, majoritariamente, de uma situação ou imagem inicial (real), a qual costuma ser sucedida por diversas outras imagens ou metáforas (agora provindas da imaginação, isto é, do uso pensado de figuras de retórica). É também esse afastamento que amplifica a sensibilidade plástica da obra, evocando na mente do leitor as cadeias

analógicas mencionadas acima, as quais serão da ordem da abstração e da subjetividade de cada um.

Por outro lado, comprovou-se que, no *Livro do Desassossego*, o caráter de poético também deriva do ritmo. Esse é apresentado na obra por meio de ocorrências fônicas, de repetições e dos sinais de pontuação. Trata-se de um elemento que direciona a interpretação, juntamente com os outros elementos poéticos, para uma apreensão mais profunda do que está sendo dito no livro. Exibindo, por parte de Pessoa, um acurado domínio da linguagem, uma vez que ele consegue equilibrar tema e forma. Entendidos aqui como a multiplicidade desencadeada pelas sugestivas imagens e a percepção sonora que reforça os sentidos por elas manifestados.

O ritmo decorre ainda das analogias apresentadas, ou seja, do aparecimento e desaparecimento das imagens poéticas. Esse procedimento mostrou-se fundamental para levar o leitor a uma reflexão que remete à vida, em seu caráter cíclico, submetendo-lhe um desassossego típico do narrador e lhe exigindo certa diligência quanto a sua percepção.

São por essas questões que a prosa poética do *Livro do Desassossego* é definida como tal e que torna possível a sua manifestação em forma de devaneio. Isso porque ela engendra uma atmosfera de irrealidade em que a arte se confunde com sonho, recinto de inexatidão, casualidades e ausência de valores morais ou clareza de propósito. Em outras palavras, o mundo externo é fracionado e metamorfoseado em onírico, gerando no seu autor fictício, Bernardo Soares, a ânsia pelo inatingível, ou seja, por realizar um desejo que nem ele mesmo tem certeza de qual seja.

É também assim que Soares consegue transformar ou anular a natureza observada por meio da consciência de si e da reflexão do seu tempo (atitude compartilha com Pessoa). Fato esse que revelou produzir nos fragmentos uma tensão entre os objetos/pessoas do cotidiano e o seu eu/alteridades.

Dessa forma, é possível afirmar que Soares é, ao mesmo tempo, simulacro do escritor modernista, pois como autor fictício recorre à prosa poética e extrapola os limites clássicos da poesia, e do sujeito moderno, dado que se sente pessimista, indiferente e dono terminantemente de uma inquietação. Talvez seja também por essa razão que Pessoa o denomine de semi-heterônimo, o que permitiria imaginar que o livro funciona como uma espécie de

texto de intermediação que leva ao autor ortônimo. Deste modo, Bernardo Soares se converteria num comentador da obra e vida de Pessoa.

Por fim, vale destacar que tudo isso faz do *Livro do Desassossego* uma obra que pressupõe um lugar no qual narrador e leitor têm, cada um, a sua própria experiência, visto que os elementos poéticos citados só se tornam pertinentes se o leitor participar do processo de construção do texto.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de prosa**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 144.
- ALFERRI, Pierre. Rumo à prosa. *In: ALEA*, v. 15/2, p. 423-427, Jul-Dez 2013
- ARISTÓTELES. **Poética**. *In: ARISTÓTELES et al. A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Trad. de Jaime Bruna. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1988. p.17-52.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Le Spleen de Paris. Trad. Paulo M. Oliveira. Coleção Biblioteca Clássica. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1937.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Trad. Maurício Santana Dias.
- BLAIR, Hugh. Sobre a arte poética. *In: SOUZA, Roberto Acízelo de. (org.). Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários*. 2. ed. rev. Chapecó: Argos, 2018.
- CAVALI, Priscila. **Relação entre poesia e prosa de Charles Baudelaire**, 2015. 104 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2015.
- COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- CORONEL, Luciana Paiva. A poesia em prosa de Charles Baudelaire e Fernando Pessoa: cruzamentos. *In: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. Porto Alegre, v. 3, n. 2, jul/dez, 2007.
- COSTA, Paula Cristina. Paulismo. *In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010. p. 609-612.
- DETHURENS, Pascal. De l'horloge à l'incendiaire. Traces de Baudelaire chez Pessoa. *In: Pessoa Plural*. A Journal of Fernando Pessoa Studies. Providence, n. 18, outono, 2020.
- FERRARIA, Ana. Bernardo Soares: Desassossego e eternidade. *In: Revista Desassossego*, v. 8, n. 15, p. 165-177, 2016.

FERREIRA, Tânia Brisanti. **Linguagem, cognição e mundo**: o *Livro do Desassossego* e a construção discursiva da realidade. 2011. 88f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011.

FIORIN, JOSÉ LUIZ. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

GAGLIARDI, Caio. Paus. *In*: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010. p. 608-609.

GAGLIARDI, Caio. Marcos da fortuna crítica de Fernando Pessoa: o tempo cultural presencista. *In*: **Revista Estranhar Pessoa**, n. 4, p. 12-21, 2017.

GARCÍA LORCA, Federico. **La imagen poética de Luis de Góngora**. Disponível em: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/155302.pdf>. Acesso em: 24 jun 2020.

GIL, José. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1987.

GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. 191 p.

JESUS, Carlos Renato Rosário de. **O ritmo na prosa**: estudo e interpretação prosódica do período oratório latino. 2014. 381f. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual Campinas, Campinas, 2014.

MARTINS, Fernando Cabral. Heteronímia – História. *In*: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010. p. 326-327.

MATANGRANO, B. A.; ILLOUZ, J.-N. Entrevista sobre o Simbolismo e o Decadentismo com Jean-Nicolas Illouz. *In*: **Non Plus**, [S. l.], v. 5, n. 10, p. 273-279, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/130956>. Acesso em: 3 nov. 2020.

MENDONÇA, Antônio Sergio. A lição de Orpheu. *In*: **Rio Total: revista eletrônica**. Disponível em: <http://www.riototal.com.br/coojournal/antoniosergio001.htm>. Acesso em: 02 jul 2021.

MICHELETTI, Guaraclaba. Repetição e significado poético (o desdobramento como fator constitutivo na poesia de F. Gullar). *In*: **Filologia e Linguística Portuguesa**, [S. l.], n. 1, p. 151-164, 1997.

MODERNISMO, Arquivo Virtual da Geração de Orpheu. **Transcendentalismo panteísta**. Disponível em: <https://modernismo.pt/>. Acesso em: 28 ago 2020.

MODERNISMO, Arquivo Virtual da Geração de Orpheu. **Feminino**. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/f/569-feminino>. Acesso em: 31 mai 2021.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 13 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

MOISÉS, Massaud. **A criação Literária: poesia**. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 1998. 317 p.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa II**. 16.ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 1998.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

OLIVEIRA, Rosalva Simões de. O ritmo no verso e na prosa. *In: Sitientibus*, Feira de Santana, 2(4): 35-45 jan./jun. 1994.

PAES, J. P. **Para uma pedagogia da metáfora**. *In: PAES, J. P. Os perigos da poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, p.11-34, 1997.

PAZ, Octavio. **O Arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Trad. Olga Savary.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3 ed, São Paulo: Perspectiva, 2009. Trad. Sebastião Uchôa Leite.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Vol. I. Edição de Teresa Sobral Cunha. Coimbra: Presença, 1990. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-3844.pdf>. Acesso em: 12 out 2021.

PESSOA, Fernando. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Lisboa: Edições Ática, D.L. 1982. 458 p.

PESSOA, Fernando. **Carta a Adolfo Casais Monteiro — 13 Jan. 1935**. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-1072.pdf>. Acesso em: 13 jun 2021.

PIRES, Antônio Donizeti. **O concerto dissonante da modernidade**: narrativa poética e poesia em prosa. *In: ITINERÁRIOS – Revista de Literatura*, 2006.

PIRES, Antônio Donizeti. Poema em prosa e modernidade lírica. *In: Revista Texto Poético*, v. 3, n. 4, 2007.

PÓ, Gabriela Sofia Martins. **A fenomenologia do tédio no Livro do Desassossego**: de Martin Heidegger a Fernando Pessoa. 2015. 319 f.

Dissertação (Doutorado) - Departamento de Filosofia, Universidade de Évora, 2015.

PUCHEU, Alberto. Do começo ao fim do poema. *In: Boletim de pesquisa Nelic*, v. 9, n. 14, p. 22-53, 2009.

RAABE, Camilo Mattar. O desassossego da modernidade. *In: Revista Desassossego*, n. 11, p. 113-127, 2014.

RODRIGUES, Maria Aparecida. “Na Floresta do alheamento” ou a dissimulação discursiva do sujeito lírico sobre o fazer poético. *In: Revista Desassossego*, v. 8, n. 15, p. 178-195, 2016.

RÜCKERT, Gustavo Henrique. **A vanguarda na lírica de Sá-Carneiro: textos, contexto e intertextos**. 2010. 42 f. Monografia (Licenciatura) – Curso de Licenciatura em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SÁ-CARNEIRO, Mario de. Apoteose. *In: Orpheu: revista trimestral de literatura*, n. 1. Lisboa, 1915. Disponível em: http://modernismo.pt/images/revistas/pdf/orpheu_n_1_web.pdf> Acesso em 12 dez 2020.

SCHOPENHAUER, Arthur. Sobre a arte poética. *In: SOUZA, Roberto Acízelo de. (org.). Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários*. 2. ed. rev. Chapecó: Argos, 2018.

SHELLEY, Percy Bysshe. Uma defesa da poesia. *In: SHELLEY, Percy Bysshe. Uma defesa da poesia e outras ensaios*. São Paulo: Landmark, 2010.

SILVESTRE, Osvaldo. Modernismo. *In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010. p. 472-476.

SVENDSEN, L. **Filosofia do tédio**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

VALERY, P. Poesia e pensamento abstrato. *In: Variedades*. Trad. Maiza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, p.201-219, 1991.

VALERY, P. Questões de poesia. *In: Variedades*. Trad. de Maiza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, p.177-186, 1991.

VOLANTE, Paula Aparecida. **A prosa poética de Tutaméia**. 2006. 157 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

ZANDONÁ, Jair. **Da poética do deslocamento à cartografia do sensível: às voltas com Mário de Sá-Carneiro e Bernardo Soares**. 2013. 178 f. Tese

(Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2013.

ZENITH, Richard. Soares. *In*: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010. p. 814-817.