



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE LETRAS**

**LETÍCIA PINTOS DA SILVA**

**ANÁLISE ENUNCIATIVA DE O LIVRO DO DESASSOSSEGO ILUSTRADA PELAS  
JANELAS DE EDWARD HOPPER**

**PORTO ALEGRE**

**2021**

LETÍCIA PINTOS DA SILVA

ANÁLISE ENUNCIATIVA DE O LIVRO DO DESASSOSSEGO ILUSTRADA PELAS  
JANELAS DE EDWARD HOPPER

Trabalho de Conclusão do Curso apresentado  
como requisito parcial à obtenção do título de  
Licenciada em Letras pelo Instituto de Letras da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Silva Silva

Co Orientador: Jane Tutikian

**PORTO ALEGRE**

**2021**

## CIP - Catalogação na Publicação

da Silva, Leticia Pintos  
ANÁLISE ENUNCIATIVA E SEMIOLÓGICA DE O LIVRO DO  
DESASSOSSEGO / Leticia Pintos da Silva. -- 2021.  
64 f.  
Orientadora: Silvana Silva.

Coorientadora: Jane Tutikian.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Letras, Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa e  
Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e  
Literaturas de Língua Inglesa, Porto Alegre, BR-RS,  
2021.

1. Livro do Desassossego. 2. Teoria da Enunciação.  
3. Edward Hopper. 4. Fernando Pessoa. 5. Émile  
Benveniste. I. Silva, Silvana, orient. II. Tutikian,  
Jane, coorient. III. Título.

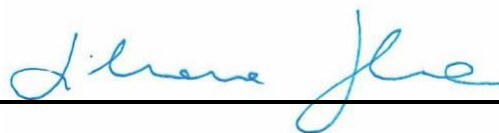
Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**LETÍCIA PINTOS DA SILVA**

**ANÁLISE ENUNCIATIVA DE O LIVRO DO DESASSOSSEGO ILUSTRADA PELAS  
JANELAS DE EDWARD HOPPER**

Trabalho de Conclusão do Curso apresentado  
como requisito parcial à obtenção do título de  
Licenciada em Letras pelo Instituto de Letras da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

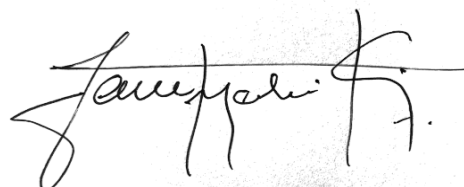
BANCA EXAMINADORA:



---

Silvana Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul



---

Jane Tutikian

Universidade Federal do Rio Grande do Sul



---

Valdir do Nascimento Flores

Universidade Federal do Rio Grande do Sul



---

Alessandra Jaqueline

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, pelo incentivo e pelo conforto que proporcionam para os meus estudos.

Às minhas orientadoras, professora Silvana e professora Jane, que prontamente se colocaram à disposição para me auxiliar durante a pesquisa.

À Patrícia Pessoa, pela parceria e trabalhos divididos.

“As Pessoas de Pessoa

Era um, era muitos, era todos, era nenhum.

Fernando Pessoa, burocrata triste, prisioneiro do relógio, solitário autor de cartas de amor que não mandava jamais, tinha um manicômio dentro de si. De seus habitantes conhecemos os nomes, as datas e até as horas de nascimento, os horóscopos, os pesos e as estaturas.

E as obras, porque todos eram poetas.

Alberto Caeiro, pagão, zombador da metafísica e demais acrobacias dos intelectuais que reduzem a vida aos conceitos, escrevia erupções;

Ricardo Reis, monárquico, helenista, filho da cultura clássica, que nasceu várias vezes e teve vários horóscopos, escrevia construções;

Álvaro de Campos, engenheiro da Glasgow, vanguardista, estudioso da energia e temeroso do cansaço de viver, escrevia sensações;

Bernardo Soares, mestre do paradoxo, poeta em prosa, erudito que dizia ser esforçado ajudante de algum bibliotecário, escrevia contradições;

e António Mora, psiquiatra e demente, internado em Cascais, escrevia elucubrações e loucubrações. Pessoa também escrevia. Quando eles dormiam.”

(Eduardo Galeano)

## RESUMO

A presente pesquisa propõe uma análise enunciativa de alguns fragmentos do *Livro do Desassossego*. Neste sentido, observa-se o funcionamento da categoria de espaço a fim de entender como a subjetividade de Bernardo Soares é construída por meio das metarreflexões elaboradas em seu processo de escrita. Considerando-se a habilidade de Fernando Pessoa em se propor como outro, enquanto praticante de um exercício de alteridade dele mesmo, o estudo dos trechos sustenta-se nas palavras do linguista francês Émile Benveniste, e partindo do conceito de subjetividade na linguagem, estuda-se como os componentes do aparelho formal da enunciação são criados por meio da escrita. O estudo dos fragmentos dividiu-se em três temáticas, a saber: do ser, das sensações e do espaço. Por meio deles, relacionou-se conceitos teóricos do campo da Teoria da Enunciação com o trabalho dos críticos da obra pessoana, Leyla Perrone-Moisés e José Gil. Além disso, os espaços físicos que desencadeiam diferentes instâncias de espaços enunciativos foram ilustrados com as pinturas de Edward Hopper, em especial, uma série de quadros em que sujeitos solitários estão dispostos perto de janelas. Desta maneira, foi possível reforçar a importância de analisar o texto literário à luz das teorias enunciativas, visto que este pode revelar minúcias em relação à subjetividade humana expressa por meio da linguagem. A pesquisa possui caráter exploratório e descritivo. Conclui-se que o diálogo entre artes de campos distintos, apresentados neste trabalho, podem contribuir, de forma significativa, aos campos de estudo da literatura comparada e de análises linguísticas, pois entende-se o texto como produto da subjetividade humana, portanto, matéria aberta a várias leituras e interpretações.

**Palavras-chave:** Livro do Desassossego. Teoria da Enunciação. Edward Hopper.

### **ABSTRACT**

*This research proposes an enunciative analysis of some fragments of the Book of Disquiet. In this sense, the functioning of the space category is observed to understand how Bernardo Soares' subjectivity is constructed through the meta-reflections elaborated in his writing process. Considering Fernando Pessoa's ability to propose himself as another, as a practitioner of an alterity exercise of himself, the study of the excerpts is supported by the words of the French linguist Émile Benveniste, and based on the concept of subjectivity in language, whether how the components of the formal apparatus of enunciation are created through writing. The study of the fragments was divided into three themes, namely: being, sensations and space. Through them, theoretical concepts from the field of Enunciation Theory were related to the work of the critics of Pessoa's work, Leyla Perrone-Moisés and José Gil. Furthermore, the physical spaces that trigger different instances of enunciative spaces were illustrated with paintings by Edward Hopper, in particular a series of pictures in which solitary subjects are arranged near windows. In this way, it was possible to reinforce the importance of analyzing the literary text in the light of enunciative theories, as it can reveal details in relation to human subjectivity expressed through language. The research has an exploratory and descriptive character. It is concluded that the dialogue between arts from different fields, presented in this work, can contribute significantly to the fields of study of comparative literature and linguistic analysis, as the text is understood as a product of human subjectivity, therefore, as open matter to various readings and interpretations.*

**Keywords:** *The Book of Disquiet. Theory of Enunciation. Edward Hopper.*



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>New York Pavements</i> , 1924-1925 .....	<b>45</b>
Figura 2 – <i>Adam's House</i> , 1928.....	46
Figura 3 – <i>Hotel by A Railroad</i> , 1952 .....	49
Figura 4 – <i>Hotel Room</i> , 1931 .....	52
Figura 5 – <i>Summer Evening</i> , 1947 .....	53
Figura 6 – <i>Excursion into Philosophy</i> , 1959 .....	54
Figura 7 – <i>Nighthawks</i> , 1942.....	55
Figura 8 – <i>Night Windows</i> , 1928 .....	56

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	10
O DESASSOSSEGO – EDIÇÕES E CRÍTICA .....	15
CAPÍTULO I – FRAGMENTOS SOBRE O SER.....	20
CAPÍTULO II - FRAGMENTOS SOBRE AS SENSações .....	33
CAPÍTULO III - FRAGMENTOS SOBRE O ESPAÇO.....	39
3.1. AS JANELAS COMO UM OLHO .....	44
3.2. O INDIVÍDUO POR TRÁS DA JANELA .....	48
3.3. A JANELA COMO VIEWER-VOYEUR.....	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	59
REFERÊNCIAS .....	62

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Pertenço, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem veem só a multidão do que são, senão também os grandes espaços que há ao lado [...] fiquei, como outros da orla das gentes, naquela distância de tudo a que comumente se chama a Decadência.

(Fernando Pessoa)

O universo literário demanda um pouco de solidão dos seus adeptos. Para Fernando Pessoa, o isolamento consistia em uma atividade constante e, embora tenha trocado cartas com amigos, frequentado cafés e trabalhado em escritórios, a introversão e a incapacidade de lidar com o real fizeram dele um solitário. Entretanto, não podemos acreditar em toda solidão retratada nos textos, pois um dos poetas que o habitava declara publicamente ser um grande fingidor. Pessoa subdividiu-se em mais de cem personalidades literárias, deixou registrado três heterônimos e um único semi-heterônimo, para, então, com base no olhar deles, esquecer-se de si e passar suas horas de tédio dobrando a língua portuguesa à sua maneira. O estar só e consciente disso resultou em uma escrita única, e a esperança, talvez certeza, de um dia ser encontrado, lido e publicado. À vista disso, escrever sobre Pessoa é uma tarefa desafiadora e requer muito cuidado com as palavras. Considerando-se a habilidade de Fernando Pessoa em se propor como outro, como praticante de um exercício de alteridade dele mesmo, nos voltamos para as palavras do linguista francês Émile Benveniste, e partindo do conceito de subjetividade na linguagem<sup>1</sup>, fizemos uma breve análise enunciativa de alguns trechos do *Livro do Desassossego* (2015), entrelaçando o texto de Bernardo Soares, a Teoria Enunciativa de Émile Benveniste e a pintura de Edward Hopper. Desse modo, aproximamos literatura, linguística e pintura.

O pintor norte-americano Edward Hopper (1882-1967) nasceu em Nyack, Nova York, e seus quadros são famosos por representarem a solidão na contemporaneidade. As telas são feitas por meio de uma mesclagem de técnicas presentes nos movimentos impressionista e realista. Hopper projeta luz em seus personagens, figuras que parecem imersas em tédio e desânimo, representadas em ambientes urbanos e rurais. Nesse sentido, assim como Bernardo Soares narra seus dias de tédio, os sujeitos quietos das telas de Hopper também parecem

---

<sup>1</sup> “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser o conceito de ‘ego’”. A ‘subjetividade’ que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’.”. BENVENISTE, É. Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas: Pontes, [1959] 2005.

enunciar algo sobre seu estado de solidão. Além disso, podemos dizer que os espaços presentes nessas duas formas de artes distintas são compartilhados, e acabamos por encontrar características do homem universal em ambos, seja no texto ou na tela. Na ordem do texto, encontramos Bernardo, sozinho, em um quarto escrevendo, pegando um bonde ou preso nas tardes de trabalho no escritório. Nas figuras, observamos uma moça tomando café, pessoas sozinhas em seus quartos, uma luz que preenche espaços vazios. Ambos, Hopper e Pessoa, falam de e sobre o mundo perpassados pela subjetividade que os constitui. Próximo à janela, voltada à rua dos Douradores, Bernardo Soares narra a vida, repara as pessoas, o patrão Vasques, e escreve; sofre de tédio, um tédio que é enunciado pelas pinturas de Hopper, por meio da expressão facial de suas figuras, pela cor, pela luz e pelo mal-estar que a solidão lhes impõe. Portanto, tomando como ponto inicial as particularidades que Pessoa concede a Soares — a demarcação de espaço, a definição de semi-heterônimo, a escrita igual a sua e os ambientes por onde o narrador circula durante sua escrita —, o estudo da categoria de espaço, com base em fragmentos do *Livro do Desassossego*, doravante apenas *Livro*, se mostra compatível com as possibilidades de análise do texto escrito, apontadas na Teoria Enunciativa de Émile Benveniste. Do mesmo modo, analisamos nove telas de Edward Hopper, uma série de quadros em que janelas são reproduzidas com o intuito de ilustrar os espaços físicos que desencadeiam o espaço enunciativo ocupado pelo ajudante de guarda-livros da cidade de Lisboa.

Assim como Bernardo Soares transita por espaços bem demarcados, os homens, mulheres e elementos nas telas de Hopper também pertencem a esses espaços. Em um bom número de obras, há um recorte de cenas vivenciadas em um local fechado — um quarto, uma sala, uma mesa de bar, um hotel, uma rua — que somente são acessadas por meio de janelas e, por elas, os personagens podem ser vistos pelo leitor da pintura em várias situações diárias. No *Livro*, o anseio de contato com o mundo e a incapacidade de obtê-lo é um tema recorrente, isto nos remete à ideia de entrelugar que o signo janela pode representar. Em contrapartida, Soares descreve sensações e, constantemente, olha para dentro — de si e de seus heterônimos —, de modo igual, Hopper faz um percurso que invade a intimidade dos sujeitos, convidando o leitor da pintura a parar e olhar para dentro de si e da tela.

Benveniste alerta para o fato de que a subjetividade se define “como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas” (2005, p. 286), isto se dá devido à polaridade que os sujeitos experienciam ao preencherem o *status* linguístico de pessoa, “essa polaridade não significa igualdade nem simetria: ego tem sempre uma posição de transcendência quanto a tu” (2005, p. 286). Logo, em Fernando Pessoa, a unicidade do sujeito que diz “eu” se desfaz à medida que ele é seu próprio eco, por isso, há muito espaço para a

solidão, conseqüentemente, seguimos escrevendo e compreendemos o tamanho do espólio de Pessoa. Além disso, em Benveniste, a subjetividade é o mecanismo que permite aos falantes atualizarem o discurso quando utilizam o signo “eu”<sup>2</sup>. Por esse motivo, o discurso constitui o meio por onde a subjetividade dos interlocutores vem à tona. Para Leyla Perrone-Moisés, a obra de Pessoa demonstra, entre muitas coisas, uma busca pela identidade. Assim, o *Livro* é uma obra inexistente, diz ela: “o verdadeiro e definitivo Livro do Desassossego nunca existiu, e não existirá jamais” (2001, p. 293). Não apenas pelo fato de Pessoa não ter organizado os trechos, mas também porque a publicação dos trechos é dependente do olhar de seus organizadores. Portanto, parte da subjetividade de cada organizador está implicada nas edições publicadas. Ao formular essa reflexão, percebemos ser possível uma interação com a noção de diferentes regimes de subjetividade. Dessa maneira, as várias edições do *Livro* suscitam divergências entre os que estudam a obra pessoana, porque, além dos textos dialogarem com todo o espólio de Pessoa, o *Livro* pode ser entendido como um conjunto de poemas em prosa, fragmentos de um possível romance inacabado, um diário pessoal, uma autobiografia. Em alguns momentos, pode-se, inclusive, encontrar trechos que lembram a estrutura narrativa de contos; então, realmente, não há como definir o que é o *Livro*.

Dado isso, Richard Zenith (2015), consagrado editor da obra pessoana, afirma que no *Livro* encontra-se o gênio de Pessoa em seu auge. Em meio aos fragmentos, à relativização de tudo, à produção escrita desenfreada e às cartas que trocou com vários escritores, Pessoa redigiu o *Livro* durante seus últimos anos. Zenith conta que apesar dos trechos não estarem datados, a análise dos manuscritos permite afirmar que Bernardo Soares é o responsável por um bom número de textos. Seja pela máquina de escrever utilizada; pelo padrão de cores e dos títulos dos textos; pelo estilo dos primeiros trechos; ou pela atribuição de poema em prosa a Soares. Além disso, Zenith organizou sua edição visando aproximar o todo de uma narrativa, por isso, neste trabalho, utilizamos a edição elaborada por ele.

A partir desse recorte, no presente ensaio, estudamos o aparelho formal da enunciação de Bernardo Soares e como os seus componentes (pessoa, tempo e espaço) estão organizados no *Livro do Desassossego*. Nesse sentido, o estudo se dá por meio do exame da categoria de espaço como elemento enunciativo que coloca em evidência parte da subjetividade do sujeito que enuncia no *Livro*. Portanto, apontamos alguns momentos em que a escrita do *Livro* torna-se uma enunciação escrita. Em um primeiro momento, nos valem, sobretudo, dos textos “Da

---

<sup>2</sup> BENVENISTE, É. Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas: Pontes, [1959] 2005.

subjetividade na linguagem”, “A natureza dos pronomes” e de “O aparelho formal da enunciação”, nos quais Benveniste apresenta um percurso teórico metodológico que possibilita uma análise apurada de textos. Posteriormente, relacionamos a pintura de Edward Hopper, em especial, uma série de telas em que janelas são apresentadas, tomamos a liberdade de nomeá-las “Janelas do Desassossego”. Assim como as enunciações de Bernardo Soares se expandem para além do espaço físico — embora sejam desencadeadas a partir dele —, as janelas de Hopper também fazem alusão a signos que estão fora da tela, convidando o espectador a ver para além do que está posto.

Em consequência disso, novamente, olhamos para Benveniste. O linguista ressalta que não há língua antes da enunciação, e é por meio do ato de falar/escrever que os indivíduos se apropriam de “toda a língua” e tornam o que é dito um feito exclusivo da situação em que o realizam. Nesse sentido, com base em uma nota de rodapé deixada por Benveniste, Flores (2018, p. 407) declara: “[...] é o ato de produção da escrita, a enunciação escrita, que interessa a uma abordagem com base em Benveniste, e não o produto desse ato, o enunciado, ou ainda, o texto do enunciado”. Igualmente, Roland Barthes afirma que: “[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (2004, p. 57). Por esse viés, em que o ato é compreendido como mais relevante que o seu produto, notamos que a obra de Pessoa está imersa em subjetividade e, ainda que esta seja atribuída às personas literárias, algumas marcas de subjetividade, deixadas em trechos que compõem o *Livro*, revelam traços de Fernando Pessoa ele mesmo, pois as vozes do *Livro* confessam uma inaptidão para a ação. À título de exemplificação, os textos não literários de Pessoa, cartas pessoais à Ophélia e outros escritores também trazem indícios dessa problemática.

Um dos motivos que evidenciam essa hipótese é a constante reflexão metalinguística que atravessa todos os momentos da obra — Pessoa/Soares reflete e enuncia sobre seu próprio processo de escrita, incessantemente. Além disso, compartilha essas inquietações com o leitor. O outro se dá por meio da repetição de temáticas como o sonho, o tédio, a insônia, a solidão e a inaptidão para ação. Esses elementos estão presentes no *Livro* e, também, no restante da obra Pessoaana, por isso, isolamos as enunciações presentes no *Livro*, fazendo um recorte da fala Soariana no tocante à categoria de espaço.

Em consequência disso, surgiram as seguintes inquietações: em que medida as instâncias de discurso presentes no *Livro* permitem uma análise da enunciação escrita dos trechos que apresentam uma fala metalinguística sobre o processo de escrita? Como a Teoria

Enunciativa de Benveniste pode contribuir para uma análise da enunciação escrita no *Livro*? Quais os atos, as situações de enunciação e os instrumentos que o/os narrador/es do *Livro* instauram ao longo de seus enunciados? Como esse texto é desdobrado e quais marcas de subjetividade são deixadas por meio da escrita? Como o espaço influencia o processo de escrita? Ainda nesse contexto, sabendo que Fernando Pessoa idealizou seu leitor, quais recursos ele utiliza para instaurar seu alocutário? Como o conceito de autorreferência pode ser entendido no *Livro*?

Para respondê-las, nos apoiamos na revisão de Barthes sobre a escrita de Benveniste, bem como em nossa leitura do texto *O aparelho formal da enunciação* e na discussão sobre a noção de espaço em Benveniste, realizada por Barboza (2013). Em seguida, tratamos da crítica à obra Pessoaana, especificamente. Desse modo, colocamos em relação os atos de escrita de Bernardo Soares, uma leitura enunciativa de fragmentos do *Livro* e as janelas de Edward Hopper. Nesse sentido, houve, também, o propósito de aplicar o método de análise enunciativa ao texto escrito, aproximando o fazer literário e artístico do fazer linguístico, a fim de entrelaçar campos distintos do saber.

Desse modo, foi necessário examinar como o conceito de instância de discurso pode ser lido no *Livro*; e identificar quais são as situações, os atos e os instrumentos de enunciação utilizados pelo narrador para se expressar. A fim de compreender o “eu” pessoano, por meio de uma análise pautada na Teoria Benvenistiana, e perceber como a subjetividade da linguagem pessoana é enunciada por meio das metarreflexões que o semi-heterônimo faz sobre seu uso da língua. Igualmente, ao observar alguns trechos, encontramos traços que nos levaram a Edward Hopper, o que implicou na revisão de princípios teóricos que relacionam pintura e literatura.

Este trabalho está organizado em seis partes. Partimos dessa introdução para uma breve revisão de conceitos relativos à teoria literária. Posteriormente, apresentamos propostas de análise enunciativa escrita, levantadas por Émile Benveniste, em especial a construção da categoria de “espaço”, vinculada à elaboração da noção de solidão. Analisamos dez trechos do *Livro* em que fluxos de enunciação afloram com base nas sensações que os espaços desencadeiam no narrador. Para tanto, subdividimos o estudo dos trechos em três partes, a saber: do ser, do espaço e das sensações. Por esse viés, fomos em busca dos desassossegos de Soares. Logo depois, apresentamos a análise de trechos do *Livro* em contraste com as pinturas de Hopper. Por fim, chegamos ao comentário final e às referências bibliográficas.

## O DESASSOSSEGO – EDIÇÕES E CRÍTICA

“O verdadeiro e definitivo Livro do desassossego nunca existiu, e não existirá jamais.”

Leyla Perrone-Moisés

Há uma problemática em torno da organização do *Livro do Desassossego* porque a organização desse conjunto de escritos de Fernando Pessoa é póstuma e não foi ordenada pelo autor. Contudo, o resultado dessa obra já foi atribuído às várias figuras criadas por Pessoa. Ele mesmo deixou uma parte assinada por: Vicente Guedes, Barão de Teive e Bernardo Soares. Esclarecemos, ainda, que o início do *Livro* foi assinado pelo ortônimo, antes de passá-lo a Guedes. A editoração e publicação da obra está condicionada à leitura que os organizadores fizeram/fazem (de Pessoa) e do *Livro*. Neste trabalho, descreveremos, brevemente, aspectos das principais edições existentes. Consideramos as quatro versões da obra em que os organizadores trabalharam diretamente com os originais do espólio que se encontram na Biblioteca Nacional de Portugal. Além disso, é importante destacarmos que essas edições sofrem alterações sempre que um dos autores revisa sua edição. Sendo assim, essas obras dialogam, constantemente, entre si e com todo o espólio de Pessoa, sofrendo influências implícitas ou explícitas consequentes da retomada dos arquivos originais.

Quando analisamos as cartas trocadas entre Pessoa e outros escritores como João Gaspar Simões e Mário Sá Carneiro, tomamos ciência de que havia um projeto inicial para o *Livro*, apesar de contarmos com mais de quinhentos trechos publicados atualmente, em vida, Pessoa publicou, apenas, doze partes. A primeira edição do *Livro* foi publicada em 1982 pela editora Ática. O texto foi elaborado por Jacinto Prado Coelho — responsável pela organização dos trechos —, Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha — que trabalharam com os manuscritos, transcrevendo o espólio. Em 1991, Cunha propôs uma nova versão com a inclusão de novos trechos, entretanto, somente pôde publicá-la em 1997, devido a contratempos relacionados aos direitos autorais. Nesse intervalo, a editora Assírio & Alvim produziu uma nova versão, assinada por Richard Zenith, publicada em 1998. A diferença mais marcante entre os textos está situada na discussão sobre o número de livros/partes em que os especialistas a dividem. O pioneiro, Prado Coelho, optou por não dividir a obra, embora tenha publicado dois volumes, é sempre o mesmo livro. Na atualidade, os especialistas aparentam concordar na existência de duas fases da obra. Inicialmente, o *Livro* possuía um caráter misto, com exaltações, devaneios, conselhos, máximas, manuais de sensações, diários, análises do estado de espírito, poesia em



prosa e muito mais. Esse início é pós-simbolista e apresenta partes do *sensacionismo* futuro. Pizarro (2016) entende que esse estilo de escrita desdobrou-se entre 1913 e 1918, contendo alguns escritos provenientes de 1919 e 1920; sendo a maior parte escrita em 1915. Essa fração representa a primeira fase do *Livro* e, por alguns editores, é atribuída a Vicente Guedes, autor fictício que assinou alguns contos e poemas. Entretanto, essa parte nunca foi organizada por Pessoa em vida. Georg Rudolf Lind justifica: “os textos desta primeira fase distinguem-se bastante pela artificialidade rebuscada da sua dicção pós-simbolista dos textos da segunda fase, os quais tendem à simplicidade e exactidão da expressão, e isto apesar da sua proximidade com o género da poesia em prosa” (LIND, 1983, p. 21). Por volta de 1929, Pessoa retoma a escrita do *Livro*. Nesse momento, Lisboa e o guardador de livros passam a integrar este enredo. Por se passar na cidade, as descrições e paisagens campestres, tão presentes em Guedes, deixam de aparecer, dando lugar a um cenário citadino. Destacamos um dos primeiros fragmentos do *Livro* a fim de explicitar essa transição:

amo, pelas tardes demoradas de verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em mais bulício. A Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfândega cessa, toda a linha separada dos cais quedos — tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. Vivo uma era anterior àquela em que vivo; gozo de sentir-me coevo de Cesário Verde, e tenho em mim, não outros versos como os dele, mas a substância igual à dos versos que foram dele. Por ali arrasto, até haver noite, uma sensação de vida parecida com a dessas ruas. De dia elas são cheias de um bulício que não quer dizer nada; de noite são cheias de uma falta de bulício que não quer dizer nada. Eu de dia sou nulo, e de noite sou eu. Não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha ante o que é a essência das coisas. Há um destino igual, porque é abstracto, para os homens e para as coisas — uma designação igualmente indiferente na álgebra do mistério (PESSOA, 2015, p. 43).

As caminhadas de Bernardo Soares pelas ruas de Lisboa situam seu espaço físico e as paisagens deixam de ser vistas pelo sentido da visão. Ao escrever, Soares parte de detalhes do visível a ponderações desprendidas da realidade, em meio às ponderações, há sempre algum componente do espaço físico, geralmente presente na cidade, no quarto ou no escritório que o faz retornar ao real. Os elementos ao redor, os cheiros, as ruas, todos fazem com que a concretude e a rudeza da vida atinjam Soares e seus sentidos, por meio da estética e da análise de sensações, Pessoa/Soares se concentram em uma atividade mental, ela prediz o texto como um processo de abstração em que o dito e as enunciações são racionalizados antes de seres registrados.

Retomando o comentário sobre a estrutura do *Livro*, Pizarro (2016) destaca que os textos datados entre 1929 e 1934 foram datilografados, têm comentários nas margens, pertencem a Bernardo Soares, e caracterizam a segunda fase do *Livro*. Para o crítico, com o passar dos anos, o objetivo de Pessoa teria sido unificar as diferentes fases da escrita, por meio de uma revisão estilística e psicológica dos trechos, gesto que resultaria em uma unicidade do conjunto. Todavia, os editores não são unânimes quanto à forma de se ordenar essas duas fases do *Livro*. Sendo assim, Coelho e Zenith defendem a unificação das fases, em uma tentativa de fazer o que Pessoa deixou em uma nota dos escritos — reescrever tudo criando um fio condutor, próximo de uma narrativa. Coelho opta por não fazer divisões, mas Zenith separa o *Livro* em duas sessões, a última intitulada “Os grandes trechos”, segundo ele, não é possível encaixá-los em meio ao restante da obra de maneira fluida. De fato, essa segunda seção do *Livro* comporta trechos muito próximos de contos e crônicas, com início, meio e fim. Os dois críticos acima citados evitaram tratar dos fragmentos com base na ordem cronológica e estruturaram suas versões para que houvesse uma disposição quase narrativa das passagens. Zenith afirma que essa escolha implica um pouco da sua subjetividade no texto, porém, acredita que, se Pessoa tivesse tido o tempo de ordenar o *Livro*, o resultado seria algo próximo de um almanaque literário, proporcionando uma leitura aleatória, em que, caberia ao leitor estabelecer a sequência.

Por outra perspectiva, Lind, Quadros, Sena e Cunha insistem na existência de dois livros. Quadros publicou, em 1986, a primeira versão que defende essa leitura, seu ponto de partida foi a datação dos fragmentos e a junção de temáticas. Jerónimo Pizarro, na primeira edição crítica, optou pela natureza documental.

Em entrevista à Universidade de Coimbra, Cunha relata seu percurso como editora do *Livro* e fala sobre sua pesquisa de mais de trinta anos, afirma que, após tanto contato com os fragmentos, desenvolveu a habilidade de identificar quais pertencem ao *Livro*. Para ela, há uma clara diferença entre os escritos atribuídos a Vicente Guedes e a Bernardo Soares, também enfatiza ser “um livro muito lusitano”, por tratar das visões e aceitações portuguesas.<sup>3</sup>

Dito isso, neste trabalho, mencionamos as quatro diferentes edições da obra a fim de situar o leitor em relação à problemática das versões, porém, nossa análise está ancorada na edição de Zenith (2015). É por esse ponto de vista que nos voltamos para o estudo do *Livro*.

---

<sup>3</sup>CUNHA, Teresa Sobral. **Arquivo LdoD**. [Entrevista concedida ao] Centro de Literatura Portuguesa. Universidade de Coimbra, nov. 2015. Disponível em: <https://ldod.uc.pt/about/videos>. Acesso em: 10/09/2021.

Não podemos deixar de mencionar o trabalho de Manuel Portela (2017)<sup>4</sup>. Diante das incertezas que provêm da multiplicidade de que é feito o *Livro*, Portela e toda a “equipa Pessoa” — assim são chamados os especialistas escolhidos pelo governo português para ter acesso à arca onde ficaram os escritos de Pessoa —, propuseram a publicação dos trechos por meio de um arquivo digital<sup>5</sup>. Podemos interpretá-lo como a organização mais recente e mais inovadora do *Livro*, pois o formato digital abre caminho para um acesso heterogêneo ao texto.

Defendendo a leitura de muitos desassossegos, Pizarro olha, de forma positiva, para a incompletude do *Livro*, e descreve três níveis para ilustrar os desassossegos. O primeiro vai de encontro às propostas defendidas por Leyla Perrone-Moisés (2001), Jorge de Sena (1979) e Eduardo Lourenço (1984), destacando a característica póstuma da obra e o fato de Pessoa se propor como várias “pessoas-livros”. Segundo ele:

[...] temos que nos adaptar à pluralidade literária de Fernando Pessoa da mesma forma que temos que reconhecer a pluralidade editorial dos seus livros — nomeadamente do Desassossego —, visto que não é negativo, e sim extremadamente positivo, pois é um signo de vitalidade, que Pessoa seja cada dia mais múltiplo em termos de edição e de interpretação (LOURENÇO citado por PIZARRO, 2016, p. 12).

O segundo, diz respeito ao processo de integração de toda a obra pessoana por meio do *Livro*, no qual, entende-se que houve uma migração de textos. Esse tópico é tratado por Glória Padrão (1977) e pelos já citados Perrone-Moisés e Lourenço. O terceiro ponto ressalta que entre as organizações publicadas do *Livro* nunca há dois livros iguais, e que nem as reedições resultam em unanimidade. De maneira simplificada, as versões de Zenith, Cunha e o do próprio Pizarro são idênticas, mas o autor reforça que isto é um engano e conclui “de certa forma, o *Livro do Desassossego* simboliza as arcas pessoanas, pois os escritos guardados nessas arcas são peças de um labirinto impossível.” (2016, p. 25). Considerando-se esse labirinto impossível, iniciamos nossa singela análise de alguns trechos do *Livro* pela ótica do sentimento de ser.

---

<sup>4</sup>PORTELA, Manuel e António Rito Silva, orgs. (2017). **Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://ldod.uc.pt/>. Acesso em: 17/09/2021.

<sup>5</sup> *LdoD* é um arquivo digital colaborativo do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa. O site contém imagens dos documentos autógrafos, transcrições desses documentos e quatro edições da obra (COELHO, CUNHA, ZENITH, PIZARRO). Além da leitura e comparação das transcrições, o *Arquivo LdoD*. Permite que os utilizadores colaborem na criação de edições virtuais do *Livro do Desassossego*. Desse modo, o *Arquivo LdoD* combina um princípio representacional com um princípio simulatório: o primeiro consiste na representação da história e dos processos de escrita e de edição do *Livro*; o segundo consiste na possibilidade de os utilizadores assumirem diferentes papéis no processo literário (ler, editar, escrever), usando a flexibilidade do meio digital para experimentarem o *Livro do Desassossego* como máquina literária. Adaptado de: <https://ldod.uc.pt/>. Acesso em 26/08/2021.



## CAPÍTULO I – FRAGMENTOS SOBRE O SER

### **Fragmento 84**

Meditei hoje, num intervalo de sentir, na forma de prosa de que uso. Em verdade, como escrevo? Tive, como muitos têm tido, a vontade pervertida de querer ter um sistema e uma norma. É certo que escrevi antes da norma e do sistema; nisso, porém, não sou diferente dos outros.

Analisando-me à tarde, descubro que o meu sistema de estilo assenta em dois princípios, e imediatamente, e à boa maneira dos bons clássicos, erijo esses dois princípios em fundamentos gerais de todo estilo: dizer o que se sente exactamente como se sente — claramente, se é claro; obscuramente, se é obscuro; confusamente, se é confuso —; compreender que a gramática é um instrumento, e não uma lei.

Suponhamos que vejo diante de nós uma rapariga de modos masculinos. Um ente humano vulgar dirá dela, "Aquela rapariga parece um rapaz". Um outro ente humano vulgar, já mais próximo da consciência de que falar é dizer, dirá dela, "Aquela rapariga é um rapaz". Outro ainda, igualmente consciente dos deveres da expressão, mas mais animado do afecto pela concisão, que é a luxúria do pensamento, dirá dela, "Aquele rapaz". Eu direi, "Aquela rapaz", violando a mais elementar das regras da gramática, que manda que haja concordância de género, como de número, entre a voz substantiva e a adjectiva. E terei dito bem; terei falado em absoluto, fotograficamente, fora da chateza, da norma, e da quotidianidade. Não terei falado: terei dito.

A gramática, definindo o uso, faz divisões legítimas e falsas. Divide, por exemplo, os verbos em transitivos e intransitivos; porém, o homem de saber dizer tem muitas vezes que converter um verbo transitivo em intransitivo para fotografar o que sente, e não para, como o comum dos animais homens, o ver às escuras. Se quiser dizer que existo, direi "Sou". Se quiser dizer que existo como alma separada, direi "Sou eu". Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei-de empregar o verbo "ser" senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triunfalmente, anti-gramaticalmente supremo, direi "Sou-me". Terei

dito uma filosofia em duas palavras pequenas. Que preferível não é isto a não dizer nada em quarenta frases? Que mais se pode exigir da filosofia e da dicção?

Obedeça à gramática quem não sabe pensar o que sente. Sirva-se dela quem sabe mandar nas suas expressões. Conta-se de Sigismundo, Rei de Roma, que, tendo, num discurso público, cometido um erro de gramática, respondeu a quem lho apontou, "Sou Rei de Roma, e acima da gramática". E a história narra que ficou sendo conhecido nela como Sigismundo "super-grammaticam". Maravilhoso símbolo! Cada homem que sabe dizer o que diz é, em seu modo, Rei de Roma. O título não é mau, e a alma é ser-se.

(Fernando Pessoa).

Nesse fragmento, Soares faz uma análise metalinguística sobre os modos de dizer e sobre as limitações que a gramática impõe às mentes criativas. Sabemos, desde o início, que houve uma ponderação prévia por parte do enunciador. O pretérito do verbo “meditar”, juntamente à marcação de tempo “hoje”, registra o tempo em que o ato de enunciação situa-se. Soares pensa sobre a forma da sua prosa, coloca-se como crítico do seu trabalho, e tenta ver qual é o norte do que escreve; nisto, reconhece sua pretensão de estabelecer um padrão sistemático de trabalho, entretanto, percebe que isso toda a gente faz/fez. Daí, partimos para uma segunda instância de enunciação, na qual o escritor narra os *insights* produzidos no período da tarde, momento em que detectou ter dois princípios norteadores em seu estilo: o primeiro, dizer o que se sente, da maneira como se sente; e o segundo, cuja gramática constitui, apenas, o instrumento que lhe permite realizar o primeiro, não uma obrigação. Então, uma terceira instância de discurso se configura. Nela, o interlocutor é incluído, Soares deixa de utilizar a primeira pessoa do singular e passa a enunciar em terceira pessoa do plural: nós, com o intuito de explicar o que quis dizer em relação à gramática não ser um conjunto de regras fixas.

Supondo uma circunstância onde há uma moça que apresenta características masculinas, Soares atenta para o funcionamento da concordância de gênero na língua, pois, embora trate-se de uma moça, aos olhos de Soares, a figura da moça não retrata os ideais de “feminilidade” ou “masculinidade” a ponto de as concordâncias nominais abrangerem, por meio das desinências de gênero feminino/masculino, a representação fiel de tal. O enunciado inclui supostos locutores que observam a moça no mesmo nível em que Soares narra sua explicação, portanto, ele enuncia por terceiros, de modo que apresenta inferências com base em sujeitos hipotéticos.

Dessa maneira, assume que: um primeiro dirá que a menina *parece* rapaz; um segundo, utilizará o verbo ser e dirá que ela *é* um rapaz; e esses dois desviam da problemática com a escolha de verbos. Acrescenta-se, ainda, um terceiro, o qual seria mais radical, dizendo “aquele rapaz”. Soares, não; à vista disso, deseja manter as duas sutilezas da identidade da moça, o ser moça e os modos ditos masculinos, conseqüentemente, faz uma construção “agramatical”, dizendo: “aquela rapaz”.

A respeito dessa escolha lexical, os elementos que remetem aos conceitos de feminino e masculino são colocados em relação pela quebra da concordância. Soares, desse modo, significa que o seu modo de dizer está mais próximo da realidade. Mais adiante no trecho, com o uso de “fotograficamente”, ele procura expressar uma imagem concreta do que é enunciado. Ele mesmo faz a análise linguística de seu dito e deixa que o interlocutor reflita sobre essas questões. É interessante observar como a argumentação em torno do não cumprimento da regra gramatical é construída a fim de validar o termo “sou-me”, no final do fragmento. Visto que, assim como a descrição da moça pode ser agramatical e, por ser assim, ser muito verossímil, Soares pode ser-se, afinal, a língua é seu instrumento de trabalho, logo, para dizer o que sente como tal é, há a necessidade de liberdade para dizer e criar. Voltando ao fragmento, é interessante como a ideia de fotografar, registrar, tornar perceptível ao nível da visão, não somente do pensamento, é construída. Soares acredita que seu enunciado “aquela rapaz”, juntamente ao “sou-me”, desenha e qualifica uma interpretação permeada pela visão, da mesma maneira, elenca figuras que comportam a ideia de grandeza: “rei de Roma”, um “super-grammaticam”, como metáfora para um possível “rei das palavras”, o que remete à maneira de Fernando Pessoa olhar para sua própria obra.

Consultamos e referimos o artigo de Émile Benveniste, *Da subjetividade na linguagem*, em razão de nele encontrarmos as respostas ao questionamento do guarda-livros: “se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei-de empregar o verbo ‘ser’ senão convertendo-o subitamente em transitivo?”. Benveniste responde: “a linguagem está de tal forma organizada que permite a cada locutor *apropriar-se* da língua toda designando-se como *eu*.” (PLG I [1966], 1995a, p. 288, grifos do autor).

Lendo com atenção, nos deparamos com o conceito de autorreferência, visto que “a entidade que a si mesma se dirige e forma” consiste na definição: “cada eu tem sua referência própria e corresponde cada vez a um ser único, proposto como tal” (BENVENISTE, 2005, p. 278). Nesse sentido, há uma solução de linguista, por um lado e, uma solução de poeta, por outro. Pessoa/Soares também respondem, ao final do texto, por meio da pronominalização

reflexiva do verbo ser: “sou-me”, uma forma verbal que expressa a ideia de enunciar-se. Não nos esqueçamos que é a própria autorreferência, enquanto propriedade da língua, a característica que sustenta o enunciado poético.

[...] É na instância de discurso na qual *eu* designa o locutor que este se enuncia como “sujeito”. É portanto verdade ao pé da letra que o fundamento da subjetividade está no exercício da língua. Se quisermos refletir bem sobre isso, veremos que não há outro testemunho objetivo da identidade do sujeito que não seja o que ele dá assim, ele mesmo sobre si mesmo (PLG I [1966], 1995a, p. 288. Grifos do autor).

Salvo seu próprio depoimento, o poeta prossegue, além de apropriar-se da língua, instaura uma reflexão metalinguística, com base no momento em que uma discussão sobre o funcionamento e as classificações da língua é colocada<sup>6</sup>. Vejamos como essa relação sobre a língua é disposta em outros escritos do *Livro*. Nos fragmentos 364, 259, 115, 94 e 93, lemos: “conhece alguém as fronteiras à sua alma, para que possa dizer — eu sou eu? / Mas sei o que eu sinto, sinto-o eu” (PESSOA, 2015, p. 338); “Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis [...]” (PESSOA, 2015, p. 259). No entanto, também encontramos o extremo oposto disso “[...] para mim próprio me tornei uma não de todo clara e nítida individualidade minha” (PESSOA, 2015, p. 139); “Viver é ser outro” (PESSOA, 2015, p. 124); “Criei-me eco e abismo, pensando. Multipliquei-me aprofundando-me” (PESSOA, 2015, p. 123).

À vista disso, retomamos os estudos de Perrone-Moisés (2001), a ensaísta elabora a hipótese de um *Vácuo-Pessoa*, termo que consiste na perda de identidade do “eu” devido à prática contínua de desvios da linguagem, por isso, quando esse enunciador “tenta voltar para casa, a fim de desfazer a farsa, encontra vazio o lugar onde, em princípio, alguém deveria estar. Nesse percurso o sujeito perdeu-se.” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 29). Por essa razão, nos depararmos com tantos trechos antagônicos. Perrone-Moisés finaliza seu raciocínio: “o Vácuo-Pessoa revela-se, assim, como um Excesso-Pessoa. Excesso de língua, como todo grande poeta, Pessoa fez com que o português transbordasse dos limites que lhe reconheciam antes da sua passagem” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 44). É importante ressaltar que a autora parte de uma perspectiva psicanalítica ao analisar as nuances do signo “eu” na obra de Pessoa.

---

<sup>6</sup>Não é nosso foco abordar as questões de morfologia que podem vir a suscitar do fragmento 84, entretanto, reconhecemos que há escopo para iniciar um estudo sobre aspectos morfológicos da construção da concordância nominal. Fazemos esses parênteses por estarmos vivendo em um momento em que há uma significativa produção acadêmica referente ao uso da linguagem inclusiva em nosso campo. Não é nosso objetivo, neste momento, tratar dessa problemática.



Similarmente, José Gil disserta sobre os modos como Bernardo Soares manifesta o devir-eu e o devir-outro. Exemplifica: é necessário que ocorra uma mutação, na qual, o devir-“si próprio” somente se manifesta após a experiência de devir-outros. Para tanto, o sujeito objetiva atingir experiências pelo viés de outros. Segundo Soares: “invejo a todas as pessoas o não serem eu. Como de todos os impossíveis, esse sempre me pareceu o maior de todos, foi o que mais se constituiu minha ânsia quotidiana, o meu desespero de todas as horas tristes” (PESSOA, 2015, p. 69). Quando pensamos no Princípio da Metafísica das Sensações “sentir tudo de todas as formas”, na lógica do poeta, o sentir dos outros está implicado em “todas as formas”. Essa seria a razão de termos a suposições das falas de terceiros sobre a moça que tem modos de rapaz, conforme apresentado anteriormente. Perrone-Moisés também argumenta, nessa linha, relendo Pessoa, à luz de Nietzsche e Hegel, declara: “o ‘Um’ de Pessoa é a primeira máscara de Vácuo-Pessoa. [...] A máscara é o não-Ser, o Nada. [...] O ser em si (Sein) se torna um outro ser (Dasein) e volta a si” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 37). Nesse sentido, talvez, o narrador do desassossego seja um personagem literário que, ao mesmo tempo, faz autorreferência a si e aos seus outros — eus, heterônimos e personagens literárias. Entretanto, não satisfeito, esse narrador, em alguns momentos, se impessoaliza e se propõe como outro — um terceiro de caráter mascarado — porque é multifacetado e, ao mesmo tempo, não pessoa.

Gabriel Cid de Garcia (2012) analisa a gênese da heteronímia na obra de Fernando Pessoa por meio de conceitos deleuzianos. Desse modo, ele aponta a histeria como sintoma disparador da produção dos muitos “eus”. O próprio Fernando Pessoa remete a origem dos heterônimos a um impulso orgânico para a despersonalização. Este lhe permite alcançar um campo de indiscernibilidade entre sua própria personalidade e as de suas simulações. Por esta ótica, Garcia investigou a potência de elementos referidos à histeria para pensar a literatura. Dessa forma, a heteronímia pode ser entendida como o produto da tensão imposta à unidade do sujeito, que passa a vacilar diante das forças pré-individuais que o povoam (GARCIA, 2012, p. 119).

Ainda por esse viés, José Ney Costa Gomes (2005) observa a pluralidade dos heterônimos através de teorias literárias e linguísticas. No artigo intitulado “Adeus ao eu: a enunciação do outrar-se”, ele observa, à luz do conceito de singularidade múltipla de Deleuze, a enunciação do outrar-se; o texto ressalta as estratégias linguísticas em torno das pessoas verbais (eu, tu e ele), mostrando como são desdobradas para além do uso gramatical previsto no sistema da língua portuguesa. Assim, Gomes mostra que, a primeira pessoa do singular, mesmo sendo um suposto sujeito unitário, acaba sendo preenchida por um agenciar coletivo, de pessoa supostamente unitária; o eu se torna uma palavra plural, heteronímica. Segundo o

autor, esse “eu-outro” é fruto de um devir que significa “eu poder ser tu sem deixar de ser eu” e, assim, o significante constitui o próprio diálogo da heteronímia na obra de Pessoa (GOMES, 2005, p. 95). Ele afirma:

Fernando Pessoa para enunciar a heteronímia criou para a língua portuguesa o verbo “outrar-se” e o substantivo “outragem”, confundiu o papel de dêitico das pessoas verbais, fazendo-as significar aquilo não previsto por Benveniste, uma vez que o eu heteronímico é também um não-eu (Ele) ancorado na terceira pessoa verbal; o eu de Fernando Pessoa fala sempre de um Ele, isto é, fala da perspectiva da alteridade, fala como o outro, observa observando-se a partir do espelho signico (GOMES, 2005, p. 96).

Partindo dessa afirmação, uma análise do discurso pessoano implica uma revisão do funcionamento das pessoas e do conceito de autorreferência. Ainda segundo Gomes, “o eu deve ser interpretado como eu/ele, eu/tu, eu/nós (eu+tu+ele), segundo o contexto em que apareça. O ele é ele-enunciador (autor), ele-tu (leitor) e ele (referência) simultaneamente” (GOMES, 2005, p. 101). Como a não pessoa (ele) significa um outro que não pode ser eu, pois é “ego que diz ego”, o enunciador pessoano, na dinâmica do outrar-se, extrapola essa definição. Em consequência disso, o “eu que diz eu” de Benveniste, por meio da metalinguagem presente na obra de Pessoa, torna-se um “eu que diz eus”, aparentemente, múltiplo e fragmentado.

Gomes destaca: “o ele-eu é a causa da despersonalização do eu do outrar-se. Ele é o oposto de eu-tu-nós (todos os outros possíveis), uma representação na letra de uma concepção ou ideia literária: outrar-se” (GOMES, 2005, p. 101). Às vezes, o outrar-se é utilizado para justificar a impossibilidade de completude, criando, na exteriorização, essa possibilidade — como veremos nas cartas trocadas com Ophélia Queiroz; em outros momentos, é o contrário. O outrar-se é usado para assumir uma individualidade exacerbada que pretende se colocar, inclusive, acima da língua, como vimos no “sou-me”. Diante desse “sou-me”, é notável que o narrador cria uma forma verbal para materializar uma sensação. A procura do escritor por um signo capaz de captar a maneira como ele se sente concretiza-se nesse exercício criativo. Assim, Pessoa faz, exatamente, o que Benveniste prevê: apropria-se do sistema da língua, reflete sobre ele e enuncia. Embora a afirmação “sou-me” constitua um dos modos de “outrar-se”, na quebra consciente da regra gramatical, uma certa libertação dos “eus” acontece, ultrapassando a estrutura formal da língua e transformando-se em linguagem literária. É, também, uma forma de dizer que a língua não dá conta de materializar em discurso todas as verbalizações que o sujeito pode vir a criar, ao passo que, coincidentemente, é na própria língua que o poeta expressa em minúcias seu modo de ser. Ainda que insuficiente, o “na e pela linguagem/língua” prevalece. A forma inventada “sou-me” exemplifica o conceito de autorreferência por si mesma.

A professora Alena Ciulla (2018) destaca, por meio de um estudo da dêixis, a autorreferência como fenômeno essencial na linguagem. Ela reitera que, segundo Benveniste, a propriedade autorreferencial das línguas é o que permite a alteridade no discurso, promovendo a intersubjetividade. Reforçamos as duas naturezas distintas que Benveniste atribui aos pronomes, por operarem em mecanismos diferentes — “uns pertencem à sintaxe da língua, outros são característicos daquilo que chamaremos as “instâncias do discurso”, isto é, os atos discretos e cada vez únicos pelos quais a língua é atualizada em palavras por um locutor” (BENVENISTE, 2005, p. 277). Benveniste também aponta o discurso como aliado das áreas da linguística e da psicologia para análise do homem falante. Conforme apresenta ao final do texto *Da Subjetividade na Linguagem*:

muitas noções na linguística, e talvez mesmo na psicologia, aparecerão sob uma luz diferente se as restabelecemos no quadro do discurso, que é a língua enquanto assumida pelo homem que fala, e sob a condição da *intersubjetividade*, única que torna possível a comunicação linguística. (BENVENISTE, 2005, p. 293. Grifos do autor).

Recorrendo ao *Livro*, vemos o sujeito reforçar que é impossível “narrar-se”, intitulando seus escritos de “autobiografia sem fatos”. Dessa maneira, Soares é tanto o locutor quanto o alocutário de seu discurso. O escritor confessa não encontrar sua identidade, por isso, vai se criando e recriando por meio o espaço enunciativo. Através da estética da multiplicidade de “eus” ele se impessoaliza e vive enquanto “outros” alheio a si próprio e, contraditoriamente, dialogando consigo. Passamos a averiguar esse padrão em um novo trecho.

#### **Fragmento 114**

A vida prejudica a expressão da vida. Se eu vivesse um grande amor nunca o poderia contar. 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 artisticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. Às vezes, não me reconheço, tão exterior me pus a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio. Quem sou por detrás desta irrealidade? Não sei. Devo ser alguém. E se não busco viver, agir, sentir, é — crede-me bem — para não perturbar as linhas feitas da minha personalidade suposta. Quero ser tal qual quis ser e não sou. Se eu cedesse destruir-me-ia. Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que do corpo não posso ser. Por isso me esculpi em calma e alheamento e me pus em estufa, longe dos ares frescos e das luzes fracas — onde a minha artificialidade, flor absurda, floresça em afastada beleza (PESSOA, 2015, p. 138 -139).

Soares, melancolicamente, descreve a desorientação que sente sobre ser. Nessa tarefa, distingue o ser e o parecer ser que é instaurado pelas páginas em que escreve. Na dinâmica de exteriorizar-se, vê a si — ou a versão escrita que cria de si — como um conceito estético. Apresenta seu estado de alteridade a ponto de ser incapaz de ver similaridades entre o que é e

o que criou. A recusa em agir, mais uma vez, manifesta-se no trecho como justificativa para que a arte de escrever não seja prejudicada. A consciência de si somente é experimentada para criar, o que leva ao afastamento do sujeito da realidade objetiva que o cerca. A seguir, trabalhamos com algumas cartas de Fernando Pessoa, estas, destinadas à Ophélia, Mário de Sá-Carneiro e Adolfo Casais Monteiro. Por meio delas, objetivamos situar os muitos modos de ser sobre os quais o fragmento se refere. Sendo assim, atentamos para o início do trecho.

O escritor nos leva a pensar que ele se vê dividido entre: viver um grande amor ou contar sobre um grande amor; logo, entendemos que escrever está acima do amor. Posto isto, perscrutamos um pouco do pequeno romance vivido pelo autor. Segundo dados bibliográficos e cartas, Ophélia Queiroz foi o único “amor” de Fernando Pessoa, após a publicação das cartas trocadas entre os dois, os investigadores do espólio de Pessoa notaram uma diferença muito significativa entre o estilo de escrita das cartas íntimas e do restante da obra. Perrone-Moisés (2000)<sup>7</sup> destaca o fato de Pessoa adotar uma postura evitativa, enquanto Ofélia esperava poder constituir família ao lado do poeta. A escritora também realça o caráter piegas que as cartas possuem, sendo o principal deles os muitos apelidos trocados pelos amantes. De modo igual, Clark Mangabeira (2016)<sup>8</sup> fala sobre o amor de Pessoa e Ofélia a partir de uma perspectiva antropológica de escrita. Na visão dele, “dentro do panorama de uma antropologia das emoções, não se trata de cartas de amor, mas de cartas que *são* o amor, nas quais o ato de escrever não é a mera expressão do sentimento, mas a realização plena do mesmo” (p. 31). O fundamento dessa relação amorosa, bem como as identidades dos sujeitos nela, transcorre na e pela escrita, instrumento que delimita, semanticamente, a textualidade como parte intrínseca da relação. O romance entre os dois teve duas fases e um longo período de silêncio. Às vezes, aparecem ideias desenvolvidas pelos heterônimos na correspondência, no entanto, Álvaro de Campos foi um significativo colaborador/problema. Inclusive, em certo ponto, Ofélia elogia, demasiadamente, o heterônimo, gesto que levou Pessoa a suspender a comunicação entre ambos. Ele diz, em uma carta, em quinze de outubro de 1920: “afinal o que foi? Trocaram-me pelo Álvaro de Campos!”<sup>9</sup>

Então, lendo o fragmento 114, após a escolha por escrever sobre o amor, nos deparamos com novas hipóteses sobre o “ser”, um ser que somente existe de maneira sinuosa por meio de

---

<sup>7</sup>PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Sinceridade e ficção nas cartas de amor de Fernando Pessoa**. Prezado senhor, Prezada senhora: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, p. 175-183, 2000.

<sup>8</sup>MANGABEIRA, Clark. Amor de pessoa: ficção, escrita antropológica e amor no diálogo epistolar entre Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz. **Campos-Revista de Antropologia**, v. 17, n. 1, 2016.

<sup>9</sup> **Cartas de Amor**. Fernando Pessoa. (Organização, posfácio e notas de David Mourão Ferreira. Preâmbulo e estabelecimento do texto de Maria da Graça Queiroz.) Lisboa: Ática, 1978 (3ª ed. 1994). 35.

páginas que delimitam o aqui da enunciação. Assim como o relacionamento apenas existe pela escrita, o eu suposto somente existe ao nível da escrita, porque pela autorreferência vive por meio do monólogo de criar-se pelas palavras. Até o instante em que o outro é implantando no texto: “crede-me bem”, nessa frase, o leitor é convidado a ver o dito pelo viés artístico. Espera-se que consiga enxergar toda a trajetória feita no texto para sustentar a vocação de “escrever-se”.

Chegamos, assim, à ideia de esculpir. Soares diz materializar sua vida para fora de si, prestes a não se reconhecer mais. Pelo seu olhar, todo o seu intelecto é aplicado de forma artística nesse processo de se criar, tudo é vitalmente abstrato, o próprio nomeia-o de “irrealidade”; no fragmento 361, diz: “a arte tem valia porque nos tira daqui” (PESSOA, 2015, p. 336). Portanto, quando o sujeito busca algo palpável, não encontra. Essa perda de identidade leva à estagnação, o sujeito que escreve, se quer, entende-se sendo seus “eus” inventados; a única forma de respirar seria por meio da escrita desenfreada, na qual, se busca a perfeição e, para atingi-la, entende-se que é preciso abdicar da vida, criando um ciclo vicioso. Com a intenção de ilustrarmos o trecho: “e se não busco viver, agir, sentir, é — crede-me bem — para não perturbar as linhas feitas da minha personalidade suposta”, recorreremos ao texto em que Pessoa rompe com Ofélia para pensarmos as relações entre língua escrita e realidade.

Fiquemos, um perante o outro, como dois conhecidos desde a infância, que se amaram um pouco quando meninos, e, embora na vida adulta sigam outras afeições e outros caminhos, conservam sempre, num escaninho da alma, a memória profunda do amor antigo e inútil. [...] O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ophelinhã nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência de Mestres que não permitem nem perdoam. Não é necessário que compreenda isso. Basta que me conserve com carinho na sua lembrança, como eu, inalteravelmente, a conservarei na minha. *Fernando*. (PESSOA citado por PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 9).

Deliberadamente, Pessoa explica seu ciclo de renúncias à Ofélia, pois existe uma “outra Lei” que o submete ao exercício rígido da escrita, este, vigiado por “mestres que não perdoam”, forma as “linhas feitas de sua personalidade suposta”. Embora muitas outras cartas e outros escritos anunciem a tendência ao desprendimento da vida ativa, o recorte de uma cena da realidade do escritor se faz mais significativo, em razão de elucidar situações concretas em que Pessoa se voltou para o texto e não à ação, estas poucas linhas revelam, minimamente, Fernando Pessoa diante de suas fragilidades, enquanto sujeito não constituído por meio da escrita.

Em outra carta, destinada a Sá-Carneiro, escrita em 14 de março de 1915, Pessoa menciona estar em “uma depressão sem fundo” e, por esse motivo, alerta o amigo dizendo que o texto apresenta muitos absurdos. Trazemos um recorte da carta:

[...] Se eu não estivesse escrevendo a você, teria que lhe jurar que esta carta é sincera, e que as cousas de nexo histórico que aí vão saíam espontâneas do que sinto. Mas você sentirá bem que esta tragédia irrepresentável é de uma realidade de cabide ou de chávena — cheia de aqui e de agora, e passando-se na minha alma como o verde nas folhas. Foi por isto que o Príncipe não reinou. Esta frase é inteiramente absurda. Mas neste momento sinto que as frases absurdas dão uma grande vontade de chorar. Pode ser que se não deitar hoje esta carta no correio amanhã, relendo-a, me demore a copiá-la à máquina, para inserir frases e esgares dela no «Livro do Desassossego». Mas isso nada roubará à sinceridade com que a escrevo, nem à dolorosa inevitabilidade com que a sinto (PESSOA, 1986, p. 123).

Interpretamos a conversa do escritor com o amigo como uma forma de desabafo, em meio à falta de nexo confessada, há um comentário válido para nossa análise: incluir parte do que fora exposto na carta ao *Livro do Desassossego*. Essa intenção justifica o estado de ânimo depressivo como um dos fatores que desencadeiam a elaboração de passagens a serem incluídas no *Livro*. Pessoa faz seu interlocutor atentar para o presente da enunciação, colocando a veracidade da instância de seu discurso de forma incerta; o “aqui e agora”, tão tristes do texto, não devem ser interpretados como vivências, mas sim, produtos da ficção de ser-se. Para Adolfo Casais Monteiro, em uma longa carta, escrita em treze de janeiro de 1935, Pessoa explica toda a criação da heteronímia, bem como a existência de Bernardo Soares:

[...] o meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. 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 (PESSOA, 1986, p. 199).

A origem de Bernardo Soares é ligada à sonolência, à fragmentação e a algumas similaridades com Pessoa. Gabriela Barboza (2018, p. 112) demonstra, em sua tese, como o par designação-significação atravessa toda a reflexão de Benveniste. Ao aprofundar sua análise conceitual em torno dos escritos do linguista, Barboza revisita e põe em relação os sentidos das raízes do par em questão. Comenta que, por meio de deslocamento do sentido de designar, presente em *Da subjetividade na linguagem*, o locutor pode ir além da organização das categorias de pessoa, pois “não trata somente de designar, mas de designar-se, de um dobrar-se sobre si”. Além disso, Pessoa tende a desculpar-se, constantemente, por alguma coisa nas cartas: ora as cartas são muito longas, ora muito curtas, ou muito rápidas. Na de Monteiro, diz estar considerando a carta uma conversa presencial, mas lamenta a qualidade do papel; nas de Ophélia, oscila o estilo, os heterônimos, a extensão. Barboza acrescenta, ainda, que “trata-se,

então, de uma relação de imprescindibilidade: sem (auto)designação, não há a emergência da subjetividade na linguagem” porque “dizer é dizer-se, designar é designar-se, significar é significar-se, enunciar é enunciar-se. O uso de se, portanto, é de grande relevância na compreensão da noção de subjetividade em enunciação” (p.113). Concluímos essa parte com mais uma fala de Leyla Perrone-Moisés: “o que o crítico deve saber, isto sim, é que seu *eu* é apenas um efeito de linguagem, e só como tal pode ter algum interesse. [...] Pessoa é também a coragem de dizer *eu* numa aflita desproteção; e é saber, a duras penas, que o *eu*, afinal, não existe” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 5, grifos da autora). Por esse olhar, adentramos um último fragmento sobre a questão do ser.

#### **Fragmento 139**

Há muito tempo que não escrevo. Têm passado meses sem que viva, e vou durando, entre o escritório e a fisiologia, numa estagnação íntima de pensar e de sentir. Isto, infelizmente, não repousa: no apodrecimento há fermentação. Há muito tempo que não só não escrevo, mas nem sequer existo. Creio que mal sonho. As ruas são ruas pra mim. Faço o trabalho do escritório com consciência só para ele, mas não direi bem sem me distrair: por detrás estou, em vez de meditando, dormindo, porém estou sempre outro por detrás do trabalho. Há muito tempo que não existo, estou sossegadíssimo. Ninguém me distingue de quem sou. Senti-me agora respirar como se houvesse praticado uma coisa nova, ou atrasada. Começo a ter consciência de ter consciência. Talvez amanhã desperte para mim mesmo, e reate o curso da minha existência própria. Não sei se, com isso, serei mais feliz ou menos. Não sei nada. Ergo a cabeça de passeante e vejo que, sobre a encosta do Castelo, o poente oposto arde em dezenas de janelas, num revérbero alto de fogo frio. À roda desses olhos de chama dura toda a encosta é suave do fim do dia. Posso ao menos sentir-me triste, e ter a consciência de que, com esta minha tristeza, se cruzou agora — visto com ouvido — o som súbito do eléctrico que passa, a voz casual dos conversadores jovens, sussurro esquecido da cidade viva. Há muito que não sou eu (PESSOA, 2015, p. 157).

Soares sente-se estagnado porque não vem escrevendo há algum tempo. Nisto, infere que não tem vivido, apenas segue sua rotina de empregado e atende às necessidades do corpo. Suas faculdades de pensar e sentir estão inertes. Essa inércia resulta em um sujeito que se percebe destituído de si: “nem sequer existo”, estranhamente, essa maneira de não existir causa sossego, porque a escrita é o lugar do desassossego constante. No meio do trecho, há alusão ao respirar, não sabemos se essa sensação de sopro se refere ao voltar a escrever ou à ausência dessa atividade. Há três momentos no fragmento em análise. Constatamos que a repetição de “Há muito tempo que” é a estrutura que marca o ritmo dessa reflexão; a ordem em que as inferências são elencadas resulta no seguinte raciocínio: não escrevo, não existo e não sou eu.

No primeiro bloco, Soares fala da passagem do tempo e de sua existência como nula devido à privação da escrita. Assim, utiliza palavras como apodrecimento e estagnação, referindo-se à sensação de morte que lhe cerca. A ausência dos sonhos, a realidade concreta e desencantada de arte é ilustrada na frase “as ruas são para mim ruas”, a menção do trabalho

quase que mecânico, aponta uma suposta melancolia como cenário inicial para criar um percurso em que se passa da sensação de morte para a de vida, da inércia para análise da consciência e daí, ao texto. O estar “sossegadíssimo” marca o meio do trecho e o final do período em que não escrevera. “Senti-me agora respirar como se houvesse praticado uma coisa nova ou atrasada”, esse respirar traz o ar de uma novidade e deixa para traz o descanso. Em contraposição, ao lermos “ou atrasada”, já não temos a sensação de alívio que o respiro proporciona, mas, sim, a implantação de uma certa culpa. Há algo em atraso, a escrita em atraso; seguindo a extensão do texto, chegamos à análise das sensações pela menção de “ter consciência de ter consciência”.

A primeira instância é a base de toda a enunciação, ao evocar o passado com a repetição, Soares já declara que o agora de sua fala está fundamentado em um sentimento de nostalgia, as lembranças de um passado em que se escrevia são a matéria da qual se retiram os pensamentos a seguir. Na segunda instância, a modalização faz a ponte entre o passado (da escrita pronta) e o futuro (da escrita por vir); porque ainda não sabemos o que acontece no presente; entretanto, “talvez amanhã” o presente já não seja um problema. Somente tomamos conhecimento do lugar em que essa situação de enunciação decorre, após Soares ser atingido pela consciência das sensações. O semi-heterônimo passeia pela cidade e vê o poente refletir nas janelas que se encontram diante de seus olhos. Então, ele escuta o elétrico passando e começa a trabalhar com associações por sinestesia, que resultam em construções como “visto com o ouvido” e “fogo frio”. O sussurro da cidade e a emergência dos sons rompem o fluxo de pensamentos introspectivos; a voz das pessoas fazem parte de um presente que invade Soares pelos sentidos, e faz com que se sinta parte do todo. Conclui-se que ser é escrever. O respirar está ligado à escrita, a sensação de tarefa cumprida e amanhã predica que haverá uma continuidade do processo de escrever, conseqüentemente, isso implica um retorno ao desassossego, um retorno à vida, ao ar e, ao “ser-se”.

Barthes questiona o viés literário que tende a olhar e analisar a obra de um autor pautando-se na figura do autor, suas vivências e limitações. Para ele, assim como disse Mallarmé: “é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...] atingir esse ponto em que só a linguagem age” (BARTHES, 2004, p. 59). Fazendo uma releitura de Benveniste afirma:

o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora* (BARTHES, 2004, p. 61).



José Gil entende que o *sensacionismo*, ou, então, a Teoria da Abstração das Sensações, ocupa um lugar central no projeto estético de Fernando Pessoa. Para tornar as sensações em criação literária, é necessário um longo percurso de racionalização por parte do poeta. A operação que inaugura esse processo constitui a intelectualização das sensações mais primárias, também entendidas como primitivas, de modo tal que, no momento em que uma sensação surge, ela é, automaticamente, condicionada a funcionar em prol da escrita, fundindo-se em um fluxo de palavras, de versos, de qualquer tipo de materialidade escrita. Por isso, há uma decomposição das sensações feita por meio da consciência. Nesse exercício, a própria consciência, de forma abstrata, realiza a Lei de Associação Estética das Sensações. A metaforização aparece como parte secundária, visto que, por meio dela, se estabelecem condições para que o fluxo de escrita prossiga sem interferências, assim, as metáforas pessoais podem ser compreendidas como um procedimento acessório, utilizado para “condicionar a abstração dos sentidos no texto” (GIL, 2020, p. 39).

Nos textos teóricos em que explica o sensacionismo, Pessoa abre caminho exibindo algumas fórmulas, entre elas, destaca-se o cubo das sensações, esse elemento consiste em seis princípios, averiguamos a seguir, conforme menciona José Gil (2020, p. 42):

- a) a sensação do universo exterior;
- b) sensação do objeto de que se toma consciência naquele momento;
- c) ideias objetivas com o mesmo associadas;
- d) ideias subjetivas com o mesmo associadas (estado de espírito);
- e) temperamento e base mentas da entidade perceptiva;
- f) o fenômeno abstrato da consciência.

Por meio deles as sensações podem ser subdivididas entre objetivas e subjetivas, ao decompor esses constituintes, constroem-se emoções abstratas por meio da consciência. Essa última, Pessoa compreende como uma “atmosfera nevoenta” em que as sensações se inscrevem e, ao inscreverem-se, fazem aflorar um tom afetivo dotado de subjetividade. Gil exemplifica esse raciocínio, mencionando o processo de racionalização de uma dor. Enquanto parte do corpo, a dor não passa de uma sensação qualquer, mas, a partir do momento em que a consciência toma consciência da dor, ela já não é, apenas, um desconforto no corpo. Ela passa a existir enquanto matéria psíquica, e se estende a todas as outras esferas do pensar e do sentir; de algum modo, entre perceber a dor, por meio da consciência, e perceber a dor por meio dos sentidos. No momento em que a primeira se impõe, a dor física, às vezes, até perde a intensidade, devido ao fato de ter se tornado uma “dor de consciência” (GIL, 2020, p. 42-43). A seguir, encaminhamos o segundo capítulo, em que aprofundamos a análise das sensações com base em trechos do *Livro*.

## CAPÍTULO II – FRAGMENTOS SOBRE AS SENSACIONES

O ato de criar um método que se fecha na imagem de um cubo para analisar as sensações, já nos presenteia com uma imagem sólida. A fim de observar o funcionamento do cubo na prática, isolamos três fragmentos do *Livro*, em que as sensações são fracionadas e tornam-se sujeitos da enunciação, desencadeiam atos de enunciação, ou, então, promovem situações de enunciação. No primeiro texto citado, estudamos a sensação de fragmentar-se. Soares parte da sensação de unidade e comunhão com seus semelhantes em direção ao desmembramento. No segundo fragmento, apontamos a sensação de transcendência, no sentido de que, ao traduzir as sensações, Soares transporta o interior para o exterior por meio da escrita. No terceiro fragmento, a visão é o sentido que desencadeia múltiplas sensações. Segundo o autor:

o Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Qualquer escola literária ou artística acha que a arte deve ser determinada coisa; o sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada coisa (PESSOA, 1966, p. 159).

Contrário aos movimentos que festejam a modernidade, Pessoa procura elaborar uma corrente literária sem princípios em um momento inicial. Girvani Seitel (2015) aborda a questão da melancolia em Bernardo Soares, frente à modernidade. No entendimento de Seitel, Julia Kristeva acrescenta valor a essa discussão, ao dizer que um estado de tristeza inicial pode desencadear no artista um ânimo depressivo propenso à criação artística. Pela perspectiva de Kristeva, a melancolia está situada em dois polos: um refere-se à falta de significação do mundo e constitui-se de opacidade; o outro, refere-se à comunicação e ao arranjo dos signos. Na obra *Sol Negro* (1988), Kristeva discorre sobre a incidência da depressão e da melancolia em tempos de crise, ocorrência que é acompanhada de desequilíbrios políticos, sociais, religiosos e familiares. Eles produzem uma modificação na forma de comunicação dos sujeitos melancólicos, esse mal estar, por sua vez, resulta em produções literárias que não se ordenam linearmente, por isso, entendemos os fragmentos de Soares como exemplo desse fenômeno. A autora declara que é “o sentimento de ser deserdado de um bem supremo não nomeável, de alguma coisa irrepresentável que nenhuma palavra poderia significar” (KRISTEVA, 1989, p. 19). Essa afirmação nos faz retornar a questão da heteronímia e da busca por uma identidade perdida que se refaz em meio ao caos criativo de Pessoa. A situação comunicativa, antes

alterada por este estado, é recomposta por meio da obra de arte, pois a fixação na perda de um objeto de desejo é “sinal de um ego primitivo, ferido, incompleto, vazio” (KRISTEVA, 1989, p. 18), pensamento próximo ao elaborado por Perrone-Moisés quanto ao *Vácuo-Pessoa*. Ao andar por Lisboa, Pessoa/Soares ou Campos são atingidos pela modernidade, em concordância com o que o narrador relata nos fragmentos 3 e 419, respectivamente: “eu de dia sou nulo, e de noite sou eu. Não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha ante o que é a essência das coisas” (PESSOA, 2015, p. 43). O narrador se funde com a cidade, os dois se entrelaçam, mas o sentido dessa conexão se esvai.

Todos, nós, que sonhamos e pensamos, somos ajudantes de guarda-livros dum Armazém de fazendas, ou de outra qualquer fazenda, em uma Baixa qualquer. Escrituramos e perdemos; somamos e passamos; fechamos o balanço e o saldo invisível é sempre contra nós.

Escrevo sorrindo com as palavras, mas o meu coração está como se se pudesse partir, partir como as coisas que se quebram, em fragmentos, em cacos, em lixo, que o caixote leva num gesto de por cima dos ombros para o carro eterno de todas as Câmaras Municipais (PESSOA, 2015, p. 384-385).

No trecho supracitado, Soares evoca a segunda pessoa do plural e inclui o leitor na sua narrativa, em um movimento raro, aproxima-o de si. A propensão ao sonho seria a ponte entre o sábio narrador e o homem comum, porém, essa ideia não se sustenta por muito tempo. No parágrafo seguinte, a ideia de desintegração coloca-o à parte novamente. Gil prossegue explicando a lógica interna da poética das sensações; para Pessoa, ela consiste em uma técnica que compõe o trabalho literário, e pela qual é possível fazer minúcias manifestas.

#### **Parte do Fragmento Educação Sentimental**

Porque não acrediteis que eu escrevo para publicar, nem para escrever nem para fazer arte, mesmo. Escrevo, porque esse é o fim, o requinte supremo, o requinte temperamentalmente ilógico, da minha cultura de estados de alma. Se pego numa sensação minha e a desfilo até poder com ela tecer-lhe a realidade interior a que eu chamo ou A Floresta do Alheamento, ou a Viagem Nunca Feita, acreditei que o faço não para que a prosa soe lúcida e trémula, ou mesmo para que eu goze com a prosa — ainda que mais isso quero, mais esse requinte final ajunto, como um cair belo de pano sobre os meus cenários sonhados — mas para que dê completa exterioridade ao que é interior, para que assim realize o irrealizável, conjugue o contraditório e, tornando o sonho exterior, lhe dê o seu máximo poder de puro sonho, estagnador de vida que sou, burilador de inexactidões, pajem doente da minha alma Rainha, lendolhe ao crepúsculo não os poemas que estão no livro, aberto sobre os meus joelhos, da minha Vida, mas os poemas que vou construindo e fingindo que leio, e ela fingindo que ouve, enquanto a Tarde, lá fora não sei como ou onde, dulcifica sobre esta metáfora erguida dentro de mim em Realidade Absoluta a luz ténue e última dum misterioso dia espiritual. (PESSOA, 2015, p. 448).

Temos, então, um fio de análise das sensações, no qual o enunciador “sente e sente-se sentir, vê e vê-se ver” (GIL, 2020, p. 51). Essa organização é tanto o esqueleto quanto a temática do dito. Vistas por meio de uma semiconsciência, de forma experimental, as sensações se originam mediante a sentidos diferentes e interligam-se, os sentidos se embaralham, o olfato torna-se visão, por exemplo, e daí apontam metáforas naturais “porque as sensações desdobram um espaço próprio que só pode ser apreendido se o espaço e o tempo normais, macroscópicos, tiverem já deixado de impor a sua denominação” (GIL, 2020, p. 27). Em análise, ao fazer a decomposição das sensações, desmonta-se o espaço em que elas nascem e implantam-se outros espaços, criando emoções abstratas por meio de sensações primárias. Neste sentido, o espaço enunciativo também é instaurado na medida em que essas supostas sensações surgem como expressão da alteridade do sujeito.

#### **Fragmento 298**

Vou num carro eléctrico, e estou reparando lentamente, conforme é meu costume, em todos os pormenores das pessoas que vão adiante de mim. Para mim os pormenores são coisas, vozes, letras. Neste vestido da rapariga que vai em minha frente decomponho o vestido em que o estofado de que compõe, o trabalho com que o fizeram — pois que o vejo vestido e não estofado — e o bordado leve que orla a parte que contorna o pescoço separa-se-me em retrós de seda, com que se bordou, e o trabalho que houve de o bordar. E imediatamente, como num livro primário de economia política, desdobram-se diante de mim as fábricas e os trabalhos — a fábrica onde se fez o tecido; a fábrica onde se fez o retrós, de um tom mais escuro, com que se orla de coisinhas retorcidas o seu lugar junto do pescoço; e vejo as secções das fábricas, as máquinas, os operários, as costureiras, meus olhos virados para dentro penetram nos escritórios, vejo os gerentes procurar estar sossegados, sigo, nos livros, a contabilidade de tudo; mas não é só isso: vejo, para além, as vidas domésticas dos que vivem a sua vida social nessas fábricas e nesses escritórios... Todo o mundo se me desenrola aos olhos só porque tenho diante de mim, abaixo de um pescoço moreno, que de outro lado não sei que cara, um orlar irregular regular verde escuro sobre um verde claro de vestido. Toda a vida social jaz a meus olhos. Para além disto pressinto os amores, as secrecias [sic], a alma, de todos quantos trabalharam para que esta mulher que está diante de mim no eléctrico use, em torno do seu pescoço mortal, a banalidade sinuosa e um retrós de seda verde escura fazenda verde menos escura. Entonteco. Os bancos do eléctrico, de um entretecido de malha forte e pequena, levam-me a regiões distantes, multiplicam-se-me em indústrias, operários, casas de operários, vidas, realidades, tudo. Saio do carro exausto e sonâmbulo. Vivi a vida inteira (PESSOA, 2015, p. 288-289).

Bernardo Soares compartilha uma parte do seu dia com o leitor, não somente nos conta o que está a fazer, nos leva junto com ele no carro eléctrico; o fato de estar reparando lentamente em todos os detalhes dos que estão à sua volta leva o olhar do leitor a passear pelo espaço, vemos pessoas sentadas em um bonde, sendo observadas de forma peculiar por um dos passageiros. Em seguida, o leitor é condicionado a fixar sua atenção no vestido da rapariga que vai à frente do narrador. Conforme seu olhar perscruta as particularidades desse vestido — o estofado, a renda, a cor —, Soares direciona o leitor a diferentes lugares e discorre sobre a maneira

como esses pormenores o afetam. Então, acontece uma transposição de lugar, tanto o leitor quanto o narrador saem, mentalmente, do ambiente em que o estofo, a seda e o bordado estavam sendo vistos, e o foco narrativo dirige-se ao ambiente de trabalho em que os componentes do vestido foram criados. Por meio do que podemos chamar de “um breve passeio pela fábrica”, diversas imagens são criadas sucessivamente: os funcionários a trabalhar, a configuração dos escritórios, pessoas circulando e a busca dos gerentes por sossego. Nesse ponto, o leitor é carregado de volta à instância em que o discurso está sendo criado. Soares reforça sua presença — vejo, para além —, e passa para a segunda instância de enunciação, na qual, faz o leitor refletir sobre a vida das pessoas que trabalham nas fábricas, conseqüentemente, é por causa delas que vai um vestido à sua frente. Soares volta a falar sobre o carro em que está, explicando que todo esse raciocínio o deixa tonto. No fragmento 75, afirma: “para sentir a delícia e o terror da velocidade não preciso de automóveis velozes nem de comboios expressos. Basta-me um carro eléctrico e a espantosa faculdade de abstracção que tenho e cultivo” (PESSOA, 2015, p. 104). No último trecho, em um falso movimento de retorno ao bonde, já não é o vestido que causa a visão do todo, mas, sim, os bancos do carro. Mais uma vez, Soares declara que vê além disso. O leitor é enganado e direcionado, por meio de um vai e vem, a três instâncias de discurso. Vejamos como o quadro enunciativo desse trecho está configurado.

Podemos verificar a existência de dois *atos de enunciação*, um está ligado ao tempo e o espaço em que Bernardo Soares diz estar — dentro do eléctrico; ele pertence à ordem do mundo físico e transcorre no tempo em que a narrativa está sendo descrita. O outro se instaura com base nesse primeiro, porque está contido no interior da fala de Soares e remete às sensações e afecções que os elementos do primeiro ato causam no narrador/locutor; por isso, o segundo ato está situado no processo de racionalização, é o produto de um devaneio.

Considerando-se as *situações de enunciação*, são o lugar em que as referências do discurso se organizam. Entendemos que há três situações no trecho: uma que se refere ao lugar em que Bernardo Soares está; outra, que configura o primeiro lugar para onde ele leva o leitor com base em sua fala; e uma terceira, que provém do movimento de “virar os olhos para dentro”, e faz o leitor retornar à segunda situação de enunciação. Nesse sentido, nos valem da noção de *transversalidade enunciativa*, conceito apresentado por Flores (2013). Considerando-se os procedimentos acessórios apresentados por Benveniste, Flores pondera que “se enunciar é construir mecanismos que singularizam um locutor, tornando-o sujeito, a cada momento, então esse mecanismo não pode ser tomado na linearidade, ele atravessa a língua em seu conjunto” (p. 3).

Adiante, partimos para a indicação dos *instrumentos de enunciação*. Sendo assim, entendemos que os *índices específicos de pessoa, tempo e espaço* estão dispostos da seguinte maneira: a pessoa que fala é Bernardo Soares, e ele dirige-se a um possível leitor do texto, ou então, com base na dinâmica Pessoaana do outrar-se, dialoga com as criações de Pessoa. A pessoa de quem ele fala, em um momento inicial, é a moça que vai à sua frente, embora mencione as outras pessoas no início do trecho. Contudo, o principal componente do trecho que pertence à categoria de não pessoa é o vestido, pois, com base na observação dessa roupa, todo o restante do enunciado se sustenta. Na segunda situação de enunciação, há a reconfiguração de parte dos índices específicos, porque o lugar da não pessoa é preenchido por fábricas e trabalhadores. Já na última situação, a terceira pessoa passa a ser a vida doméstica dos sujeitos citados na segunda situação de enunciação, além da máxima que inclui “o mundo todo” no quadro figurativo.

Quanto aos procedimentos acessórios, podemos classificar o trecho em três âmbitos: o primeiro refere-se ao sujeito que vai no eléctrico — Bernardo Soares; o segundo, apresenta o sujeito que fala sobre ir no eléctrico — Bernardo Soares se propondo como narrador/locutor; e, por fim, o sujeito que se transporta com base nas afecções que a sua própria narração lhe provoca — este, talvez, possa ser lido como uma pequena brecha de Pessoa ele-mesmo, devido à temática da despersonalização, e aos outros trechos do *Livro* em que a inaptidão para ação é confessada. Se observarmos a sequência em que os verbos conjugados na primeira pessoa do tempo presente do indicativo aparecem, temos: vou, estou, decompou, vejo, vejo, vejo, vejo, tenho, pressinto, entonteço, saio e vivi; isolando as sequências de utilização do verbo ver, podemos visualizar sob a ótica do “eu”, os processos de sintagmatização que ocorrem ali. Ao utilizar o verbo ver, o narrador compartilha da sua visão com o leitor, e a repetição desta ação produz diferentes efeitos de sentido. Por isso, passamos à análise do *aparelho de funções*. Entendemos que Soares faz uso da função assertiva, por meio de proposições afirmativas tais como “Todo o mundo se me desenrola aos olhos”, “Toda a vida social jaz a meus olhos”, “Vivi a vida inteira” e outras. O emprego dos pronomes indefinidos “todo” e “toda” contrasta com os fragmentos deixados ao longo da narrativa. A semantização se dá na relação entre o eu e o mundo; de um lado, o narrador compartilhando sua experiência individual de pegar um carro eléctrico, do outro, a inércia das outras pessoas diante da agitação mental de Bernardo Soares.

Por essa perspectiva, também compreendemos que, em síntese, o objetivo de Soares é dizer que viveu a vida inteira sem sair do lugar. De certa forma, ele quer mostrar ao leitor que é capaz de se transportar ao pegar o eléctrico e não se deixar abater pela banalidade da vida, das pessoas, do vestido e do fato de estar ali; é uma maneira de fugir do presente em que se encontra

e fazer o leitor focar, apenas, no presente da sua enunciação. Assim, o leitor, também, pode experienciar, brevemente, a sensação de viver a vida toda, sem sair do lugar. Inúmeros outros trechos do *Livro* reforçam a ideia de que a ação na vida precisa ser renunciada. No fragmento 116, encontramos: “escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida [...]” (PESSOA, 2015, p. 140); já em meio ao fragmento 117, Soares reforça a importância da escrita: “[...] dizer! Saber dizer! Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual! [...]” (PESSOA, 2015, p. 141); no trecho 164, uma defesa da inércia diante da vida: “a inação consola de tudo. Não agir dá-nos tudo. Imaginar é tudo, desde que não tenda para agir. [...]” (PESSOA, 2015, p. 179). Retornando ao fragmento 75, conclui “correr riscos reais, além de me apavorar — não é por medo que eu sinto excessivamente —, perturba-me a perfeita atenção às minhas sensações, o que me incomoda e me despersonaliza” (PESSOA, 2015, p. 104). Com base nas sensações, no próximo capítulo, exploramos a categoria de espaço, buscando elementos em comum entre literatura e pintura.

### CAPÍTULO III – FRAGMENTOS SOBRE O ESPAÇO

Neste capítulo trataremos da relação entre a literatura e a pintura, traçando possíveis diálogos entre a solidão que é retratada na obra de Edward Hopper e a solidão enunciada pelos espaços narrados por Pessoa/Soares. O costume de andar pelas ruas de Lisboa observando as pessoas evidencia, em parte, as relações que o escritor mantém com o espaço por onde transita na cidade. Ao identificarmos que o guarda-livros se detém nos mesmos lugares em que as figuras representadas nas pinturas de Edward Hopper estão, pensamos em relacioná-los, na intenção de ilustrarmos os espaços ocupados por Soares com as telas de Hopper. Também porque o guardador de livros transita por espaços bem demarcados, de modo que, os homens, mulheres e elementos nas telas de Hopper também pertencem a esses espaços. Os hotéis, os quartos, as salas de espera e as mesas de bar, as ruas — na tela enunciam um silêncio que é trabalhado por Soares em suas abstrações. No *Livro*, a vida ativa somente é experienciada pelo texto, portanto, o envolvimento com o mundo e a incapacidade de obtê-lo é um tema recorrente, isto nos remete à ideia de entrelugar que o signo janela pode representar.

Para tanto, buscamos, no campo da semiótica, o respaldo teórico que nos ajudou a fazer uma leitura das imagens de Hopper. No livro *Semiótica Visual: os percursos do olhar* (2017), Antonio Pietroforte faz uma trajetória por diferentes significações textuais, fundamentadas na relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. O autor assente que “o plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, [...] ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. O plano de expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não-verbal ou sincrético” (PIETROFORTE, 2017, p. 11). Nessa corrente, os sistemas verbais são as línguas e os sistemas não verbais são as artes plásticas, a música, a escultura e outros. Por esse motivo, “o sentido é definido pela semiótica como uma rede de relações, [...] os elementos do conteúdo só adquirem sentido por meio de relações estabelecidas entre eles” (PIETROFORTE, 2017, p. 12).

Aguinaldo Gonçalves (1997) averigua as relações homológicas entre literatura e artes plásticas, a fim de demonstrar que “buscar equivalências homológicas entre sistemas distintos é verificar possíveis correspondências entre tais procedimentos e verificar diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos” (GONÇALVES, 1997, p. 58). Segundo o autor, para o surgimento de analogias fecundas, é fundamental o uso de concepções teórico-metodológicas bem delimitadas, mas não se devem excluir as ideias mais primordiais que, muitas vezes, constituem-se de relações simplistas. Nesse sentido, rememora o final do século XIX, momento em que “cada artista [do âmbito das artes literárias e plásticas]



passou a procurar, com certa persistência, a natureza de seu objeto, a natureza de sua linguagem” (GONÇALVES, 1997, p. 59). Para atingir essa essência, os criadores se voltaram às artes de seus pares, produzindo um universo intersemiótico entre os planos de expressão distintos que cada um dos sistemas de signo abrange, o que resultou em articulações mais instigantes. Outro dado relevante, apontado pelo professor, diz respeito ao fato de a pintura sempre ter passado por confrontos estéticos em relação às outras artes, primeiramente frente à escultura, posteriormente, à fotografia. Atualmente, é uma arte que se distribui no espaço planar bidimensional.

Acrescentamos, ainda, que as expressões faciais das figuras de Hopper também enunciam sobre temáticas presentes nos relatos soarianos. O tédio, a monotonia, a solidão e o isolamento são sensações que a modernidade tornou recorrente. A psicanalista Suely Rolnik (1993) teoriza sobre como o estar à margem de eventos transformadores afeta o ato de escrever. Na visão da analista, os sujeitos, voltados às artes, são profundamente feridos por “marcas”, elas representam comportamentos insólitos que modificam a maneira como esses sujeitos se comunicam com as pessoas e o mundo:

ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir (ROLNIK, 1993, p. 242).

Para compreendermos os gatilhos que produzem essas marcas, nos apoiamos em Martins (1984). De acordo com a autora, certas

pessoas, situações, ambientes, coisas, bem como conversas casuais, relatos, imagens, temas, cenas, caracteres ficcionais ou não têm o poder de incitar, como num toque mágico, nossa fantasia, libertar emoções. Vêm ao encontro de desejos, amenizam ou ressaltam frustrações diante da realidade. Levam-nos a outros tempos e lugares, imaginários ou não, mas que naquelas circunstâncias respondem a uma necessidade, provocam intensa satisfação ou, ao contrário, desencadeiam angústia (MARTINS, 1984, p. 49).

Com base em Benveniste, Gabriela Barboza (2013) distingue os conceitos de frase e palavra com o intuito de analisar o emprego de termos referentes à categoria de espaço em vários textos presentes no PLG I e II. Nesse contexto, a autora entende a *ideia de frase* como termo que abrange a finalidade geral de um texto, enquanto o *emprego de palavras* demonstra como o sentido é construído por meio do efeito que a “ação de uma palavra [tem] sobre a outra” (BARBOZA, 2013, p. 97). Esses conceitos são o parâmetro de análise adotado por ela, devido

aos quais Barboza observa que a flutuação terminológica também se aplica às considerações formuladas no tocante ao espaço. Às vezes, em Benveniste, o emprego da noção espacial é usado em sentido teórico-metodológico. Já em outros momentos, é usado com sentido comum.

Diz ela:

as 'relações espaço-temporais' dizem respeito ao modo como espaço e tempo se comportam, se determinam e se relacionam entre si, ou seja, trata-se do fato de, muitas vezes, por exemplo, as mudanças ocorridas no espaço modificarem as coordenadas de tempo, ou vice-versa. Por sua vez, as 'coordenadas' referem-se tanto a espaço e a tempo conjuntamente, quanto separadamente (BARBOZA, 2013, p. 126).

Em *Estrutura da língua e estrutura da sociedade* (1970), Benveniste constata: “é a inclusão do falante em seu discurso, a consideração pragmática que coloca a pessoa na sociedade enquanto participante e que desdobra uma rede complexa de relações espaço-temporais que determinam os modos de enunciação” (BENVENISTE, 2006, p. 101). Sendo assim, Barboza (2013) aponta quatorze trechos escritos por Benveniste e observa o funcionamento dos elementos necessários para a construção de referência no discurso. Nesse exercício descobriu-se que a existência dos indicadores de tempo e espaço, “aqui” e “agora”, dispensam relações diretas com os objetos do mundo, devido à referência ser sempre construída com base na enunciação (p. 105). No texto *A linguagem e a experiência humana* (1965), Benveniste ocupa-se de como a experiência subjetiva/humana é retratada nas formas de expressão de que a língua dispõe. O estudioso sírio adverte que “[a experiência humana] não é descrita, ela está lá, inerente à forma que a transmite, constituindo a pessoa no discurso e conseqüentemente toda pessoa desde que ela fale” (BENVENISTE, 2006, p. 69). Portanto, não há regularidade “podemos entender que o discurso comporta a repetibilidade da língua na irrepetibilidade da enunciação” (BARBOZA, 2013, p. 118). Esse raciocínio incide sobre a criação dos heterônimos, qualificando todos os escritos como legítimos, visto que não há como descrever a experiência humana, apenas enunciá-la. Nessa direção, a pluralidade de formas criadas nesse universo é o método e o espaço que Pessoa encontra para depositar toda a sua subjetividade.

Gabriela Barboza conclui que “a relação entre a experiência humana e a linguagem é de tal modo inseparável que toda e qualquer enunciação é um testemunho da experiência do homem entendida como subjetividade” (BARBOZA, 2013, p. 131). À vista desse esclarecimento, no *Livro* há uma grande parte de textos que expressam as noções expostas nesta seção, partimos então à análise de mais um fragmento, retomando os sentidos como um fator que desencadeia memórias e avança nosso comentário sobre como o espaço físico afeta Soares ao andar por Lisboa.

**Fragmento 268**

O olfacto é uma vista estranha. Evoca paisagens sentimentais por um desenhar súbito do subconsciente. Tenho sentido isto muitas vezes. Passo numa rua. Não vejo nada, ou antes, olhando tudo, vejo como toda a gente vê. Sei que vou por uma rua e não sei que ela existe com lados feitos de casas diferentes e construídas por gente humana. 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 árvores ao fim e sossego no meu coração, indiscutivelmente menino. Passo numa rua. Transtorna-me, sem que eu espere, um cheiro aos caixotes do caixoteiro: ó meu Cesário, apareces-me e eu sou enfim feliz porque regressei, pela recordação, à única verdade, que é a literatura (PESSOA, 2015, p. 269).

Nesse fragmento, os cheiros orientam as sensações e memórias do narrador. Ao inferir “Passo numa rua” repetidamente, Soares estabelece um local de origem comum para quatro situações distintas e acrescenta ritmo à sua narrativa. A princípio, temos a impressão de que a pessoa que nos conta essas experiências está caminhando pela cidade. Por esse motivo, precisamos atentar para o início do trecho. Nele, somos alertados de que o olfato gera paisagens sentimentais, ou seja, nada do que nos será contado é real. Todos os atos desse fragmento são, unicamente, sensações. Isto posto, transcrevemos as palavras de José Gil:

mas por que analisar as Sensações? Toda arte poética de Pessoa gira em torno dessa operação. É preciso analisar as sensações, porque desse modo é possível revelar as mais escondidas, as mais microscópicas e, portanto, as mais exacerbadas; porque é a melhor forma de as multiplicar, uma vez que cada uma delas contém uma infinidade que é preciso trazer à luz [...]. (GIL, 2020, p. 27).

Na primeira instância de enunciação, o passar pela rua causa estranhamento com base em duas antíteses: “vejo nada, olhando tudo” e “sei que vou [...] não sei que existe”, Soares marca seu jeito de estar no mundo sem ser afetado pelo espaço, ele vai pela rua, como toda a gente. Na segunda instância, ao andar pela rua, o cheiro doce de pão sai de uma padaria e a infância vem à tona, de longe, de um bairro distante; na sequência, a partir desse mesmo bairro, outra padaria é manifesta. Esta pertence à fantasia, lugar em que tudo se perde. Na terceira instância, o cheiro de frutas, em uma loja, acarreta em lembranças do campo e do tempo em que era menino. Lá havia sossego. Por fim, na última instância, o passar pela rua é desorientador, pois o cheiro é diferente, não há mais doces e frutas, nem mesmo a calma do

campo, aqui nesta rua há o cheiro de caixotes. De repente, na última passagem, o olfato lhe faz pensar em Cesário<sup>10</sup>, por isso, regressa à “verdade”, que, para ele, é a da escrita, a literatura.

Embora mencione muitos lugares, somente descobrimos onde se passa esse devaneio por meio dos cheiros dos caixotes, ao utilizar a contração “numa”, Soares não situa o lugar em que essas emoções transcorrem. Portanto, a categoria de espaço está aberta nesse fragmento, o máximo que obtemos é “numa rua”, talvez, para que o leitor possa preencher esse espaço com a sua rua, seu olfato e suas sensações.

As janelas de Hopper carregam um sentido emotivo, relacionado ao estado de espírito das figuras ali representadas e da impotência destas diante da condição humana. Há um padrão composicional nas telas em que janelas são postas, através delas, interior e exterior são fundidos em um todo. Elas levam o olhar do espectador para além da imagem, porque, por elas, o leitor da pintura consegue visualizar outros espaços e outras janelas; também, pode entrar em espaços privados e ver um recorte da intimidade de alguém; mas em todos os casos, a imagem nunca é estática, a tela sempre remete a um outro lugar ou a uma reflexão sobre o olhar. De acordo com Tavares e Aguiar (2015), “a janela, por sua vez, também constantemente projeta o sujeito para onde ele não está, para fora, onde ele é dissolvido na intrincada trama da cidade; ou ainda, a cidade lhe usurpa a consciência, e o eu-lírico passa a provar, passivo, das sensações da metrópole” (TAVARES; AGUIAR, 2015, p. 36). A janela também permite ao sujeito uma projeção até o espaço em que ele não está, como uma via de fuga do seu espaço atual. Em contraposição, a rua que perpassa a janela traz consigo a noção de transição e constante deslocamento, é um espaço que coloca o sujeito inerte perto da janela em movimento ou o faz pensar sobre o ritmo da cidade. No documentário *Edward Hopper and the Blank Canvas*<sup>11</sup> (2012), o pintor confessa que uma de suas ambições era a representação da luz, e a forma como a luz incide sobre os objetos sempre tornou difícil representá-la sem descaracterizar e obscurecer os outros componentes da tela. Ao estudar a voz do silêncio na pintura de Hopper, Maria Flores (2017) afirma que

Hopper parece render tributo ao sol. O sol parece cumprir a função transcendente que une todas as coisas, fragmentadas pela modernidade. Ele dedicou-se recorrentemente a pintar o efeito da luz natural ou artificial, mas foram mais fortes suas experimentações com a luz solar. Hopper pintou essa luminosidade em diferentes

---

<sup>10</sup> Cesário Verde (1855-1886) foi um dos precursores da poesia portuguesa do século XX. Pessoa se inspirava bastante na obra do poeta.

<sup>11</sup> Título Original: *La toile blanche d'Edward Hopper*. Direção e Produção de Jean-Pierre Devillers. Estados Unidos / França, 2012.

momentos do dia e da noite e em diferentes estações do ano, em vários ambientes (FLORES, 2017, p. 37).

Wendy Lopez (1990), ao analisar as Janelas de Hopper, considera a existência de três usos distintos para as janelas, por meio deles, Hopper impõe ângulos específicos, são eles: a janela como um olho, a janela como um escudo que esconde um indivíduo atrás dela e a janela como um *viewer-voyeur*. Com base no pensamento de Lopez, relacionamos o comportamento de Soares frente às três disposições das janelas nos quadros.

### 3.1. AS JANELAS COMO UM OLHO

No tocante à categoria das janelas como um olho, identificamos que elas decoram fachadas de uma casa ou de um prédio. A posição desse ornamento arquitetônico nunca está nivelada no mesmo plano do olhar do visualizador da tela. Aqui, está sempre distante do nível do olhar; os prédios se erguem de maneira intimidadora e as janelas se tornam o meio por onde se revela ou se esconde uma narrativa. Dentre várias telas, Lopes ilustra essa ideia com as seguintes obras: *New York Pavements* (1924), e *Adam's House* (1928).

Na figura 1, há um recorte de uma cena diária, uma mulher passa por um prédio empurrando um carrinho de bebê. As janelas que a observam estão abertas ao seu lado esquerdo; a cena toda é vista de cima, pelo ângulo de uma janela de um segundo andar, projetada em frente às “janelas olhos”. Essa perspectiva fornece ao observador a chance de ver a cidade de Nova York pelos olhos de um morador, e acompanhar a passagem de transeuntes, como a freira sozinha. Sua postura contra o vento demonstra o quão hostil as atividades do mundo urbano podem ser. A tela enuncia, também, o sobre o anonimato que o ritmo moderno impõe. Pouco sabemos sobre a figura que passa, pois sua identidade se perde na trama da cidade.

Figura 1 – *New York Pavements*, 1924-1925

Óleo sobre tela, 62,9 x 75,6 cm

Norfolk (VA), Chrysler Museum of Art



Fonte: <https://chrysler.emuseum.com/objects/24186/new-york-pavements>

Os outros modelos de janelas, que funcionam como um olho, foram pintados durante as férias de Hopper. O pintor costumava passar férias na cidade de Gloucester, local onde se encontra a verdadeira *Adam's House*. Pelas tardes, Hopper colocava um cavalete em uma calçada e pintava ruas, barcos, casas e faróis. Na figura 2, observamos o contraste de luz e sombras entre a casa e o poste de luz, a existência de quatro janelas muito abertas e a luz abundante que cobre toda a frente da casa. Aparentemente, não há nada de especial nessa casa, mas, ao observarmos os fios que partem do poste, notamos que não foram concluídos, ou, então, que foram apagados; detalhe que revela, minimamente, o quanto o excesso de objetos e de modificações tecnológicas nas cidades afetam o cenário citadino. Juntamente ao restante dos fios, estão os passantes, não há nenhuma figura humana na tela, a única menção às pessoas é feita no título da pintura, que nos revela o nome do dono da casa. Esse detalhe torna a observação significativa porque o artista expressa saber detalhes sobre essa casa que não são acessíveis ao expectador. Porém, nas ruas vazias das duas telas, encontramos a solidão de Soares.

Figura 2 – *Adam's House*, 1928  
 Aquarela, 40,64 x 63,5 cm  
 Wichita (KS), Wichita Art Museum



Fonte: <https://wichitaartmuseum.org/our-collection/collection/adams-house-2/>

Idenilza Lima (2018) estuda os indícios de modernidade que o fragmento e a autobiografia comportam à luz do pensamento de Walter Benjamin em *Magia e técnica, arte e política*. Por isso, situa as concepções de experiência e vivências criadas pelo efeito que a vida urbana provoca em Soares devido ao confinamento na rua dos Douradores. Lima demonstra que Soares anda por Lisboa como o sujeito detentor de conhecimento, portanto, é o narrador sábio que transmite cultura por meio de sua narrativa (LIMA, 2018, p. 67). No fragmento de número 70, ao observar um homem deslocando-se até o trabalho, Soares narra:

#### **Fragmento 70**

Descendo hoje a Rua Nova do Almada, reparei de repente nas costas do homem que a descia adiante de mim. Eram as costas vulgares de um homem qualquer, o casaco de um fato modesto num dorso de transeunte ocasional. Levava uma pasta velha debaixo do braço esquerdo, e punha no chão, no ritmo de andando, um guarda-chuva enrolado, que trazia pela curva na mão direita. / Senti de repente uma coisa parecida com ternura por esse homem. Senti nele a ternura que se sente pela comum vulgaridade humana, pelo banal quotidiano do chefe de família que vai para o trabalho, pelo lar humilde e alegre dele, pelas pequenas alegrias e tristezas de que forçosamente se compõe a sua vida, pela inocência de viver sem analisar, pela naturalidade animal daquelas costas vestidas. Desvio os olhos das costas do meu adiantado e passando-os a todos mais, quantos vão andando nesta rua, a todos abarco nitidamente na mesma ternura absurda e fria que me veio dos ombros do inconsciente a quem sigo. Tudo isto é o mesmo que ele; todas estas raparigas que falam para o atelier, estes empregados jovens que riem para o escritório, estas criadas de seios que regressam das compras pesadas, estes moços dos primeiros fretes — tudo isto é uma mesma inconsciência diversificada por caras e corpos que se distinguem, como fantoches movidos pelas cordas que vão dar aos mesmos dedos da mão de quem é

invisível. Passam com todas as atitudes com que se define a consciência, e não têm consciência de nada, porque não têm consciência de ter consciência. Uns inteligentes, outros estúpidos, são todos igualmente estúpidos. Uns velhos, outros jovens, são da mesma idade. Uns homens, outros mulheres, são do mesmo sexo que não existe. / Volvi os olhos para as costas do homem, janela por onde vi estes pensamentos. / A sensação era exactamente idêntica àquela que nos assalta perante alguém que dorme. Tudo o que dorme é criança de novo. Talvez porque no sono não se possa fazer mal, e se não dá conta da vida, o maior criminoso, o mais fechado egoísta, é sagrado, por uma magia natural, enquanto dorme. Entre matar quem dorme e matar uma criança não conheço diferença que se sinta. / Ora as costas deste homem dormem. Todo ele, que caminha adiante de mim com uma passada igual à minha, dorme. Vai inconsciente. Vive inconsciente. Dorme, porque todos dormimos. (PESSOA, 2015, p. 99-100).

Diante desse trecho, evocamos a metáfora de Lopez, na qual as janelas funcionam como um olho. Na narrativa de Soares, as costas do homem e seu jeito de andar representam a figura universal do homem que precisa se deslocar até o local de trabalho. Dessa maneira, a definição do ornamento arquitetônico da janela se expande: as janelas do desassossego são, no contexto do *Livro*, situações, imagens, sensações e lugares que desencadeiam a percepção das marcas citadas por Rolnik. Assim como, para Hopper, as janelas constituem o meio por onde ele consegue representar a entrada de luz em suas multiformes manifestações, para Bernardo Soares, as janelas, tanto físicas quanto simbólicas, como é o caso das costas do homem, significam a possibilidade de contato com o mundo real, contato este que é caro e penoso ao escritor. Ao ver a vida de todos, representadas por aquelas costas, inclusive a sua própria vida lisboeta, Pessoa/Soares enuncia sobre seu desencanto com o mundo. Ao que Benjamin alerta sobre a complexidade das experiências na modernidade:

não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes podemos afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos (BENJAMIN, 1994, p. 118).

Ao diferenciar-se instaurando um “tu” plural que abrange todos e todas, Soares reproduz o que Rhian Atkin (2010) caracteriza como comportamento de um *flâneur* introspectivo. Na compreensão de Atkin, a inércia de Soares consiste em uma forma de enfrentar o cenário caótico que os moldes de Lisboa oferecem. Soares distingue-se do *flâneur* baudelairiano por não se misturar com a multidão, seu olhar é fixo; o guarda-livros passa horas sentado na praça do comércio, observa os transeuntes e não interage com ninguém, o que deriva pelas ruas de Lisboa são, apenas, suas sensações. Essa atitude é o que o diferencia do *flâneur* parisiense, que caminha pela cidade e interage com ela. Atkin também ressalta a posição da janela do quarto andar, local



que assume o modo de torre vigia, por providenciar uma visão de cima da cidade, exatamente como vimos na figura 1, o que serve como modo de expressar o desgosto de Soares por toda e qualquer interação autêntica com o moderno, tese sustentada por Eduardo Lourenço em *Fernando Pessoa Revisitado* (1981).

### 3.2. O INDIVÍDUO POR TRÁS DA JANELA

A categoria do indivíduo por trás da janela proporciona ao espectador a chance de entrar em aposentos públicos e privados. Assim, lhe é concedido espiar lugares abertos. De longe, podemos observar um indivíduo atrás da janela. Quando o olhar do visualizador perscruta o restante da pintura, sempre percebe que a figura trata de um indivíduo recluso, em torno de seus pertences, que de certa forma se esconde. Embora participem da tela, as pessoas estão realizando atividades rotineiras, assistindo televisão, esperando um transporte e não têm consciência de serem observadas. O contrário também ocorre, obtêm-se indivíduos bastante expostos, mas conscientes de estarem sendo observados por meio das janelas, como é o caso da figura 6. Nesse estilo, as telas *Hotel by a Railroad* (1952), *Hotel Room* (1931), e *Summer Evening* (1947) ilustram a concepção de Lopez.

Defendemos que essa categorização expressa por Lopez é a que melhor ilustra a postura e as enunciações de Bernardo Soares, também de outros momentos da vida de Pessoa, se pensarmos sobre as visitas à Ofélia e sobre os escritos assinados por Campos. Conforme mencionado na introdução deste trabalho, intitulamos as janelas de Hopper de *Janelas do Desassossego*, devido à intertextualidade que encontramos ao aproximar a melancolia de Bernardo Soares da melancolia nas criações de Hopper, também pela temática do tédio e da solidão, tão abundantes no *Livro* quanto na pintura. Soares menciona sua relação conflituosa com a questão da existência e expressa um desejo: “em tudo sou alheio a ela. Há entre mim e ela como um vidro. Quero esse vidro sempre muito claro, para a poder examinar sem falha de meio intermédio; mas quero sempre o vidro” (PESSOA, 2015, p. 481). A obra *Hotel by A Railroad*, conforme figura 3, talvez seja a tela que mais capta a essência da citação acima. O alheamento em que essas duas figuras se encontram aludem a duas esferas, a primeira diz respeito à falta de comunicação entre um e outro; já a segunda mostra a reclusão dos dois em relação ao mundo. O efeito criado pela luz forte que reflete ao lado de fora nos conduz à leitura do fragmento 9, circunstância em que Soares especifica o lugar da arte e o lugar da vida.

Figura 3 – *Hotel by A Railroad*, 1952

Óleo sobre tela, 101,98 x 79,38 cm

Washington (DC), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/hotel-by-a-railroad>

#### **Fragmento 9**

Ah, compreendo! O Patrão Vasques é a Vida. A Vida, monótona e necessária, mandante e desconhecida. Este homem banal representa a banalidade da Vida. Ele é tudo para mim, por fora, porque a Vida é tudo para mim por fora. E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. 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 (PESSOA, 2015, p. 49).

Ao refletir sobre a vida, Soares atribui a figura do patrão Vasques à monotonia e à banalidade. A Rua dos Douradores é usada para estabelecer uma dicotomia que se configura através dos espaços de dentro e de fora. De um lado da rua, fica a Vida. Esta constitui um substantivo próprio nesse caso, juntamente à Arte. Há também um distanciamento que se forma pelo arranjo do espaço. Paralelamente, ao final do poema *Tabacaria* (1928), Álvaro de Campos faz uma distinção muito parecida com a que é feita aqui. Depois de um longo monólogo imerso em questões existenciais, Campos aproxima-se da janela de seu quarto e avista um colega de trabalho, Esteves, que está saindo da tabacaria. A característica que determina a essência de Esteves é “ser sem metafísica”, diferentemente de Campos. Thalita Alvarenga (2020) entende a produção de crítica literária de Pessoa como uma obra que evidencia seu projeto estético, no

entendimento da estudiosa, há um diálogo contínuo que perpassa as vozes que o poeta criou. Os textos críticos, feitos de um heterônimo para o outro, demonstram um traço inovador em que os pares heteronímicos interagem uns com os outros, ilustrando o distanciamento que Pessoa foi capaz de tomar para criticar sua própria obra. Por esse ângulo, retomamos um escrito de Campos sobre Fernando Pessoa (ortônimo) para trabalhar o conceito de metafísica, presente em *Tabacaria* e a noção de arte presente no fragmento exposto acima. *Tabacaria* expõe a fase intimista de Pessoa e aproxima-se das angústias do desassossego de Soares, segundo a explicação de Campos, a metafísica não é tratada como uma ciência, mas, sim, uma arte:

na opinião de Fernando Pessoa, expressa no ensaio «*Athena*», a filosofia — isto é, a metafísica — não é uma ciência, mas uma arte. Não creio que assim seja. Parece-me que Fernando Pessoa confunde o que a arte é com o que a ciência não é. [...] Esclareço ainda mais... A metafísica pode ser uma actividade científica, mas também pode ser uma actividade artística. Como actividade científica, virtual que seja, procura conhecer; como actividade artística, procura sentir. O campo da metafísica é o abstracto e o absoluto. Ora o abstracto e o absoluto podem ser sentidos, e não só pensados, pela simples razão de que tudo pode ser, e é, sentido. O abstracto pode ser considerado, ou sentido, como não concreto, ou como directamente abstracto, isto é, relativamente ou absolutamente (PESSOA, 1968, p. 11).

A partir dessa conceituação, observamos que o padrão Vasques e Esteves estão ao lado de fora e não pertencem ao lugar onde a Arte e a criação se localizam. O lugar de dentro somente é concedido aos escritores, Pessoa, Campos, Soares. Ao final de *Tabacaria*, Campos conclui que a metafísica é “uma consequência de se sentir mal disposto” e observa o dono da tabacaria sorrir. Entretanto, o dentro e o fora possuem um denominador comum, ambos acontecem na Rua dos Douradores, a arte, a vida e, também, os enigmas sem solução. Nessa perspectiva, a rua e a janela funcionam em uma dinâmica que serve para o isolamento, no momento em que “esse segundo andar” marca o lugar de onde Soares fala; mas também serve como ponte, para estabelecer contato com a vida, pois é ao olhar para rua que Campos retorna ao quarto, à rua do Douradores e ao sentido das coisas. Podemos, também, ler um pouco de metafísica representada na figura 3, ao inspecionar as ações do homem e da mulher, há um silêncio que ambos compartilham enquanto se ocupam de ações diferentes: ela está sentada, longe da janela, lendo; ele está de pé, próximo à janela, observando a rua e fumando. Sabemos que a leitura é uma atividade que demanda silêncio, visto que, ao entregar-se ao texto, um sujeito, qualquer que seja, retira-se do corpo social para discernir sua leitura. Desse modo, a senhora está concentrada em seu livro, portanto, voltada para si mesma; ela pertence à ordem de “dentro” do quarto. E por isso, de acordo com Soares, ao campo da arte. A maneira como a luz está projetada nela também é interessante, grande parte do seu rosto está escurecida e apenas sua testa e sua cabeça

recebem a mesma intensidade de luz que o perfil homem. Este tem o olhar fixo em algum elemento externo, fora do quarto e parece estar prestes a falar alguma coisa sobre o que vê. Ao mesmo tempo, parece ter desistido de falar. Embora compartilhem o mesmo quarto, o mesmo silêncio, e até um pouco da mesma luz, ambos estão ensimesmados, o tédio e a solidão preenchem todo o espaço da enunciação. Do lado de fora, vemos o progresso, a “Vida monótona”, mencionada por Soares, uma rodovia preenche a rua, um prédio à frente, outro à esquerda, não há árvores ou pessoas do lado de fora, apenas construções frias, causando a sensação de frieza e estranhamento.

A moça sentada em uma cama de hotel apresenta uma temática vastamente explorada por Hopper, a desorientação que as experiências de vida fora de casa podem causar. Soares afirma, no fragmento 122, “a ideia de viajar nauseia-me / Já vi tudo que nunca tinha visto. / Já vi tudo que ainda não vi.” (PESSOA, 2015, p. 143). Na figura 4, há uma mulher de cabeça baixa, lendo um pequeno papel, já é noite e não é possível ver nada para o lado de fora da janela, apenas a escuridão, isso nos deixa com o que está dentro do quarto. A luz do teto reflete sobre a cama e parte do corpo da mulher, ela parece ser alguém de passagem, traz duas malas, um par de sapatos e um chapéu. Semelhante à mulher do quarto anterior, está voltada para si; no fragmento 15, encontramos o seguinte desabafo do escritor: “conquistei, palmo a pequeno palmo, o terreno interior que nascera meu. Reclamei, espaço a pequeno espaço, o pântano em que me quedara nulo. Pari meu ser definitivo, mas tirei-me a ferros de mim mesmo” (PESSOA, 2015, p. 61). A busca pelo ser-se também está nessa insólita figura feminina. Dondero (2019) conta que Jacques Fontanille (1989) foi o pioneiro em transpor o conceito de enunciação no âmbito do visual e do audiovisual, sua obra, ainda, é uma significativa referência de toda reflexão contemporânea sobre esse assunto. Pela visão do teórico, a enunciação pode ser entendida como uma metalinguagem enunciativa, porque ao predicar o enunciado, explicita a sua própria atividade, codificando-a (DONDERO, 2019, p. 17). Dondero trabalha a relação das categorias de pessoa com o sistema de olhares, baseando-se na distinção entre enunciação histórica e enunciação de discurso, ela diferencia a representação de sujeitos de perfil e de olhar de frente em telas e fotografias, por isso, considera o olhar de perfil um olhar de “terceira pessoa” (p. 24). Na maioria das vezes, esse olhar fala diretamente sobre o passado, estabelecendo uma relação assimétrica com o observador que o contempla do presente. Segundo Dondero:

[...] na imagem em terceira pessoa, não há comunicação direta entre o enunciador e o enunciatário. Ao contrário, os sujeitos pintados em um quadro se endereçam a nós estabelecendo uma relação do tipo *eu-tu*, ou mesmo um diálogo direto, quando se

mostram de frente e nos interrogam pelo olhar (DONDERO, 2019, p. 24, *itálico da autora*).

Figura 4 – *Hotel Room*, 1931

Óleo sobre tela, 152,4 x 165,7 cm

Madrid (ES-MD), Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



Fonte: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/hopper-edward/hotel-room>

A partir da figura 5, mencionaremos Ophélia, mais uma vez. Lopez indaga sobre as figuras paternas representadas pela janela e a porta, enquanto que o leitor da tela é colocado na sombra. Os jovens estão desconfortáveis diante do que parece ser um momento íntimo. Esse modo de estar nos lembra as cartas de Pessoa e Ophélia. Em inúmeros momentos, os encontros eram marcados com um tom de súplica e Pessoa pedia à Ophélia que fosse a lugares para que pudessem se ver. Os comentários feitos pela família dela sempre foram um motivo de preocupação para Pessoa, que, em meio às suas neuroses, sabia estar em uma posição desprivilegiada que tornava sua situação financeira difícil e, portanto, não conseguiria se unir à Ophélia. Por outro lado, a “maldição da escrita” também se colocava como empecilho.

Figura 5 – *Summer Evening*, 1947  
Óleo sobre tela, 76,2 x 106,7 cm  
Private Collection



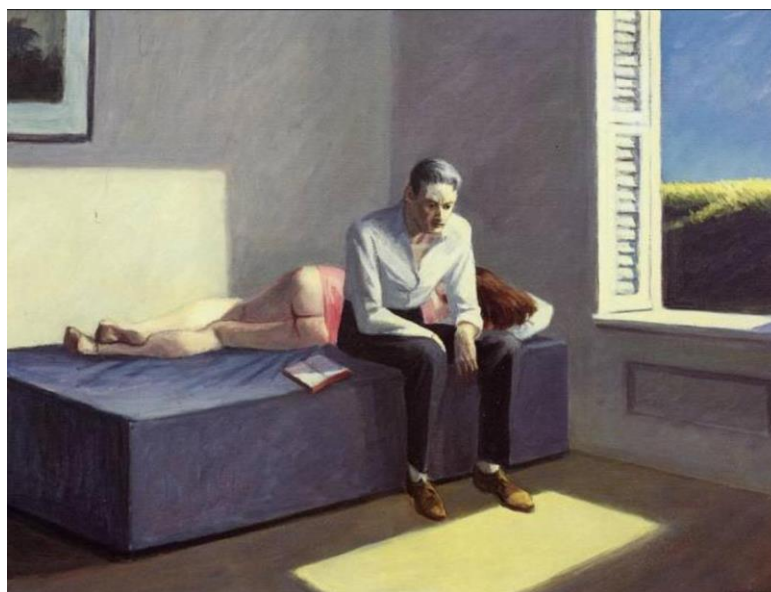
Fonte: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/summer-evening>

Com a figura 6, ilustramos as horas de tédio vivenciadas por Soares. O título da tela nos remete à perturbação que o pensar causa em Soares. O indivíduo na tela parece ter acabado de largar um livro e encontra-se desolado, olhando para um ponto fixo no chão à sua frente. Sua fisionomia demonstra que está completamente alheio ao que se passa ao seu redor, inclusive a presença da mulher na cama não lhe afeta de maneira alguma. Ela, pelo jeito como seu corpo e seu cabelo estão dispostos na cama, também parece distante do homem. Não sabemos o que houve entre os dois, mas, aparentemente, estão descontentes um com o outro. A esposa de Hopper afirma que “o livro aberto é Platão” (LEVIN, 1995, p. 523 apud FLORES, 2017, p. 37), ao que Flores (2017) remete à alegoria da caverna. Nesse deslocamento, a luz funciona como reflexo da realidade exterior e intocável para aqueles que estão ao lado de dentro. De igual modo, a excursão filosófica pode representar a tensão entre realidade e abstração, considerando-se que Platão definiu o reino das ideias como única verdade em oposição às sombras que representam meras cópias da realidade.

Figura 6 – *Excursion into Philosophy*, 1959

Óleo sobre tela, 76,2 x 101,6 cm

Private Collection



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/excursion-into-philosophy-1959>

### 3.3. A JANELA COMO VIEWER-VOYEUR

Na última classificação, Hopper usa as janelas como mostruário do interior de estabelecimentos. A janela também pode ser lida como uma barreira que separa o espectador daqueles ali representados. A pintura mais icônica nessa categoria é *Nighthawks* (1942), seguida de *Night Windows* (1928).

Na figura 7, o grande vidro que permite a visualização de um restaurante separa o olhar do observador dos indivíduos que lá estão. É noite, a cidade está vazia, escura e silenciosa. A única luz provém de dentro do estabelecimento. Dentro do restaurante, em frente ao balcão, encontramos um funcionário e três clientes, eles interagem com o espectador de forma singular: a mulher tem o rosto retratado de frente, o que, segundo Dondero, é um indício de uma relação eu-tu, por isso, um diálogo direto; o homem ao seu lado é exposto de perfil e estabelece um diálogo de terceira pessoa juntamente ao atendente à sua frente. Curiosamente, há um homem de costas, não podemos ver seu rosto, e ele está distante dos outros sujeitos ali. Para Maryana Relá (2014), durante o processo criativo, Hopper “elimina o excesso de informações e seleciona apenas o que contribui para a construção formal e dramática da imagem” (RELA, 2014, p. 279), essa técnica é fruto da experiência do artista com gravuras, com base no qual desenvolveu a capacidade de compor suas telas sem um realismo exacerbado.

Figura 7 – *Nighthawks*, 1942  
Óleo sobre tela, 76,2 x 144cm  
Chicago (IL), The Art Institute of Chicago



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nighthawks\\_\(pintura\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nighthawks_(pintura))

Na figura 8, por meio da janela, avistamos o recorte de uma cena noturna, a luz preenche todo o quarto e podemos ver parte do corpo de uma mulher coletando um objeto do chão do quarto. O olhar do espectador está posicionado, levemente, acima da janela e a mulher não sabe que está sendo observada. Essa invasão do espaço íntimo é um tema recorrente nas pinturas de Hopper, juntamente à justaposição de luz e escuridão que compõem a tela.

A partir dessas duas telas, que proporcionam uma separação entre o que está dentro e o que está fora, olharemos para o trecho de uma viagem de Soares, na qual ele antecipa as paisagens que verá pela janela durante o deslocamento.



Figura 8 – *Night Windows*, 1928  
 Óleo sobre tela, 73,7 x 86,4 cm  
 New York (NY), The Museum of Modern Art.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79270>

#### **Fragmento 16**

Devaneio entre Cascais e Lisboa. Fui pagar a Cascais uma contribuição do patrão Vasques, de uma casa que tem no Estoril. Gozei antecipadamente o prazer de ir, uma hora para lá, uma hora para cá, vendo os aspectos sempre vários do grande rio e da sua foz atlântica. Na verdade, ao ir, perdi-me em meditações abstratas, vendo sem ver as paisagens aquáticas que me alegrava ir ver, e ao voltar perdi-me na fixação destas sensações. Não seria capaz de descrever o mais pequeno pormenor da viagem, o mais pequeno trecho de visível. Lucrei estas páginas, por olvido e contradição. Não sei se isso é melhor ou pior do que o contrário, que também não sei o que é. O comboio abranda, é o Cais de Sodré. Cheguei a Lisboa, mas não a uma conclusão (PESSOA, 2015, p. 53).

Nesse trecho, Soares faz uma inversão e antecipa os acontecimentos, novamente, iludindo o leitor. O narrador/funcionário nos informa que precisa ir até Cascais cumprir uma tarefa, também informa que, na expectativa desse acontecimento, fez um pequeno percurso do trajeto em pensamento e acreditava poder observar o rio no percurso, porém, quando de fato a viagem aconteceu, ficou divagando em abstrações. Ao ir, não acompanhou o rio, e ao voltar, ocupou-se das suas sensações, ou seja, todas as antecipações, não aconteceram. Tamanho foi este momento de introspecção que “não poderia descrever o mais pequeno pormenor da viagem”. Apesar disso, em meio ao ir e vir “lucrei estas páginas” meio a contragosto; Soares não sabe explicar como chegou às páginas. Nessa frase conseguimos identificar, minimamente, o lugar em que se passa o que nos é contado, porque, embora Soares fale de muitos lugares, em nenhum momento ele situa o espaço em que a narrativa acontece. Então, ele avista “o Cais de

Sodré” e nos conta que chegou a Cascais. Podemos entender que Soares foi escrevendo a viagem toda, e essa atividade consumiu toda a sua atenção, ficou completamente absorto nas “páginas” que nem percebeu a demora da viagem. Ao chegar em seu destino, aparentemente, não deu tempo de concluir sua meditação. A natureza desempenha um papel importante neste dito, de acordo com Gonçalves e Narvaes “não há como atravessar verticalmente a obra poética de Baudelaire sem considerar em algum momento, e espera-se que não tarde, a persistência das correspondências poéticas” (GONÇALVES; NARVAES, 2017, p. 314). Para ambos, a natureza na poesia de Baudelaire é um espaço consagrado “à exaltação do espírito e dos sentidos, [...] elo entre o insondável infinito extra sensível e o finito corruptível das coisas sensíveis do mundo físico” (GONÇALVES; NARVAES, 2017, p. 315). Isto resulta em uma unidade formada por um alto grau de subjetividade em que o indivíduo experimenta o mundo por meio de símbolos. No poema correspondências, Baudelaire cria alegorias para as relações imagéticas. Ao interagir com a natureza, não é mais possível encontrar uma conexão com a plenitude divina ou uma conexão interior.

Os significantes poéticos em Baudelaire assumem a busca consciente por uma expressão sincera do espírito, apresentando um imaginário do ideal composto não mais por símbolos de plenitude, mas por alegorias morais advindas de um mundo decaído, que como oceano, faz-se reflexo inconstante do céu; e como matéria, é fragmento e ruína do infinito (GONÇALVES; NARVAES, 2017, p. 317).

De igual modo, em Fernando Pessoa não somos atingidos pelo olhar, mas, sim, por sensações e memórias, a estética de Pessoa trabalha em direção ao que está longe dos sentidos do corpo. O pensar, a metafísica, a consciência das coisas, esse olhar para o interior é um continuum em Pessoa. Em razão disso, Lima assegura que

o sentido plural do vocábulo “aisthêsis” (estética) evoca simultaneamente a sensação e a percepção enquanto que o adjetivo “aisthetikós” (estético) pode ser empregado tanto ao que sente e compreende quanto ao objeto percebido. Fernando Pessoa reúne sensações e percepções e as resume na imagem da topografia de Lisboa (LIMA, 2018, p. 68).

De acordo com Lima, na prosa soariana, algumas ruas ganham destaque, sendo elas: a Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega e a Rua dos Douradores, visto que, a escrita se desenrola no ritmo do caminhar pelas ruas, o que resulta nas constantes sensações: cansaço, tédio e melancolia. A repetição diária de ir ao trabalho, ver as pessoas na rua, no elétrico, pela janela ou nos mercados, faz com que Soares seja afetado pela automatização da vida urbana, e se reconheça como parte desse ambiente, na tentativa de diferenciar-se, mescla os espaços internos

e externos. Para Hopper, o olhar está mais atrelado à visão enquanto sentido do corpo. Por meio dela, o que está dentro é exteriorizado e visto de fora, na tela. Há um distanciamento que a pintura oferece, o indivíduo sozinho está longe, ao alcance da mão, diferentemente do texto de Soares que vem de dentro. A subjetividade presente em Soares trata da impossibilidade de transpor tudo que se sente para algum outro lugar. O texto, ainda que materialize sensações, não dá conta dessa tentativa de esvaziar-se ou de ser-se, por isso os fragmentos, os devaneios. Na pintura a subjetividade de quem a produz é mascarada pelas enunciações dos sujeitos e elementos que compõem a tela. Em ambos, o que está fora sempre parece ser mais vívido, mais interessante. Os quartos de Hopper são sempre vazios de objetos, de movimentos e de alegria.

#### **Fragmento 152**

A razão por que tantas vezes interrompo um pensamento com um trecho de paisagem, real ou suposto, das minhas impressões, é que essa paisagem é uma porta por onde fujo da minha impotência criadora. Tenho a necessidade, em meio das conversas comigo que formam as palavras deste livro, e falar de repente com outra pessoa, e dirijo-me à luz que paira, como agora, sobre os telhados das casas, que parecem molhados de tê-la de lado; ao agitar brando das árvores altas na encosta citadina, que parecem perto, numa possibilidade de desabamento mudo; aos cartazes sobrepostos das casas ingremadas, com janelas por letras onde o sol morto doira goma húmida (PESSOA, 2015, p. 170).

Para finalizar nossa reflexão, recorreremos a um último fragmento. Nele Soares nos concede uma relação pessoal que estabelece com a luz. Ao confessar que tem a necessidade de um interlocutor durante seus momentos introspecção, o escritor volta-se para elementos da natureza, quase evocando o panteísmo de Caeiro, a luz que reflete nos telhados, o agitar das árvores, a visão das casas, tudo que ocorre fora do quarto e do pensar. A paisagem externa é a porta que permite um respirar. Por meio dela, há a possibilidade de fuga da “impotência criadora”. Assim, as portas, janelas e espaços de transição proporcionam a Soares momentos de alívio e de inquietação. Quando se sente completamente tomado por meditações e reflexões sombrias, o semi-heterônimo corre à janela ou ao passeio público, o ato de buscar em outros espaços paz ou inquietação demonstra a ambivalência de que falamos até aqui. Por fim, usamos as palavras de Lima “se o fim da narrativa é a catástrofe, em Pessoa, a narrativa é a salvação que o ajudante de guarda-livros oferta ao leitor em forma de fragmentos” (LIMA, 2018, p. 88). Assim, a escrita é o que conecta o caos interior ao caos do mundo, um reflete as vontades do outro, a vida vivida é a matéria sobre a qual Soares gostaria de escrever. Contudo, a vida psíquica não permite essa realização.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A autorreferência é um conceito que define por excelência uma grande parte da produção pessoana, não apenas no *Livro*. Vimos que até mesmo durante o processo de escrita de crítica literária, Pessoa não poupou suas criações. Tamanha é a sua propensão à alteridade que, até seu relacionamento com Ophélia se perdeu em meio a necessidade de “ser-se”. Essa obsessão com a escrita condicionou o viver às páginas, ao quarto e à solidão. São infinitos os desdobramentos que o texto pessoano proporciona. Ao analisar os trechos, entendemos que a autorreferência é um mecanismo que permite um diálogo do autor com sua própria obra. Perrone-Moisés reforça que o *Livro* é uma espécie de laboratório experimental, em que, vários fragmentos são similares às produções de Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro.

A partir da autorreferência, os alocutários do texto também são instaurados, visto que, grande parte da obra é composta por longos monólogos. Retomamos a reflexão feita por Gomes (2005), em que, o autor ressalta a ação de “outrar-se”, entendemos que o signo eu, no tocante ao conceito de autorreferência, ganha novas significações. Isso se dá, pois, o pronome ele, entendido por Benveniste como não-pessoa e, portanto, constituinte à parte nas produções de referências discursivas, está também incluso na autorreferência. Ao citar Campos, Reis, Pessoa (ortônimo) e Caeiro, Soares/Pessoa estão referindo-se ao outro e, simultaneamente, ao eu, enquanto sujeito que se enuncia. Sendo assim, em Fernando Pessoa, “eu” é locutor e alocutário de seu texto.

Quando observamos o funcionamento dos fragmentos referentes ao ser, notamos que o fragmento 84 é um dos que mais evidencia os processos de análise metalinguística realizados por Soares. As instâncias de discurso apresentadas nesse trecho revelam a insatisfação de Soares com os moldes que a língua proporciona, tais como, as classificações de verbos em transitivos e intransitivos. A ideia de se constituir como complemento — gramatical e metafórico — de si mesmo, parece trazer algum tipo de sossego a esse enunciador que explora as significações do verbo ser com o intuito de afirmar sua identidade que é recriada a todo momento. Por outro lado, as instâncias do fragmento 114 apresentam as complexidades que a busca em ser-se gera em Soares, diante da incapacidade de agir, o sujeito se vê preso às questões metafísicas que lhe perturbam, nesses momentos, a euforia apresentada no fragmento 84 não está presente, e o ato de enunciar funciona como uma confissão. Utilizamos as cartas à Ophélia para demonstrar que, não apenas Soares, mas Pessoa (ele mesmo), por meio de Soares, deixa um pouco de sua biografia no texto, ao revelar essas inquietações.

A heteronímia funciona como um instrumento de enunciação que distancia Pessoa daquilo que o incomoda. Ainda nas considerações sobre o ser, o fragmento 139, ao enunciar sobre o longo período em que ficou sem escrever, Soares comprova que, a escrita é o seu jeito de existir e agir no mundo. Por isso, não escrever implica um estado de estagnação.

O exame dos fragmentos sobre as sensações certificou como os sentidos desencadeiam enunciações. Ao andar em um bonde, no fragmento 298, Soares foi praticamente transportado a diferentes lugares, por meio da visão. Esse arrebatamento pelos sentidos resultou em várias instâncias de enunciação distintas em um mesmo fragmento. A teoria de José Gil nos auxiliou a entender a complexa estética traçada por Pessoa no tocante à análise das sensações e aos seus estados de alma, conforme exposto no trecho sobre educação sentimental.

Quanto aos fragmentos sobre a categoria de espaço, mediante o trecho 268, ficou evidente como as sensações se mesclam ao andar pela cidade, de modo que, os componentes do espaço exterior desencadeiam enunciações. Nesse fragmento, o sentido do olfato permite uma análise das sensações que a rua estimula em Soares. Além disso, as relações traçadas entre os espaços do campo literário de Soares e, do campo visual, nas produções de Hopper, demonstraram que uma mesma vivência humana pode ser representada de maneiras complementares por artes diferentes. As janelas de Hopper, constituem-se como espaços que compõem os ambientes que desencadeiam as enunciações de Soares, especialmente, na proposta de leitura em que há um indivíduo por trás da janela.

No fragmento 70, a leitura do outro demonstra a sensibilidade de Soares, ao ver as costas de um homem indo trabalhar, inquietações surgem; novamente, a dicotomia implantada pelo eu e o outro. Soares se questiona sobre a individualidade de cada um, em um movimento que ora aproxima, ora distancia as experiências de vida dos passantes das experiências subjetivas dele. Nesse mesmo raciocínio, no fragmento 9, Soares situa o lugar da arte, da vida e das mentes criativas. Contrasta seu espaço no quarto com o espaço público da rua e do escritório. Assim, utiliza a figura do patrão Vasques para ilustrar a monotonia da vida. No final do trecho, percebe que os dois compartilham o mesmo espaço, portanto, a rua do Douradores é o local que abrange esses dois elementos opostos. Por fim, a necessidade de ir até Cascais, narrada no fragmento 16, ilustra como o estar em movimento, no trem, no bonde ou andando pela cidade, afeta as percepções do guarda-livros. Ao que se assemelha a um voyeur, Soares, de forma inerte, observa as paisagens pelas janelas do transporte e nem percebe o tempo passar. Uma atividade que para ele era penosa, quando preenchida por divagações e material para escrever, fez o tempo passar.

A subjetividade presente na linguagem, o conceito de autorreferência, a potencialidade dos pronomes em organizar o quadro enunciativo, e a reflexão de Benveniste sobre os modos como o signo eu se configura, foram todos conceitos essenciais para que esta pesquisa fosse possível. Neste sentido, a Teoria da Enunciação nos ajudou a perceber minúcias nas enunciações escritas que compõem o *Livro*. De igual modo, a observação do funcionamento da categoria de espaço e seus componentes atrelados ao universo pessoal de Lisboa, juntamente aos recortes representados por Hopper, demonstraram ser obras que dialogam sobre a solidão humana de forma poética. Contrastando com as muitas páginas de Pessoa/Soares, mencionamos a solidão dos sujeitos retratados por Hopper, no sentido de ilustrar os espaços ocupados pelos narradores do *Desassossego*. Essa associação mostrou-se expressiva para que a delimitação de espaço concedida a Soares fosse materializada em nossa reflexão.

Conforme apresentado ao longo desta pesquisa, é possível reforçar a importância de analisar o texto literário à luz das teorias enunciativas, visto que este pode revelar minúcias em relação à subjetividade humana expressa por meio da linguagem. O diálogo entre artes de campos distintos, apresentados neste trabalho, podem contribuir, de forma significativa, aos campos de estudo da literatura comparada e de análises linguísticas, pois entendemos o texto como produto da subjetividade humana, portanto, matéria aberta a várias leituras e interpretações. Sendo assim, as reflexões apresentadas neste Trabalho de Conclusão de Curso demonstram que há, ainda, muito a ser explorado quando se relaciona enunciação, literatura e artes visuais. Não apenas na obra de Fernando Pessoa, mas de qualquer artista.

## REFERÊNCIAS

- ATKIN, Rhian. Bernardo Soares, Flânerie, and the Philosophy of Inaction. **Hispanic Research Journal**, v. 11, n. 2, p. 157-171, 2010.
- BARBOZA, Gabriela. **Entre designar e significar, o que há?** Em busca de uma semântica em Benveniste. 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – 7ª ed.- São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114- 119.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. **O rumor da língua**, v. 2, n. 1, p. 57-64, 2004.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Campinas, SP: Pontes, 1995ª.
- \_\_\_\_\_. **Problemas de Linguística Geral II**. Tradução Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989.
- \_\_\_\_\_. **A natureza dos pronomes pessoais**. In: Problemas de Linguística Geral I. Campinas: Pontes, [1956] 2005.
- \_\_\_\_\_. **Da subjetividade na linguagem**. In: Problemas de Linguística Geral I. Campinas: Pontes, [1959] 2005.
- CUNHA, Teresa Sobral. **Arquivo LdoD**. [Entrevista concedida ao] Centro de Literatura Portuguesa. Universidade de Coimbra, nov. 2015. Disponível em: <https://ldod.uc.pt/about/videos>. Acesso em: 10/09/2021.
- CIULLA, Alena. Sobre a definição de dêixis a partir de “A natureza dos pronomes”. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, Passo Fundo, v. 14, n. 3, p. 364-379, set./2018. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/8581>. Acesso em: set. 2021.
- De Lima, I. B. L. Da Estética do Fragmento em Benjamin e Pessoa: a escrita em desassossego. **Cadernos Walter Benjamin**, v. 19, p. 66-91, 2018.
- DONDERO, Maria Giulia; MOREIRA, Patricia; SANTOS, Flavia. **A enunciação enunciada na imagem**. Vozes do social: a enunciação visual e sincrética na diversidade das mídias., p. 15-41, 2019.
- FLORES, Valdir do Nascimento. A enunciação escrita em Benveniste: notas para uma precisão conceitual. **DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, v. 34, p. 395-417, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/delta/a/M7NWvrwmcxh9GrTSsKYQhF/?lang=pt>.
- FLORES, Valdir do Nascimento. O que seria uma gramática da enunciação?: a proposta de uma análise transversal. **Letras & letras: revista do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia**. Uberlândia, MG. Vol. 29, n. 1 (2013), f. 1-7, 2013.

FLORES, M. A voz do silêncio na arte de Edward Hopper. Ou a modernidade desencantada. **MODOS. Revista de História da Arte**, Campinas, v. 1, n.2, p.29-46, mai. 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/75>

GIL, José. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. n-1 edições, 2020.

GARCIA, G. C. D. Dizer o indizível: histeria e heteronímia. **Revista Poiésis**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 19, p. 119-135, jul./2012. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/649>. Acesso em: ago. 2021.

GOMES, J. N. C. **Adeus ao eu: a enunciação do outrar-se**. Kalíope, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 93-109, jan./2005. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/kaliope/article/view/3143/2075>. Acesso em: ago. 2021.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, no 2, p.57-67, 1997.

GONÇALVES, Aguinaldo José; de Abreu Narvaes, Giuliarde. Charles Baudelaire e o espiritual nas artes: um estudo comparativo entre poesia e pintura moderna. **Via Atlântica**, n. 31, p. 313-329, 2017.

KRISTEVA, Julia. **Sol Negro: depressão e melancolia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LIND, Georg Rudolf. **O Livro do desassossego: um breviário do decadentismo**. Persona, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos / Faculdade de Letras do Porto, n. 8, p. 21-27, mar. 1983.

LOPEZ, Wendy Kathleen. *Windows as expressive elements in the art of Edward Hopper and Fairfield Porter*. 1990. Tese de Doutorado. Colorado State University. Libraries.

MANGABEIRA, Clark. Amor de pessoa: ficção, escrita antropológica e amor no diálogo epistolar entre Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz. **Campos-Revista de Antropologia**, v. 17, n. 1, 2016.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura?** São Paulo: Brasiliense, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Sinceridade e ficção nas cartas de amor de Fernando Pessoa**. Prezado senhor, Prezada senhora: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, p. 175-183, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Aquém do eu, além do outro**. [revista e ampliada] São Paulo. 2001.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa**. Editora Companhia das Letras, 2015.

PESSOA, Fernando. **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. (Introduções, organização e notas de António Quadros.) Mem Martins: Publ. Europa-América, 1986.

PESSOA, Fernando. **Cartas de Amor**. (Organização, posfácio e notas de David Mourão Ferreira. Preâmbulo e estabelecimento do texto de Maria da Graça Queiroz.) Lisboa: Ática, 1978 (3ª ed. 1994). 35.



PESSOA, FERNANDO. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, F. Carta a Adolfo Casais Monteiro. In: QUADROS, A. (org.). **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. Lisboa: Europa-América, 1986, p.199.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual**: os percursos do olhar. Editora Contexto, 2004.

PIZARRO, Jerónimo. Os muitos desassossegos The several unquietnesses. **Centro de Estudos Portugueses**. p. 11. belo horizonte, v. 36, n. 55, p. 11-27, 2016.

PORTELA, Manuel. **Atos de Escrita no Livro do Desassossego**. In: Congresso Internacional Fernando Pessoa 2017. Casa Fernando Pessoa, 2017. p. 224-239.

PORTELA, Manuel, e António Rito Silva (orgs). Arquivo LdoD: **Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 2017. URL: <https://ldod.uc.pt/>

RELA, M. L. N. **Olhar ao redor: a pintura de interiores em Edward Hopper e David Hockney**. In: 23º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: ecossistemas artísticos, 2014, Belo Horizonte. Anais do XXIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [recurso eletrônico]: ecossistemas artísticos. Belo Horizonte: ANPAP; Programa de Pós-graduação em Artes - UFMG, 2014. p. 269-283.

SANTOS, Gilda. As Lisboas de duas pessoas. Abril: **Revista do Estudos de Literatura Portuguesa e Africana-NEPA UFF**, v. 2, n. 2, p. 8-17, 2009.

SEITEL, Girvani José Sulzbacher. Da escrita do eu à demanda melancólica: uma leitura de Bernardo Soares e Álvaro de Campos. **Nau Literária**, v. 11, n. 1, 2015.

TAVARES, Enéias Elias; de Aguiar, Angiuli Copetti. O olhar alheio: percepção e expressão em ts eliot e edward hopper. **Scripta Uniandrade**, v. 13, n. 2, 2015.