



Gustavo Moura Bragança

**CORPO EM RUÍNAS: A ESCRITA ENTRE ARQUIVOS
E O TESTEMUNHO DA LITERATURA**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Karl Erik Schollhammer

Volume I

Rio de Janeiro
Abril de 2013



Gustavo Moura Bragança

**CORPO EM RUÍNAS: A ESCRITA ENTRE ARQUIVOS
E O TESTEMUNHO DA LITERATURA**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Karl Erik Schollhammer

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marília Rothier Cardoso

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Madalena Simões de Almeida Vaz Pinto

UERJ

Profa. Eneida Maria de Souza

UFMG

Profa. Tânia Coelli Sobreira Dias

Fundação Casa de Rui Barbosa

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 03 de abril de 2013.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor, e do orientador.

Gustavo Moura Bragança

Graduou-se em Comunicação Social – Cinema pela UFF (Universidade Federal do Fluminense) em 2005. Especializou-se em Animação pela PUC-Rio / Núcleo de Artes e Design e Animação em 2008. É mestre em Estudos Literários – Literatura Brasileira pelo Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Literatura e Cinema, hoje atuando no âmbito acadêmico principalmente nos seguintes temas: Teoria Literária e Literatura Comparada, com ênfase em relações entre imagem, arquivo e memória.

Ficha Catalográfica

Bragança, Gustavo Moura

Corpo em ruínas: a escrita entre arquivos e o testemunho da literatura / Gustavo Moura Bragança ; orientador: Karl Erik Schollhammer. – 2013.

2 v. : il. (color.) ; 30 cm

Tese (Doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2013.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Arquivo. 3. Crítica textual. 4. Modernidade. 5. Literatura do século XX. 6. Teoria da literatura. 7. Testemunho. 8. Representação. 9. Memória. 10. Ficção. 11. Mito. I. Schollhammer, Karl Erik. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para minhas meninas.

Agradecimentos

Ao meu orientador Karl-Erik Schollhammer pelo apoio e pela confiança desde o mestrado.

A Marília Rothier Cardoso por sua amizade, seu apoio e interesse em minha pesquisa.

À CAPES pela concessão da bolsa de doutoramento e da bolsa do Programa de Doutorado com Estágio no Exterior (PDÉE) sem a qual este trabalho não seria possível.

A Helena Carvalhão Buescu por me acolher em Lisboa e abrir as portas para a minha pesquisa em Portugal.

Ao Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, aos meus colegas e aos funcionários da universidade.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional de Portugal.

A Thomas Kemme e aos funcionários do Deutsches Literaturarchiv Marbach.

Aos funcionários do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

A Jerónimo Pizarro por nossos diálogos presenciais ou à distância e ainda a Ivo Castro, Manuel Gusmão, João Dionísio, Luiz Fagundes Duarte, Richard Zenith, José Barreto, Jorge Uribe, Isabel Capeloa Gil, Georg Wink, Patrício Ferrari, Claudia Souza, Steffen Dix, pelas boas conversas.

A Luana por seu carinho e por estar sempre comigo aonde eu fosse.

A meus pais, meu irmão, pelo cuidado, apoio e todo o incentivo, sempre.

A minha família e aos amigos – saudades!

A Bárbara e a Danusa por dividirem o peso deste esforço de anos.

A Francisca e Daniele e aos funcionários do Departamento de Letras, por todo o suporte.

Aos membros do exame de qualificação e aos da banca de defesa de tese por aceitarem fazer parte desta pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura Cultura e Contemporaneidade.

Resumo

Bragança, Gustavo Moura; Schollhammer, Karl Erik. **Corpo em Ruínas: a escrita entre arquivos e o testemunho da literatura**. Rio de Janeiro, 2013. 479p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Corpo em ruínas: a escrita entre arquivos e o testemunho da literatura. A tese busca investigar o lugar instável da literatura do século XX através de reflexões no entorno de arquivos literários ou através de escritas que exploram o arquivo, assim como documentos, testemunhos e outros vestígios do tempo tomados como artifícios de construção textual, tendo como propósito delinear e problematizar a presença e a ascensão do arquivo na literatura do último século, propondo, por fim, que tal presença se constituirá justamente através de um ambiente literário esboçado ainda em meados do século XIX e aprofundado ao correr do século XX, em direção ao nosso século, ambiente este em que se poderá apontar, diante da falência dos modelos estanques da literatura da Modernidade, a necessidade intrínseca de se buscar, através da escrita literária, um lugar outro para a literatura, através do gesto e do esforço da escrita, trilhando-se, para tal propósito, em três conceitos, mito, melancolia e impropriedade, e um quarto, a utopia, tomada a partir da noção de não-lugar. Para tais objetivos, a pesquisa atravessa por diferentes abordagens os acervos de arquivo e as obras literárias de Fernando Pessoa, de W.G. Sebald e de Pedro Nava, além de obras de Valêncio Xavier, entre outros autores. Como temáticas complementares, a tese encontra a filologia e a crítica textual, a memória e o memorialismo, a escrita de testemunho e a literatura do trauma, a crise da representação e o desvio do realismo ao índice afetivo.

Palavras-chave

Arquivo; Crítica textual; Modernidade; Literatura do século XX; Teoria da literatura; Testemunho; Representação; Memória; Ficção; Mito.

Abstract

Bragança, Gustavo Moura; Schollhammer, Karl Erik (Advisor). **Body in ruins: writing among archives and the testimony of literature.** Rio de Janeiro, 2013. 479p. Doctoral Thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Body in ruins: writing among archives and the testimony of literature. The thesis investigates the unstable place of twentieth-century literature through reflections on literature archives or through writings that explore archives, as well as documents, testimonies and other vestiges of time taken as devices for textual compositions, with the purpose of outlining and discussing the presence and the rise of the archive in the literature of the last century, proposing, finally, that such presence will be constituted precisely through a literary environment established in the mid-nineteenth century and deepened in the course of the twentieth century, toward ours, such an environment in which one may point out, before the failure of stationary models of modern literature, the intrinsic necessity of searching, through literary writing, a other place for literature, through the gesture and the effort of writing, following, for such purpose, three concepts, myth, melancholy and impropriety, and a fourth one, utopia, seen from the perspective of non-place. For these objectives, the research goes through, by different approaches, the archive collections and literary works of Fernando Pessoa, W.G. Sebald and Pedro Nava, and works of Valêncio Xavier, among other writers. As complementary topics, the thesis finds philology and textual criticism, memory and memorialism, testimony writing and the literature of trauma, the crisis of representation and a deviation of realism towards an affective index.

Keywords

Archive; Textual criticism; Modernity; Twentieth-century literature; Literature theory; Testimony; Representation; Memory; Fiction; Myth.

Sumário

1.	Introdução	14
2.	A escrita da arca	29
2.1.	De escombros, escritas e memórias	29
2.2.	De volta aos baús ou entre exploradores de arcas perdidas	34
2.3.	Editar Pessoa: desassossegos	44
2.3.1.	O desassossego do arquivo	44
2.3.2.	Duas trilhas estrangeiras sobre escombros do desassossego	93
3.	Escrita e inscrição: o arquivo, a memória, o corpo	154
3.1.	Nota literária ou uma epígrafe	154
3.2.	Escrita, inscrição, vestígios: derivas da memória	155
3.3.	Inscrever-se em memórias, escrever as memórias: outras arcas, meu pé de velho, o Frankenstein hereditário, o cadáver dissecado e o assombro de avantesmas entre os móveis da sala	181
3.3.1.	Áugure	181
3.3.2.	Dissecar o corpo da memória	218
3.3.3.	Invenção da memória: o médico e o monstro	230
4.	Assombros: vestígios do ausente, presença da imagem e e fabulações do mito	257
4.1.	Fantasmas mascarados, memórias mentidas, topografias do ausente	257
4.2.	Memórias forjadas à infâmia da literatura: arquivo. Memória. Ficção	294

4.3.	Foi por não ser existindo: a invenção de Pessoa, a metade da vida	333
4.3.1.	O autor entre os arquivos: uma segunda vida	334
4.3.2.	Mitologia pessoana	351
4.3.3.	Assim a lenda se escorre a entrar na realidade...	365
5.	Melancolia e um século	379
5.1.	Ensaio preambular	380
5.2.	O corpo em ruínas: um exórdio do fim	383
5.3.	Um percurso entre ruínas	392
6.	Conclusão	452
7.	Referências bibliográficas	456

Lista de Figuras

Figura 1 -	Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 5-3V.	44
Figura 2 -	Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 6-1.	62
Figura 3 -	Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 7-21.	62
Figura 4 -	Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 6-3.	63
Figura 5 -	<i>Uma das faces infiguráveis do Livro</i> – Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 1-71V.	92
Figura 6 -	<i>O desassossego da escrita</i> – Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 4-10.	93
Figura 7 -	Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 1-1.	115
Figura 8 -	Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 9-17.	138
Figura 9 -	Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 9-18.	138
Figura 10 -	Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 2-60.	141
Figura 11 -	Imagem reproduzida em “O mistério dos sinais da passagem dele pela cidade de Curitiba”. Fonte: Xavier, 1998.	166
Figura 12 -	Fac-símile reproduzido em edição de “Baú de Ossos”. Fonte: Nava, 2005.	181
Figura 13 -	Fac-símile reproduzido em edição de “Cera das Almas”. Fonte: Nava, 2006.	205
Figura 14 -	Fac-símile reproduzido em edição de “Baú de Ossos”. Fonte: Nava, 2005.	215
Figura 15 -	Foto reproduzida em “Pedro Nava, o risco da memória”. Fonte: Souza, 2004.	217
Figura 16 -	Imagem reproduzida em “Minha mãe morrendo”. Fonte: Xavier, 2001.	260
Figura 17 -	Imagem reproduzida em “Minha mãe morrendo”. Fonte: Xavier, 2001.	260
Figura 18 -	Imagem reproduzida em “Minha mãe morrendo”. Fonte: Xavier, 2001.	260

Figura 19 - Imagem reproduzida em “Minha mãe morrendo”. Fonte: Xavier, 2001.	269
Figura 20 - “London, 1952”. Fonte: Fotografia de Robert Frank.	270
Figura 21 - Imagem reproduzida em “Minha mãe morrendo”. Fonte: Xavier, 2001.	272
Figura 22 - Imagem reproduzida em “Minha mãe morrendo”. Fonte: Xavier, 2001.	273
Figura 23 - Imagem reproduzida em “Menino Mentido – topologia da cidade por ele habitada”. Fonte: Xavier, 2001.	274
Figura 24 - Imagem reproduzida em “Maus”. Fonte: Spiegelman, 2005.	280
Figura 25 - Still de <i>Frankenstein</i> . Fonte: James Whale, 1931 (Imagem encontrada na internet).	287
Figura 26 - Imagem reproduzida em “Os emigrantes”. Fonte: Sebald, 2002a.	298
Figura 27 - Imagem reproduzida em “Os emigrantes”. Fonte: Sebald, 2002a.	302
Figura 28 - Do arquivo de <i>Die Ausgewanderten</i> de W.G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach)	305
Figura 29 - Do arquivo de <i>Die Ausgewanderten</i> de W.G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach).	312
Figura 30 - Do arquivo de <i>Die Ausgewanderten</i> de W.G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach)	312
Figura 31 - Do arquivo de <i>Die Ausgewanderten</i> de W.G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach)	313
Figura 32 - Do arquivo de <i>Die Ausgewanderten</i> de W.G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach)	314
Figura 33 - Do arquivo de <i>Die Ausgewanderten</i> de W.G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach)	314
Figura 34 - Imagem reproduzida em “Os emigrantes”. Fonte: Sebald, 2002a.	317
Figura 35 - Do arquivo de <i>Die Ausgewanderten</i> de W.G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach).	319

Figura 36 -	Fotografia reproduzida em "Verzehret das letzte selbst die Erinnerung nicht?" Fonte: Sebald, 1988.	321
Figura 37 -	Do arquivo de <i>Die Ausgewanderten</i> de W.G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach)	322
Figura 38 -	Do arquivo de <i>Die Ausgewanderten</i> de W.G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach)	324
Figura 39 -	Do arquivo de <i>Die Ausgewanderten</i> de W.G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach)	326
Figura 40 -	Imagem de litografia de Jan Peter Tripp reproduzida em "Unrecounted". Fonte: Sebald; Tripp, 2004.	332
Figura 41 -	Imagem de litografia de Jan Peter Tripp reproduzida em "Unrecounted". Fonte: Sebald; Tripp, 2004.	332
Figura 42 -	Nota biográfica de Fernando Pessoa, de 30 de Março de 1935. Fonte: Site da Casa Fernando Pessoa.	351
Figura 43 -	Fotografia do túmulo de Sebastião, na Igreja do Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, Portugal.	369
Figura 44 -	Fotografia reproduzida nas edições da Assírio & Alvim da Obra de Fernando Pessoa.	378
Figura 45 -	Do arquivo de <i>Die Ausgewanderten</i> de W.G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach)	455

1

Introdução

Um primeiro desconforto. Escrever uma tese exige que se busque organizar e estabelecer em texto, com coerência e coesão argumentativas e com fundamentação em estofo material e técnico, alguma ou algumas perspectivas singulares (ou originais) atravessando e reafirmando a(s) questão(ões) central(is) que orientou(aram) a reflexão acadêmica até ao ponto de emergência do texto. Para tal, esperar-se-ia que fosse viável a suave transição (por mais árdua) das indagações investigativas ao conjunto textual; esperar-se-ia, portanto, alguma *estabilidade* a fim de que o suporte (o arquivo em computador ou o documento já impresso e encadernado) comportasse uma escrita suficiente a sustentar aquilo que se *afirmará* efetivamente como a *tese*. No entanto, no âmbito da literatura (e também no das artes, talvez no de todas as *humanidades*), afirmar tal estabilidade se revela algo, se não *inadequado*, ao menos *instável* – quiçá *impróprio*. Atendo-me aqui ao âmbito literário, de onde e para onde partem estas palavras, devo afirmar que – no contexto que busco sugerir aqui, dos rastros de uma Modernidade *crítica* e *em crise* – as noções de propriedade e adequação soam sempre *equivocadas* ou, pelo menos, *insuficientes*, pois, afinal, no horizonte, a literatura que buscamos encontrar, incansavelmente, ainda será aquela para além daquele. E, assim, o texto, irremediavelmente precisará deslizar, precisará errar nos contornos imprecisos de uma tese, para esboçá-la – para afirmá-la, afinal, como possibilidade e não mais; mas é possível aceitar tal instabilidade a uma *tese*?

Segundo desconforto. Reinventar a literatura. Reinventar a teoria. A crítica. Não se trata exatamente de ter a pretensão de absoluta inovação da literatura, da teoria ou da crítica, mas, ao se escrever o texto de uma tese ou um texto que almeje se fundamentar como tese, enfrenta-se, desde o início, o desafio de se encontrar algum espaço para a invenção. A possível e almejada *originalidade* exige, ao menos, a pretensão de invenção de uma perspectiva distinta de abordagem do objeto ou dos objetos de estudo, ou, talvez, a invenção (ou descoberta) de um novo objeto de estudo inexplorado, enquanto produz-se a expectativa, distante, ao horizonte ou além, de que, ao fim dos estudos (se fim

houver), alguma perturbação tenha afetado o lugar (de algum conforto) da literatura e das teorias literárias. Mas o que se deseja afirmar, aqui, desde já, e um pouco arriscadamente – talvez com alguma arrogância (porventura necessária) –, é que nenhuma teoria da literatura (e, porventura, da arte, das ciências humanas, ou, ainda, de todas as ciências) pode pretender se estabelecer sem aquilo que aqui nomeio reiteradamente, por enquanto, como *invenção*; e penso (sobretudo em referência ao universo das artes e, especificamente, da literatura, mas também de outras “*humanidades*”) em uma invenção – perigosamente – contaminada pela *imaginação* e próxima, assim, da *ficção*, se não atravessada por esta.

Talvez, de forma um tanto menos radical e muito mais prudente, devêssemos delimitar tal relação entre *invenção* e *ficção* diante da *teoria* ao âmbito de certa(s) via(s) do campo teórico ou, especificamente, da teoria literária – aquela(s), dentre outras possíveis, que propriamente me instiga(m) (nem seria preciso dizê-lo). Certamente alguns caminhos de estudo teórico/crítico da literatura procuram (e talvez consigam) evitar esse terreno profundamente instável e precário da teoria, estabelecendo rigores e, assim, (de)limitando a abrangência de atuação sobre determinados objetos de estudo (digamos, por exemplo, um levantamento de dados ou um comentário estritamente técnico); no entanto, insistirei que o universo crítico-teórico dos estudos literários atravessa predominantemente (e *positivamente*), mesmo quando sonha com os rigores da neutralidade científica, o lugar de uma invenção quase-ficcional, profundamente arraigada na própria construção argumentativa através da linguagem, sem a qual não poderia existir.

Não se trata aqui de invalidar teoria e crítica, afirmando-as como meras retóricas de linguagem ou como a mera construção de sistemas de linguagem que possam “funcionar” pragmaticamente e provisoriamente para sustentar a si mesmas enquanto necessário; mas deve-se assumir que há, sim, uma fundamentação retórica e de construção de/em linguagem na base das teorias e da crítica, sem as quais estas não subsistiriam ou seriam algo muito limitado e, porventura, legado a uma morte por indiferença (como uma pilha de papéis sem leitores em um almoxarifado perdido no tempo). Pois sem o caráter inventivo quase-ficcional que quero evocar nestes passos iniciais, a teoria literária certamente não poderia acompanhar um objeto fluido, movente e, portanto, sempre precário e provisório, como a literatura, ou ao menos, como aquela

literatura que surge ao rastro da alta *Literatura* (disciplina de *Belas Letras*) estabelecida na Modernidade histórica (entre os séculos XVI e XIX) e animada pela crise do moderno discurso de mundo aos fins do século XIX – uma literatura, enfim, que já não pode aceitar em si a determinação rígida de modelos de adequação e perfeição, uma literatura cada vez mais consciente de que *não existe* propriamente ou que somente poderá existir *impropriamente*, isto é, como uma literatura *imprópria* (tendo em mente aqui – a partir de palavras de Jacques Rancière (1995) – a inscrição da literatura no âmbito de uma escrita órfã, errante, sem dono; reconhecendo, para tanto, que a literatura da Modernidade assumirá sua identidade e seu fundamento na *palavra escrita*, em uma escrita incontrolavelmente mundana, afastada das sagradas escrituras e feita artifício do homem ao homem).

Em tal contexto, não podemos afastar *teoria e crítica* – e nem, como em breve poderemos expor, estas de uma *prática* literária. As teorias literárias da Modernidade (aquelas que, enfim, fundariam a noção moderna de literatura que, hoje, ainda se sustenta) – e desde então se quisermos-nos em uma pós-modernidade ou em uma contemporaneidade pós-historicista – são inevitavelmente atravessadas pela crítica, isto é, pela *crítica da própria teoria literária*. Em outros termos, nenhuma teoria se sustentará se não através da crítica da literatura e, para tanto, da crítica das próprias fundações e possibilidades de uma dada teoria que poderia explicar, falar algo a respeito daquela ou fundamentar qualquer explicação ou posicionamento a respeito da literatura; nesse sentido, toda teoria está, antes de mais, em busca (da possibilidade) de si mesma, pois, na ausência de normas de adequação ou perfeição de qualquer tradição (mesmo com as constantes tentativas mais ou menos bem sucedidas de fundação de novas tradições), não se sustenta com firmeza nenhum chão onde apoiar os pés, nenhuma rota demarcada em mapa por onde seguir, nenhuma hierarquia dominante a ascender ou descender; o que, evidentemente, não implica o desaparecimento de todas as tradições, de todas as leis, de todas as ordens hierárquicas. Seríamos ingênuos se afirmássemos tais ocasos com todas as letras. Mas mesmo estas leis, ordens, tradições, quando se põem de pé, exibem (porventura a contragosto) a fragilidade de suas estruturas e alicerces. Caminhamos por entre edifícios condenados e, nesse ambiente de riscos, toda a teoria literária precisará alicerçar-se sobre escombros, enquanto estes solos arruinados, perscrutados criticamente, já não poderão mais fixar monólitos de

integridade e perfeição; talvez, então, estabeleçam-se teorias nômades ou, de modo mais instigante, *teorias mambembes* – armando suas tendas errantes na trilha de caravanas sem rumo determinado através de dunas de possibilidades.

Nesse sentido, poderíamos aproximar *crítica* e *crise* – as crises da modernidade e da contemporaneidade (a ebulição do pensamento e do homem desde que se afirma racional, iluminado, moderno) participariam, afinal, de uma *cultura de crítica*, em que a literatura (entre outros campos do saber e do experimentar), afinal, só pode existir como *questão*, como *problema*, como algo – como há pouco sugerido – *impróprio* (no sentido de não possuir nada de próprio ou de *seu* que a defina) e, portanto, desde já *em crise de identidade* ou, eventualmente, *em convulsão*; em tal contexto, entende-se a via, cada vez mais recorrente, de desviar a “velha” indagação ontológica “O que é a literatura?”, para outras, de âmbito prático, da ordem do gesto, como “O que fazer com a literatura?” ou “O que a literatura pode fazer?” – evocando César Aira (2004), Manuel Gusmão (2010), Tzvetan Todorov (2009), entre outros, e mesmo Jean Paul-Sartre (2006), que, ao indagar pelo ser da literatura (*Qu'est Ce Que La Litterature?*), almeja, afinal, fundamentar o *dever de engajamento* daquela; isto é, busca afirmar a literatura como um modo de ação sobre o mundo, ou afirmar uma literatura que precisa se fundamentar como uma espécie de arte de intervenção para além da Arte (ou da bela-arte); uma literatura que, na leitura de Sartre, só se pode alcançar plenamente no campo da prosa (em sua potência comunicativa) em detrimento da poesia (que Sartre lê como muda e opaca, quiçá demasiadamente artística, demasiadamente *mundana* – palavra feita coisa, pedaço de mundo, quiçá sem discurso).

Sartre supõe, assim, uma distância entre o engajamento e a poesia (afastando, assim, esta da literatura ou, ao menos, de uma determinada *literatura engajada*). Logo a *poesia*, âmbito em que a literatura parece (ignorando, por ora, tal rigoroso – se não equivocado ou falacioso – corte dicotômico entre literatura e poesia) ser mais *incisiva* em seu poder de torção da linguagem ou de animação da linguagem em *ação* sobre a própria linguagem e, por conseguinte, *sobre o mundo*. Mas é preciso reconhecer a ressalva inscrita logo ao início da argumentação de Sartre, quando este afirma que “nós não queremos ‘engajar também’ a pintura, a escultura e a música [postas ao lado da poesia], pelo menos não da mesma maneira.” (Sartre, 2006, p.9) – uma *outra maneira* é o que exige a linguagem

poética e, na esfera desta, não poderia ser nenhuma outra maneira senão aquela que se inscreve naquilo que há pouco afirmamos como o gesto incisivo de *torção da linguagem* pela escrita poética, assumindo, contrariamente ao que afirma Sartre, um *uso* da linguagem, mas *outro* para além daquela sonhada comunicação transparente (que Sartre esperava da prosa do escritor engajado): a linguagem como *instrumento cortante* armado a ferir a própria linguagem – melancolicamente nunca tão transparente quanto se poderia sonhar, nunca suficientemente translúcida (seja em prosa ou em verso) – como gesto de *abalar o mundo* (recorrendo, agora, ao Roland Barthes de *Escritores e Escreventes* – Barthes, 2007); em outros termos, trata-se de encontrar na linguagem, como na linguagem cênica de Antonin Artaud, a força de *comoção* (física, emocional), para além de qualquer comunicação; trata-se de se afirmar (insistentemente) a poesia e toda a literatura como *ação* – gesto e intenção –, animada, entretanto, por uma insatisfação em si, por um *querer-ser*, a cada gesto.

A literatura que se questiona como um “fazer” ou, antes, a teoria literária (intrinsecamente crítica) que reconhece a literatura no âmbito de um “fazer” – portanto, de uma prática e, possivelmente, de um engajamento –, certamente precisa atravessar o campo ético ao lado do estético ou, noutra perspectiva, reconhecer o atravessamento entre os campos ético e estético da arte ou, de forma mais abrangente, entre os campos ético e estético na relação do homem com o mundo – em toda a relação do homem com o mundo que o cerca e de que ele, *homem-mundo* (todos nós), participa. Através dessa intuição, podemos, então, superar o aparente dilema da afirmação de uma inventividade ficcional como participante das teorias literárias (discursos científicos ou quase científicos de algo que se afirma, pelo próprio discurso, literatura): se parecemos colocar a teoria, num primeiro olhar, arriscadamente próxima da mera retórica ou de mera construção em linguagem de um sistema simplesmente funcional (pragmático) e fechado sobre si mesmo, ou se sugerimos um parentesco com uma imaginação descolada do mundo (embora inspirada por este) quando admitimos sua proximidade com a ficção, por outro lado, tendo em vista a face prática da literatura (enquanto possibilidade de ação e intervenção), podemos reconhecer o gesto da teoria não apenas como a elaboração de um sistema neutro ou método técnico e desinteressado de leitura e, eventualmente, de classificação, mas como *postura* fundada em e fundadora de uma *visão de mundo*, de um modo de estar e

se posicionar neste e, dentro deste âmbito, não se exclui nem a linguagem em si (como ato de fala ou de verbalização) nem a ficção (como invenção de mundos possíveis ou possíveis do mundo). *Colocar-se no mundo*: este é o gesto inscrito, desde aquela Modernidade, tanto no ato de criar literatura como no ato de lê-la e reescrevê-la criticamente em teorias. Gesto certamente doloroso e arriscado – o gesto “taumático” de Michel Leiris (2003): participante tanto da *morte* do autor, quanto de sua *volta*, duas cenas fulcrais para a literatura do século XX.

Gesto, enfim, que reconheci, doutra maneira, como entrelaçado a algo que procurei esboçar ao redor de um termo aparentemente negativo, mas, com frequência, atrelado à criação e à arte (desde a Antiguidade Clássica) e ao nome e à obra de autores e pensadores de relevo dos séculos XIX e XX, sobretudo, desde o Romantismo: a *melancolia*. É, sobretudo, no último século – o século XX que se inicia ainda maravilhado pelo progresso, mas que irá enfrentar sua face mais cruel com a ascensão das guerras tecno-industriais – é neste século (que ainda ressoa em nosso século nascente) que a noção de melancolia alcançará o sentido que mais interessa ao presente estudo: o sentido de uma *melancolia crítica*, aquela melancolia entranhada na literatura diante da instigante ou comovente ausência de si; diante da ausência da literatura como fundamento movente da própria; melancolia, portanto, da literatura diante de sua face espectral, de seu corpo errante e fantasmático – *presença* e *ausência* entrelaçadas: a literatura nunca está lá onde ela se faz como tal; a literatura é vampiro diante do espelho.

Mas, doutra maneira, também uma melancolia que passei a considerar, desde meu encontro com ensaios do professor e poeta Manuel Gusmão, em Lisboa, como *possibilidade de utopia* ou, talvez, assombrada pela *utopia* da linguagem a espera de uma linguagem por vir, da linguagem como *promessa* que não se cumpre, pois é *promessa em si*. Nesse encontro entre uma melancolia movente e uma utopia infinita reencontro a imagem de uma *literatura imprópria*, já aqui sugerida desde Jacques Rancière (1995), e que exige uma teoria igualmente imprópria e, por isso mesmo, crítica, insistindo aqui naquele gesto crítico (de crítica, mas também *crucial*) da literatura de *se pôr em questão* – de se lançar à *aventura* (*quête* – *quest*) de se procurar infinitamente em si mesma e, com isto, de se lançar ao desafio de se *refazer*, de se *reinventar*, de se fazer *invenção* e, por isso, tão perto da ficção, enquanto esta, dentro do gesto literário, não pode estar longe da teoria ou da crítica, uma vez que fazer literatura é fazer a literatura

mais uma vez ou *fazer uma possível literatura* – pôr a literatura em *estado nascente* (Gusmão, 2010) e *fundar uma possibilidade da literatura*, certamente emersa de uma postura diante do mundo ou como parte desta; postura (penso neste termo como a posição de um corpo: *gesto* e *performance*) incontornavelmente crítica e ética (e também se trata de um gesto *político* – num sentido amplo do termo, que não está longe daquele engajamento sartriano).

Portanto, a questão que a literatura desde o seu estabelecimento (moderno) impõe a si – o questionamento reflexivo sobre a sua natureza (*o que sou?*) – é já um questionamento sobre as suas possibilidades de existência sobre um solo demoronando ou desmoronado e frente a uma ausência de fronteiras, ou, ao menos, diante de fronteiras instáveis e móveis. Mais uma vez somos jogados às perguntas: *o que podemos fazer com ela* e *o que ela pode fazer* (para nós, por nós, em nós)? A resposta deverá aceitar a precariedade da literatura e atravessar esta precariedade, reconhecendo nesta fragilidade não uma parada, uma interrupção, não um recolhimento em si ou ao silêncio de uma melancollia acídica, mas a explosão do por vir – *a impossibilidade como abertura de possibilidades*, tendo em mente a afirmação da poesia (que permito estender-se aqui à literatura) “como a invenção de possíveis da linguagem” (Gusmão, 2010, p.183), sugerida por Manuel Gusmão, no trecho citado, a partir de sua leitura das *Illuminations* de Rimbaud, mas que se espalha em seus ensaios como imagem da poesia ou, mais amplamente, da *linguagem poética*:

A poesia trabalha a linguagem mas não a tem como seu objeto construído. O que a lingüística necessariamente faz. A lingüística precisa de construir um tal objecto (trata-se mesmo de uma das suas necessidades epistemológicas) e em certa medida isso comporta uma *redução*. A poesia trabalha a linguagem com a linguagem e esse seu trabalho é ainda linguagem e não em sentido estrito uma metalinguagem. Dito de outro modo, o conhecimento que a poesia tem da linguagem não tem o estatuto de relativa exterioridade ou de relativa incontaminação pelo objecto que é o da metalinguagem. É este o movimento de auto-reflexividade de um fazer verbal. Conhecimento, pois, imerso num fazer, na medida mesma em que produz linguagem. Nesse sentido também, o conhecimento que a poesia tem da linguagem excede uma concepção do conhecimento como pura representação. Trata-se de uma actividade de demonstração e de figuração que pode ser internamente contraditória, não no sentido de vício lógico mas no sentido da dialéctica; de uma actividade que abre possíveis de linguagem, que constrói possíveis discursivos. Na poesia pode aliás haver uma paixão teórica pela linguagem mas que não se deixa fixar numa teoria estável. (Gusmão, 2010, p.41-42)

A impossibilidade de uma “teoria estável”, apontada por Gusmão, no interior do discurso poético – como discurso *de* linguagem e *sobre* linguagem – reflete-se ou se entrelaça à instabilidade de qualquer teoria poética ou literária; a poesia que refaz incessantemente a linguagem por dentro da linguagem em possibilidades infinitas e instáveis e que, no mesmo gesto, deve se refazer como discurso da e na linguagem, provoca, dessa forma, a instabilidade da própria possibilidade de qualquer teoria. Dessa forma, a literatura (ampliando o foco para além da poesia que move Gusmão) age como *perturbação das teorias* – e estas deverão reagir reciprocamente atuando justamente como *perturbação da literatura*, ou, noutros termos, agindo *criticamente*. Se afirmamos a colocação de si no mundo, aquele gesto de participação no mundo, de autor e texto e leitor como superação da dicotomia rígida entre discurso teórico (ou teórico-científico) e ficção, apostando, concomitantemente, numa participação entre os mundos recorrentemente apartados da ética e da estética, não quero, a partir disso, esvaziar a ficção de sua *força imaginativa*, por assim dizer; muito pelo contrário, a construção de imagens, através da ficção, deve emergir como estratégia participante, explicitamente ou não, do campo crítico-teórico, sobretudo em áreas do conhecimento humano que superam referentes rigorosos ou abstratos, aqueles que costumeiramente se apresentam entre números, nomenclaturas, medidas e fatos. Em outras palavras, a teoria e a crítica literárias são – e podem assumir que são – atravessadas pela invenção ficcional ou quase-ficcional; e, nesse sentido, explorar tal via, incisivamente, é algo de que não se devem furtar. É dessa maneira que podemos compreender a ascensão da escrita ensaística (a beirar o literário se não mergulhada neste) nos domínios mais rigorosos da academia e, nas últimas décadas, a crescente vontade de construção intelectual, no âmbito das letras, sobretudo, através de uma escrita enfaticamente *literária*, como nas teses-romances ou romanceadas, que geram e ainda gerarão por anos controvérsias mais ou menos intensas (e o problema, aí, volta-se para a crítica acadêmica, quando sem chão fica aquele com a incumbência de *avaliar*, isto é, de *reagir* a um *corpo selvagem*, por assim dizer, sem dever de obediência, a não ser se domesticado). Tal resposta no interior da academia certamente é animada pela própria literatura e, nesse panorama porventura híbrido, de coexistência ou de co-participação entre literatura e crítica ou literatura e teoria, num campo de intensos (e tensos) atravessamentos interdisciplinares e inter-materiais, podemos encontrar de forma

enfática os autores que servirão como eixos referenciais ao trabalho da presente tese, sobretudo, Pedro Nava, Fernando Pessoa, Valêncio Xavier e W.G. Sebald.

Winfried Georg Sebald, um acadêmico das letras, estabeleceria sua carreira como escritor apenas tardiamente, após ter atingido maturidade como professor de literatura na Inglaterra. Certamente sua obra literária, assim como a sua ensaística – senão, sobretudo, esta – expõem a convivência entrelaçada entre os gestos de fazer literatura e o de investigar (criticamente) a literatura, em que o fazer se faz de investigação e a investigação se faz de fazer. Os fragmentos de narrativas que compõem suas prosas compõem-se ao campo de uma escrita aparentemente estável, rigorosamente íntegra na fluidez de longos parágrafos que deslizam habilmente pelo tempo e pelo espaço, pela História e pelo sonho, mas assombrada por sua própria falência, por sua impossibilidade intrínseca; assombrada, em outros termos, pela queda da pretensão moderna e historicista de absoluta representabilidade do mundo por um homem feito à imagem do Deus-Razão, sobretudo diante do inefável figurado ou infigurável na Shoah – criação incontornavelmente humana. O fracasso da representação certamente participa da investigação sebaldiana, não apenas do discurso da História, mas do discurso da literatura onde sua escrita ficcional quase ensaística se inscreve. Contra o silêncio do esquecimento (esvaziamento da representação) e o apagamento pela História (excesso de representação), Sebald apostará na literatura: esta será, sobretudo, artifício a manifestar o fracasso, o vazio, a distância de onde poderemos não mais que evocar os fantasmas – certamente eloquentes – a nos sussurrar e fazer vibrar o *tom* (quicá o *Stimmung* de Hans Ulrich Gumbrecht – 2009) de suas presenças às margens da Narrativa histórica/historicista, onde infames são esquecidos indigentes em valas a céu aberto ou se misturam às nuvens como poeira e fuligem.

Pedro Nava, poeta bissexto e memorialista tardio, leitor ávido de tantas literaturas (para além dos tratados próprios a um acadêmico da medicina), leituras várias que se entrelaçam à sua escrita para além das múltiplas epígrafes, reumatologista até a aposentadoria, para então assumir-se o escritor que escondia por trás da profissão de médico, impõe-se à tarefa do testemunho íntimo de sua vida e dos seus, de sua família e dos arredores – tarefa pesada, talvez pesada demais, que seria interrompida bruscamente quando o escritor atingia o seu sétimo volume das memórias, escritas então já há cerca de quinze anos, para não cumprir, até ali, nem uma ínfima parte do esforço que se anunciaria a cada página dos

largos volumes a narrarem, ao desconforto da representação, ao desconforto do gesto cruel da representação – à imagem da dissecação e da autópsia dos cadáveres dos tempos da faculdade de medicina –, as etapas de sua longa vida, que quase coincide com o século XX, um século de extremos, século de transformações, de velocidade e instabilidade, onde a memória se torna cada vez mais urgente, como premência diante da iminência cada vez mais palpável da destruição e como gesto de uma escrita ansiosa, aparentemente insatisfeita com a literatura que comporta, como se faltasse à literatura as palavras e o corpo para fazer jus ao testemunho, que cede em seu perpétuo fracasso, mas insiste.

Valêncio Xavier, paulista radicado em Curitiba, expressa, em sua peculiar escrita à beira da literatura, degenerada, imprópria, sem-lugar, as suas experiências diversas entre a imprensa, onde publicou parte de suas criações, a televisão e o cinema, donde sua palavra encontra as imagens que farão parte de sua literatura à montagem de jogos enigmáticos – onde a representação de si, entre seus escritos de caráter memorial, será torcida ao imaginário coletado entre rastros do mundo, imagens-de-arquivo, vestígios mundanos da passagem de Xavier, costuradas, tais impressões mundanas às palavras investidas, todas, em seu teor material, da tipografia ao suporte do livro – como desafios à compreensão do leitor, como, afinal, desafios à literatura, à possibilidade da literatura ou como instigação de possíveis literários. Em seus rébus da memória, onde se inscreve como corpo lúdico em sombra ou em imaginário, faz-se destas escritas memoriais mentiras de perna curta, as mentidas memórias de um menino perdido no tempo – em cuja topografia não se poderá encontrá-lo, ainda que, talvez, nas entrelinhas.

Fernando Pessoa, por sua vez, um frustrado estudante de literatura (abandonou o curso superior de Letras em sua juventude e se afastou do meio acadêmico), parece ir um passo além ou aquém, criando, em sua literatura – que só atingiria o grande público tardiamente após a sua morte aos 47 anos –, um mundo ficcional das letras, através de seus jogos cênicos construídos através das *heteronímias*. Em cada uma das personagens de sua encenação *para-* e *intra-*literária, quiçá em um dos três mais conhecidos, aqueles propriamente assumidos como *heterônimos* e os mais divulgados em vida, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, ou o semi-heterônimo Bernardo Soares, ou o ortônimo Fernando Pessoa, ou, ainda, Antonio Mora, Barão de Teive, Alexander Search, Thomas Crosse, entre outros mais, todos habitantes dos labirintos de sua arca,

esboça-se, em cada um deles, uma particular teoria literária ou, mais amplamente, uma visão de mundo, entrelaçada à complexa construção ficcional de suas personalidades autorais; edificam-se teorias literárias (cruzando às fronteiras da filosofia, da sociologia ou da política), distintas e, porventura, conflitantes, mas que expõem, no que se atravessam (mesmo em suas contradições), *uma postura* que as converge (como *suplementares*) – afinal, a postura de Fernando Pessoa, isto é, seu modo crítico (em crítica e crise) de se colocar no mundo, construindo, daí, uma teoria dilacerada, multifacetada ou reverberante, ressonante, vibratória, em perspectivas suplementares mas não complementares, partes sem um todo –, postura profundamente elaborada através da tecitura ficcional, exibindo, de modo dramático/performativo – noutros termos, cênico – a maneira como ficção e teoria ou como ficção e crítica não se repelem, antes se *misturam*.

Quando Pessoa, em seus projetos de estudo sobre mitos históricos (como Dom Sebastião, o messiânico rei de Portugal, destinado a regressar e recuperar o Império perdido) problematiza o discurso histórico diante do discurso mítico, o escritor português encontra aí, no mito – como invasão da ficção no mundo revelando o mundo (e a história que o narra) como embebido em ficção – encontra, enfim, neste contra-discurso histórico do mito uma das chaves de exposição do solo arruinado da Modernidade (assumidamente entrelaçada à ascensão da História), que, se, por um lado, perturbará Bernardo Soares com a melancolia e o tédio inscritos na monotonia da Baixa lisboeta (não por acaso, projeto pioneiro do pragmatismo moderno), instigará, por outro lado, a sua escrita positivamente melancólica a alimentar o livro infinito do *Desassossego* – livro de abismos, livro impossível, ou, numa abordagem talvez mais produtiva, o *livro dos possíveis*, dos infinitos possíveis, mas, de todo modo, livro *inacabado* e *inacabável* (como escreveria o editor Richard Zenith – 2006; 2011), que só pode ser evocado e sonhado, imaginado (e toda edição é uma imagem possível do livro que *nunca existiu*), desde seus escombros, que só poderá existir como fantasma (a sussurrar sua impossibilidade em possibilidades sem fim) ou, quiçá, como *mito*: “Foi por não ser existindo. | Sem existir nos bastou.” (Pessoa, 2004, p.19).

Mito, aquele que escorre da realidade para a realidade, desafiando a mesma sem se fazer mentira ou desfazendo a mentira em vida – dando corpo à imaginação alimentada porventura por um rei morto nos solos áridos de um país doutro lado daquele mar-oceano (no escoamento do Mediterrâneo ao Atlântico),

incorporado à memória do povo – memória imaginada e coletiva, sonhada desde os fatos e para além da história, que poderia animar o espectro de El Rei Dom Sebastião em seu cavalo branco na distância de uma ilha no Maranhão deste nosso século XXI. Memória coletiva, mas também íntima, pois não se faz coletivo sem cada-um; de nossos vestígios de vida, edificamos nossos próprios mitos e vivemos – como tão bem nos encenou, em ironia, Pessoa entre seus heterônimos – nossas vidas-ficções, sinceramente fingidas: *fingimos a dor que deveras sentimos*¹.

Em 1985, o corpo de Fernando Pessoa, autor nesta altura já feito o mito entre as três máscaras heteronímicas de Reis, Campos e Caeiro, seria transladado do Cemitério dos Prazeres ao Mosteiro dos Jerônimos, a habitar estiloso túmulo no mesmo monumental edifício a conservar os supostos ossos daquele messiânico Dom Sebastião; o epitáfio tumular do rei afirma-nos: se for verdade o que se diz, estão ali, sob o requinte e o mármore, os ossos do rei morto em África; mas não se nega ali a sua volta profética: da precariedade de ossos supostos, a imaginação alimenta o mito e promove uma segunda vida ao rei. Da precariedade dos “ossos” literários guardados por Pessoa em seu baú, por sua vez, far-se-á toda uma literatura, mesmo que embebida em *brumas*, como o afirma Pessoa – e, como aquele Dom Sebastião, das brumas emergirá o mito do maior poeta português desde Camões: também Pessoa teria direito a uma segunda vida, evocada desde os ósseos manuscritos acordados do silêncio em suas urnas literárias. Mas é preciso pôr em questão o ambiente que permitiria a ascensão de uma literatura que, materialmente, não ultrapassa a condição de escombros, de alicerces, de projetos desmoronados ou edifícios por fazer – e que, enquanto escrita, enquanto criação, também se marca pela dispersão, pela fragmentariedade, pela impossibilidade. O que isso dirá da literatura do nosso tempo – ávidos leitores de sua obra? O que dirá da literatura de seu tempo – que já não pode conter o ímpeto de criadores do informe, como Pessoa e tantos outros? Em que a insistência em reencontrar Pessoa sempre outro em sua imagem-fragmento desde a escavação das arcas se encontra com o ímpeto de escritores que fazem dos fragmentos mundanos a carne de suas literaturas frankensteins – costuras profanas de corpos humanos?

No universo da desassossegada literatura do século XX, sobretudo da literatura emergida desde os escombros da Segunda Guerra que Pessoa não

¹ Referência a *Autopsicografia* (Pessoa, 2004, p.92).

testemunharia, morto quando o seu assombro, entretanto, já se anunciava à ascensão do fascismo europeu, uma particular via de criação pode ser reconhecida em uma literatura de fragmentos da história e da memória, uma literatura de rastros, uma literatura de índices e indícios, de “corpos entre relíquias” (para remeter-me ao título de minha dissertação de mestrado, onde, afinal, dei os primeiros passos para o que se desenvolveria nesta tese). Embora não seja o caso da literatura de Pessoa, nem o daquele *livro por vir* do autor português – seu *Livro do Desassossego* –, uma vez que somente postumamente a sua obra tornou-se o que é, erguida desde os rastros de uma escrita interrompida pela morte (erguida a partir do trabalho de especialistas debruçados sobre os arquivos, que de lá só poderiam, afinal, evocar as sombras de livros possíveis), fundando uma literatura animada por assombros do passado (vestígios de um livro inacabado), ainda assim, a possibilidade de sua existência (sempre fantasmática ou, talvez, mítica) e, insisto, sua particular pungência e sua relevância cultural, sobretudo em Portugal, mas não apenas lá (nem mesmo apenas em países lusófonos), residem no âmbito da ascensão de uma tal literatura de um tempo memorial (penso para além da memorialística de um Nava, por exemplo), isto é, uma literatura marcada pela memória (afetiva), mas também pela presença do documento ou do arquivo (sobretudo o privado ou a coleção, mais do que o institucional, mas também este, no âmbito acadêmico – da crítica) e marcada ainda pelo signo do *índice* – como signo de contato (afetivo: físico e, também, emocional).

Aquilo que se defenderá, nesta tese, afinal, é o pertencimento desta via literária, fundada na ascensão do *arquivo* e da *memória* – e que pode ser ilustrada enfaticamente pelas literaturas de Pedro Nava, Valêncio Xavier e W.G. Sebald, mas também, de um modo distinto e indiretamente pela de Fernando Pessoa (ou pelo que ela, afinal, se tornou, enquanto póstuma) –, ao contexto (crise da Modernidade – ou Modernidade reconhecida enquanto crise) de esfacelamento dos solos estriados da literatura; de participação em um universo de errância e de instabilidade; e, talvez, diante do infinito, de uma literatura ansiosa e desnorteada e, por isso, *melancolicamente* instigada por *utopias* fraturadas – constantemente em busca de si mesma e de imagens para si –, que encontraria na fragmentação do passado (como objeto inexoravelmente perdido), em memórias afetivas e histórias marginais e infames, para além da Grande História, para além do Grande Discurso Histórico da Modernidade, caminhos para a construção literária – para a

elaboração de obras literárias, ou de crítica e reflexão teórica sobre a literatura, ou fazendo a fusão de tais universos de criação (escrita) e crítica (leitura), explorando as possibilidades da literatura até os limites (e quais seriam os limites, se ainda os há?) não de sua natureza ontológica, mas do que se pode fazer com ela e do que ela pode fazer, desfiando e re-tecendo incessantemente a literatura através do gesto (fundamental para a sua sobrevivência) de *insistir-se* como literatura – percebendo que esta só pode existir por sua ou como *insistência*.

A presente tese se organiza, a seguir, em quatro capítulos, que participam, afinal, do percurso de uma pesquisa realizada nos últimos seis ou sete anos, ao se contar os anos de mestrado, em seus caminhos, porventura tortuosos, diante de um corpo que escapa e que nos instiga – o corpo espectral da literatura. O Capítulo 2 investiga – através de uma pesquisa sediada em Lisboa sob apoio do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, possível através do Programa de Doutorado no Brasil com Estágio no Exterior (PDEE/CAPES) – caminhos da construção editorial da obra de Fernando Pessoa, um autor tornado póstumo ao correr dos anos, por assim dizer, enquanto, dos seus arquivos literários, salvaguardado em sua maior parte, desde os anos 1980, na Biblioteca Nacional de Portugal, tanto se extrairia a refazer insistentemente o seu *corpus* literário, aos esforços convergentes ou divergentes de muitos investigadores desde os anos 1940 e, sobretudo, desde os anos 1980; pesquisadores obstinados alcunhados positivamente ou pejorativamente como *peessoanos*. Como objeto central deste empenho experimental, o livro impossível de Fernando Pessoa, seu *Livro do Desassossego*; livro que nunca chegou a ser definitivamente escrito e que, portanto, nunca encontrará edição definitiva, ecoando, assim, a impossibilidade intrínseca a seus textos na impossibilidade do seu ser enquanto obra – e, no entanto, insistimos em lê-lo como tal, ao esforço interminável dos editores a proporem sempre um novo livro que nunca bastará. No Capítulo 3, em certa transição de uma memória da escrita a uma escrita da memória, seguimos (através do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro), ao arquivo literário do mineiro Pedro Nava, cuja escrita entrelaça seus papéis, acumulados à infinidade de manuscritos, datiloscritos e outros materiais periféricos, aos rastros de suas memórias, para fundamentar seu texto literário; interessa-nos, dessa maneira, com Nava, a relação entre o esforço memorial da

escrita e a fragmentariedade dos arquivos, à urgência – que moveria o escritor mineiro e um tanto carioca – de cumprir sua tarefa memorial-testemunhal à presença cada vez mais nítida da morte e, com ela, do esquecimento. De Nava, também instiga sua derivação da memória íntima à imaginação outrada de si pelo advento de seu duplo-eu José Egon Barros da Cunha, como ficção sincera de si a torcer o tom memorial da escrita a um romance fingido. No Capítulo 4, entrelaçando os procedimentos de outro brasileiro, o inventor de enigmas Valêncio Xavier, aos do prosador alemão da melancolia W.G. Sebald – este também visitado em seus arquivos ao Deutsches Literaturarchiv em Marbach am Neckar, na Alemanha –, aprofundaremos uma questão, esboçada nos capítulos anteriores, fundamentada em uma noção de *profanação* – dos arquivos, dos documentos, da história e da memória, torcidos ao campo imaginário da literatura. Neste ambiente, noções como verdade, mentira, forja, fingimento e ficção estarão em pauta – tendo como dispositivos de investigação o particular uso de imagens entrelaçadas aos textos em ambos os autores e a presença recorrente de uma imagem peculiar, presente vivamente em Sebald e em Xavier: a fotografia, como imagem-arquivo, imagem-morte, imagem-sonho, sempre ao risco da falsificação. No trecho final do capítulo, reencontramos Fernando Pessoa através de sua fama e de seu interesse pelo mito e de seu gesto literário de mitificação de si – de onde se derivam reflexões para além de Pessoa sobre os limites da representação diante do abalo dos discursos do historicismo e do realismo. Por fim, ao Capítulo 5, as diversas apostas da pesquisa inscrita nesta tese se entrelaçam a partir de uma reflexão sobre a Modernidade, através da imagem da melancolia da linguagem; de onde se derivará, sobretudo, com Manuel Gusmão, à possibilidade de uma utopia – ainda que interrompida ou fissurada – da linguagem, à aposta de se encontrar na impossibilidade a pulsão movente das possibilidades, da invenção de possíveis da linguagem (Gusmão, 2010), encontrando o inapreensível da literatura ou sua impropriedade naquele *gesto* de sua *insistência*.

2

A escrita da arca

2.1

De escombros, escritas e memórias

As retas da Baixa lisboeta se traçam nas linhas das ruas e travessas cruzadas e nas fachadas sistematicamente reiteradas dos edifícios planejados pelos desenhos pragmáticos dos engenheiros militares do rei; hoje, desde o Parque Eduardo VII, a imagem do Marquês de Pombal observa a cidade que cresceu ao redor do rigor daqueles edifícios construídos por sobre os escombros da antiga cidade baixa feita Baixa Pombalina em nome daquele que, à época, ainda não era marquês e nem havia se estabelecido como figura maior da política portuguesa na Era das Luzes – na aurora da Modernidade. A antiga Olisipo, estabelecida ao período do Império Romano sobre fundações fenícias ainda mais antigas, cidade de origens míticas que sonham o viajante Ulisses como seu fundador, passaria pelo domínio muçulmano antes de ser conquistada nas cruzadas lusitanas lideradas por Afonso Henriques e tornar-se Lisboa, a capital do que, mais tarde, estabelecer-se-ia como o Império de Portugal, sempre às margens do rio-mar Tejo, de onde, um dia, partiriam as naus para as Grandes Navegações rumo ao Novo Mundo. Nem sempre fora seu coração de tão rigorosa monotonia e de tão murmuroso tédio; sob os prédios da Baixa, escondem-se memórias doutro tempo, doutras ruas, casas, edifícios; desordenada construção urbana, a avanços lentos e espasmódicos de um organismo, vivo em qualquer cidade. Tal desenvolvimento orgânico do centro de Lisboa, entrelaçando ruelas através da topografia semi-alagada de um antigo braço do Tejo, seria interrompido por um evento inesperado, uma *catástrofe*: em 1º de Novembro de 1755, o Grande Terremoto, um dos maiores da história (segundo estimativas posteriores), estremeceu a terra nas imediações de Lisboa e a capital lusitana foi atingida por força incomparável – os tremores e reflexos dos mesmos seriam sentidos em várias partes da Europa e do Norte da África, tal fora a sua potência. A destruição quase completa do coração

da cidade se concretizou com o subsequente tsunami e com os incêndios que se alastraram pelas edificações precárias das antigas ruas-ruelas. Desde os escombros do centro e do que restou ali de pé – e que seria arrasado arbitrariamente e estrategicamente pelas autoridades responsáveis –, fez-se uma nova cidade através do que ficou conhecido como o Plano da Baixa, posto ao planejamento quase imediatamente após o evento e concretizado nas décadas subsequentes.

Um projeto pragmaticamente *moderno*: os engenheiros do rei se puseram a pôr nas plantas o rigor de um centro modelado por linhas sistemáticas em um projeto profundamente racional, estratégico e funcional; o eixo da cidade renasceria na cadeia de ruas quase sempre iguais e que seriam ainda mais monótonas não fosse a imparável vitalidade das urbes, que, desde as fachadas reiteradas, encontrariam, já a partir da construção entre o fim do século XVIII e o início do século XIX, pequenas rotas de desvio e espaço para a sobreposição de marcas da vida na dureza desalmada dos blocos de edifícios irmãos (modernamente pré-fabricados), que continuam a compor a região da Baixa, mesmo depois dos processos de reurbanização da cidade levados a cabo ao longo dos séculos XIX e XX. Sutis distorções na retidão vigente desde o Plano de Manuel da Maia, Eugênio dos Santos e Carlos Mardel – penso, mormente, nos pequenos gestos pontuais, irrefletidos e casuais, e menos nas apropriações das fachadas em projetos arquitetônicos que alterariam conscientemente (ainda que comedidamente, na maior parte dos casos) a face de edifícios como o do antigo Banco Totta, embora também estes se componham ao processo de sobreposição, desfiguração e refiguração daquela Baixa Pombalina – a Baixa anunciadora da moderna visão de mundo (ou sua vertente mais pragmática e higienista), emergente desde as luzes do século XVIII no velho continente europeu.

As cidades se escrevem e se reescrevem como textos sobre textos, entre rasuras, complementos, apagamentos, recomposições – *palimpsestos urbanos*; textos sobrescritos infinitamente desde os vestígios doutros textos, espectros talvez enterrados, feitos (como aqueles da antiga cidade baixa tomada por terra, fogo e mar, esquecidos sob a retidão militar) base para os alicerces doutros textos, na urbe sempre assombrada por seus fantasmas passados e à espera de um por vir. Escrita nem sempre clara ou legível, mas sempre carregada de signos costurados num contexto semântico; trata-se de visualizar em tal imagem do texto-palimpsesto não a simples sobreposição de um texto sobre outros a serem

esquecidos ou apagados, como simples rasura e ou substituição cronológica do antigo pelo novo no mesmo suporte, mas da convivência (conflituosa) entre textos vários; um entrelaçamento de escritas, cada uma a perturbar a outra, mesmo que as mais recentes inscrições possam estar mais vivas (e legíveis). Talvez pudéssemos encontrar imagem adequada nos manuscritos de um escritor em processo de criação, quiçá compostos, com inúmeras variantes, sobre o suporte do material doutro texto, num intrincado emaranhado de signos, traços, rastros. Exemplos vários se encontram no espólio de Fernando Pessoa, entre anotações irrefletidas em papéis timbrados, datiloscritos em vias de publicação, cartas pessoais ou comerciais, materiais impressos reaproveitados ou na marginalia de sua biblioteca pessoal – para o desafio de filólogos, pesquisadores e editores (quase como arqueólogos a perscrutar ruínas de uma cidade perdida e inacabada).

Escreve Andreas Huyssen:

As a literary critic I am naturally attracted to the notion of the city as text, of reading a city as a conglomeration of signs. Mindful of Italo Calvino's marvelously suggestive *Invisible Cities*, we know how real and imaginary spaces commingle in the mind to shape our notions of specific cities. No matter where we begin our discussion of the city of signs – whether with Victor Hugo's reading Paris in *Notre Dame de Paris* as a book written in stone, with Alfred Döblin's attempt, in *Berlin Alexanderplatz*, to create a montage of multiple city discourses jostling against each other like passers-by on a crowded sidewalk, with Walter Benjamin's notion of the flaneur reading urban objects in commemorative meditation, with Robert Venturi's upbeat emphasis on architecture as image, meaning, and communication, with Roland Barthes's city semiotics of the *Empire of Signs*, with Thomas Pynchon's TV screen city, or with Jean Baudrillard's aesthetic transfiguration of an immaterial New York – a few things should be remembered: The trope of the city as book or as text has existed as long as we had a modern city literature. There is nothing particularly novel or postmodern about it. [...] (Huyssen, 2003, p.49-50).

A imagem da cidade como organismo instável de signos – se aceitarmos a sugerida metáfora do texto em palimpsesto ou a imagem, talvez mais produtiva, de um manuscrito de escritor em ofício (à inquietude da escrita) – deve conservar a *con-fusão textual* em si e, portanto, não deve conter a imagem de uma linearidade textual ou a expectativa de um Texto único e cerrado; seria esse talvez o sonhado Texto-Mundo, tanto aquele inscrito nos livros sagrados, *Livro dos Livros* (que pretende dar-se como forma do mundo: *Mundo-Livro*), quanto o Texto Geral da História ou do Tratado, reação moderna que, se, por um lado,

almeja destituir o poder do texto sagrado, por outro, não deseja outra coisa se não colocar outros textos narrativos (embora laicos) em tal lugar, em nome da Ciência, da História, do Progresso e do Homem (humilde semideus da Razão; e não seria este nome – a *Razão* – uma nova alcunha para Deus?).

A Modernidade histórica se inscreveria, seguindo a arqueologia de Michel Foucault (2007), pela transição epistêmica de uma *visão de mundo* determinada pelo entrelaçamento e indivisão entre palavras e coisas (em que o mundo é lido como texto e, por sua vez, os textos – sobretudo, o Texto Sagrado – são aí reconhecidos como participantes e determinantes do mundo, legíveis na grande narrativa divina), para uma *fundamentação discursiva* abalizada na separação entre as palavras (da linguagem) e as coisas (da natureza). Mas se, por um lado, desde a ascensão dos discursos da Modernidade, as coisas já não podem ser lidas como signos de um Texto universal, o mundo (moderno) é, sobretudo através de palavras escritas (impressas sobre suportes que correm mundo), coberto e recoberto de textos, de discursos da palavra escrita que pretendem abarcar o todo, não mais a ser contido na linearidade de um texto-universo (a épica da gênese ao juízo final, contendo todo o passado e todo o futuro), mas na concorrência de inúmeros textos-discursos, segmentando o mundo em fatias do saber (mundano e laico); diversas escritas, diversas narrativas que se atravessam em confluência ou colisão e que se reconhecem naquela topografia exemplar da Modernidade, a cidade, a grande cidade européia, cuja escrita-emblema será, no momento do ápice e, concomitantemente, da crise da Modernidade, no correr do século XIX ao XX, mais do que a longa narrativa do romance ou a grandiosidade do tratado, a *escrita fragmentada e efervescente do jornal* – suporte de inúmeras formas de escrita, de inúmeras disciplinas do saber e da palavra (comportando, inclusive, a narrativa fatiada de romances publicados capítulo a capítulo – *folhetins*). A cidade, desde a Modernidade histórica, poderia ser lida tal como esta página aberta de um jornal, na coexistência de inúmeras e instáveis escritas fragmentadas, concorrentes e entrelaçadas; mas, sob estas escritas que se sobrepõem à velocidade das notícias, dia a dia, não se apagam, no entanto, as ruínas doutros textos do passado. O sonho moderno do progresso contínuo e linear, em que o passado está sempre noutro ponto da linha do tempo, não pode esconder a resistência deste passado. Reconhecere-mo-nos, porventura, como aquele *anjo*

novo, de pé sobre ruínas de uma catástrofe sem começo ou fim, por mais que nos empurre ao futuro a tempestade de progresso?

Poucas décadas após a virada do século XIX ao XX, a Baixa Pombalina, já ali envelhecida, enfrentando as agruras dos tempos modernos – mais velozes e urgentes –, porém ainda viva e efervescente e longe da decadência deste século XXI então vindouro, daria lugar a um morador primeiramente anônimo e posteriormente ilustre, inicialmente na hoje desaparecida Rua dos Retrozeiros e, em seguida e definitivamente, na Rua dos Douradores. Refiro-me, certamente, a Bernardo Soares ou àquele “ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”, uma das autorias/personalidades evocadas por Fernando Pessoa em sua literatura e que encontraria no tédio e na monotonia da Baixa o lugar de emergência de sua escrita inquieta e inquietante. Desde a janela do escritório da firma até a de seu quarto andar, ambos na mesma Rua dos Douradores, Soares encontraria na densidade daquele ambiente suave e sufocante a matriz de uma escrita desassossegada que sonharia um livro por vir – o *Livro do Desassossego* –, nunca terminado em vida por Pessoa, escrito prolificamente através de diferentes planos durante décadas e que resistiria ou encontraria sua força na potência do fragmento, da imperfeição, nas ruínas dos alicerces de uma obra por fazer, trazida à vida – uma vida espectral se não fingida – desde o trabalho de pesquisadores e filólogos debruçados sobre os milhares de papéis deixados por Fernando Pessoa, entre manuscritos quase ilegíveis e rasurados ou datiloscritos tortuosos, em diversos suportes, de envelopes a panfletos, de cartas comerciais a folhas de cadernos, em diferentes estados de conservação. Desde tais escombros de escrita, especialistas tentam, *infinitamente em erro*, compor *um* livro, *uma* obra, cuja imagem, por um lado antitética, é a daquela Baixa rigorosamente racional e antecipadamente moderna, mas também o é pelo que nela já se evidenciava, naquelas primeiras décadas do século XX em que Pessoa e Soares viveram, como decadente, fracassado, inumano – afinal, é nas falhas ou rachaduras da Modernidade ou no que esta se reconhece em fracasso que emergiria a escrita desiludida de Soares-Pessoa.

Mas nem o ajudante de guarda-livros, nem o audacioso poeta português escreveram qualquer livro de fragmentos, ainda que o livro que podemos ler – este livro de escombros que nos é possível desde as mãos de outros (de arquivistas a editores) – reverbera, como poucos, uma escrita *em crise*; e é a impossibilidade de integridade do livro que nos instigará a buscá-lo desde os seus escombros: os

editores do *Livro*, diante dos rastros da obra que nunca foi, tentados a construir a *farsa* de uma criação íntegra (que poderia esbarrar na tentação de tudo aterrar para erguer o novo, como aquela Baixa), enfrentam, desde manuscritos e datiloscritos dos arquivos, a tarefa talvez ingrata de erguer um edifício que não se poderá manter de pé – a não ser provisoriamente – tamanha a instabilidade de um solo desintegrado. O *Livro do Desassossego* nunca foi e nunca será – e, no entanto, como assombração ou como mito, *existe*; mas esta existência precária não deve esconder os escombros que a alimentam: enterrar os mortos e alimentar os vivos, a doutrina pragmática atribuída a Pombal, diante da catástrofe de 1755, não pode caber aqui; trata-se, sim de alimentar os vivos, sim, alimentar a escrita viva em seus escritos, fazê-la viver para outros vivos que a leiam, mas, igualmente, de evocar e alimentar os mortos – não apenas as palavras, mas os silêncios, as lacunas, os vazios, devem ser chamados a *testemunhar*; é preciso ouvir o *testemunho dos documentos* na totalidade fraturada de suas imperfeições, de seus ruídos (sueiras e murmúrios); do contrário seremos, porventura, no futuro, obrigados a derrubar um belo edifício para encontrar, sob a terra que o suporta, as ruínas de um antigo teatro, como aquele teatro romano revelado ao pé do Castelo de São Jorge na peculiar região de Alfama e suas freguesias. Alfama, espelho retorcido da austeridade da Baixa; serpenteada Alfama entre ruelas tortuosas e entrelaçadas, a nos sussurrar as memórias mais remotas de Lisboa entre seus fados, mesmo que, como quaisquer memórias, contaminadas pelo presente.

2.2

De volta aos baús ou entre exploradores de arcas perdidas

Podemos sugerir que, fundamentalmente, uma instituição de arquivo deve se dispor a dois objetivos: *guardar* (o que envolve selecionar, alocar, ordenar, salvaguardar e manter ou, enfim, *conservar* – gesto que pode estar associado à atividade afim porém distinta da *restauração*) determinados materiais de algum valor documental e histórico (o que determina tal valor é outra questão); e, não menos importante, uma instituição de arquivo deve se dispor a prover

acessibilidade a tais materiais postos em guarda – o que não se associa diretamente a qualquer exposição em museu (na verdade, a limitação do objeto “musealizado” – quiçá posto atrás dum vidro à distância das mãos e dos olhos – contrapõe-se, até certo ponto, à extensão e à liberdade do arquivo público, por mais que este também comporte suas limitações). Será através deste acesso (na maior parte dos casos, efetivamente público) que se estabelecerá o *retorno* daquele objeto – outrado em arquivo – ao mundo de onde foi arrancado oficialmente, institucionalmente; o que de fato não se diferencia tanto dos arquivos particulares, entre coleções íntimas e relíquias de família, mas incluindo, no caso do arquivo institucional, o rigor de critérios fundados em suposta e proposta objetividade. Tal acessibilidade intrínseca ao gesto de arquivamento deve ceder – e isso é o mais relevante – alguma “vida” ao material arquivado, se assim se puder afirmar, ainda que uma *vida-outra*, uma *vida espectral* (entre o passado e o presente e à espera messiânica do futuro – ou de um *regresso*). Pois o arquivo inacessível – já se pôde afirmar noutro momento, noutro lugar, e, mais uma vez, insisto – é definitivamente o *arquivo morto*: nada reverbera dele, somente o silêncio e, por fim, o esquecimento.

Se um objeto arquivado pode ganhar um aspecto fantasmático ou espectral ao ser posto em tal *suspensão*, fora (em efeito) do fluxo espaço-temporal mundano, passando a referir-se não apenas ao tempo corrente (enquanto objeto-arquivo), mas, sobretudo, se não exclusivamente, a um recorte do *passado* do qual ele poderá ser um documento, uma prova ou, mais adequadamente, um “testemunho”, tal objeto de arquivo não pode ou não deve – mesmo se apartado do mundo em tal movimento de separação artificial – ser escondido como um *tesouro secreto*; o segredo, afinal, não deve fazer parte efetiva do arquivo. “O segredo”, afirma-nos Jacques Derrida, “são as cinzas do arquivo” (Derrida, 2001, p.128) – ao menos um sisudo segredo mancomunado com o silêncio, com o apagamento, com a morte (“queima de arquivo”); o arquivo, afinal, não poderia justamente ser a condenação ou a derrota dum segredo qualquer? A sua queda? A exposição pública do rosto por trás da máscara? Ou a sua falha – afinal, o vão onde se guarda aquilo que faz secreto o segredo, aquilo que o segredo insiste em esconder? O *caráter fantasmático* do arquivo, afinal, refere-se não somente àquela suspensão performática e institucional, mas à possibilidade e ao dever imposto ao objeto de arquivo como tal de nos *assombrar* e *inquietar* ao soar de seu murmúrio

em *contra-segredo* – trata-se daquele retorno, regresso messiânico, como o mesmo e como outro, feito sombra, feito *imagem*; mas imagem impregnada de mundo, impura, vestigial: *índice*. Não se trata, no âmbito do arquivo, de qualquer revelação de verdade ou de origem, mas a vibração de presenças, entre rastros, ruínas e ausências: inquietações que perturbam discursos oficiais, mesmo quando estes tentam cooptar o arquivo (o que ele guarda) a seu favor (talvez à força da queima dos livros, talvez à força da deturpação, da falsificação ou da forja).

Um risco intrínseco à atividade arquivística e, mais, aos estudos de arquivo, é entrever no objeto arquivado, no pedaço de mundo que se faz arquivo, a *chave* de revelação (mágica) de tudo aquilo que está ausente ali. Como se, do objeto guardado, rastreássemos um fio que nos guiasse ao caminho de uma Verdade última e perfeita, que superaria as lacunas e tornaria, fantasticamente, a ausência em presença, não uma presença “espectral” e, portanto, precária, parcial, vestigial, mas pura presença, uma espécie de re-presença, e não representação, presença de alguma maneira íntegra – perfeita metonímia ou o sonho (criterioso e científico – ainda que imaginativo ou especulativo) de Georges Cuvier. Os arquivos literários – que são, enfim, o tema deste estudo ou, mais adequadamente, dir-se-ia, um tema que o atravessa do início ao fim (nesta investigação que desliza entre centros a buscar, ao fim e ao cabo, a im-própria *literatura*, que nos escapa às mãos), enquanto lidamos com a obra póstuma de Fernando Pessoa e outros autores ou com obras literárias costuradas entre coleções particulares e arquivos par-literários (Nava, Sebald, Xavier) – parecem surgir animados por tal interesse hermenêutico de decifração e revelação das origens das grandes obras e das grandes literaturas (a partir dos rastros de vida, esforço e ofício deixados pelos autores considerados igualmente grandiosos), sob uma concepção da relação obra/artista fundamentada ou estabelecida, sobretudo, através do conceito de Gênio e da noção moderna de Autoria; afinal, os arquivos literários, desde a Modernidade histórica, conservam, sobretudo, os rastros da criação de *obras de autor* – de obras e autores (renomados, certamente) tocados pela “genialidade”; estreita faixa em que os arquivos de literatura resvalam na “musealização”, em via distinta, portanto, ao *arquivo* pretensiosamente indiferente em seu rigor de salvaguarda de documentos e, dessa forma, menos “canônico”, por assim dizer, enquanto deixa-se invadir, na insistente guarda dos papéis “oficiais” do governo, da justiça, das instâncias de Estado, mesmo que pelas margens, por rastros de

vidas infames – como aquelas que surgiriam a Michel Foucault entre os papéis da Biblioteca Nacional Francesa: “vidas que não sobrevivem senão do choque com um poder que mais não quis que aniquilá-las, ou pelo menos apagá-las” (Foucault, 2003, p.210). Os arquivos – mesmo se incrustados nos discursos oficiais – permitem a sobrevivência dos resíduos, dos excessos, dos erros, das marginalidades, ainda que como excreções, dejetos indesejáveis, infâmias que podem reverberar contra a oficialidade em que se agregam.

Com Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo* (2001) – e este ensaio-comunicação apresentado à sombra de Sigmund Freud (o subtítulo é justamente “uma impressão freudiana”) no ambiente duma casa-museu (não se trata duma casa propriamente arquivada, portanto) se reitera (talvez até demasiadamente) em tantos estudos em torno desta palavra, deste objeto ou desta disciplina em sua acepção moderna e contemporânea, o *arquivo* – podemos, enfim, recorrer, com Derrida, à imagem cênica do fantasma. O fantasma do pai de Hamlet (da obra homônima de William Shakespeare): trata-se da imagem espectral do pai-rei morto que assombra o filho, o príncipe *herdeiro* (e o valor de *herança* aí inscrito é relevante, certamente), com *presença* e *voz* do passado, voz da ausência, voz do morto. Carrega, de fato, o pai, neste murmúrio, um *segredo* – ou melhor, uma *revelação*; carrega justamente a morte de um segredo, de um silêncio, de uma mentira. Mas o que desta imagem nos interessa consiste, sobretudo, na encenação em si: as palavras, aquele fantasma – a conservar a voz-presença do morto – só as pronuncia quando evocado, indagado e intimado; isto é, quando o filho enfrenta a imagem que o assombra, exige dela a voz que ameaça e põe-se, então, a *escutar*. Diante de arquivos, devemos, talvez, agir tal qual o jovem príncipe Hamlet e nos *dispor* a ouvir a voz do fantasma do passado (“Speak; I am bound to hear”²) para que a voz e a presença lacunar desta ausência reverbere e de alguma forma *sobreviva* ou *resista* hoje e persista em *sobre-existir*; sem poder, contudo, deixar sua antitética forma espectral (corporeidade incorpórea – presença do ausente) ou, então, correríamos o risco de, afinal, apagarmos o arquivo (suspender a suspensão) ao devolver o objeto, antes fantasmado em arquivo, ao fluxo espaço-temporal do mundo, do cotidiano, ainda que como um outro, mas um absoluto outro (sem resíduo, sem sombra, inteiro) – destruindo sua referência e evocação

² Ato I, Cena 5.

ao passado e, assim, sua identidade espectral. O arquivo, assim como a testemunha, *deve* “falar” (é a sua *obrigação*) e, nós, por nossa conta, devemos deixá-lo falar (*exigir* dele essa fala, se necessário) e ouvi-lo com atenção (é a *nossa obrigação*); e, mais, devemos permitir que outros o escutem (e exigir, se necessário for, que estes outros o escutem). Trata-se, portanto, do gesto duplo e entrelaçado de contenção (ou conservação) e reverberação (reiteração e propagação) – o que já se afirmava entre o *guardar* e o prover *acesso*: ambas as pontas a agir contra o esquecimento e o silêncio; o silêncio do arquivo – e o ambiente da instituição de arquivo é o dos silêncios e dos sussurros (movimentos medidos entre os ruídos dos papéis, rumores, pigarros e tosses) – guarda a potência da eloquência, do vozerio, do brado, da explosão; mas é preciso silêncio para se ouvir os murmúrios que se guardam entre papéis e documentos e mais.

Evidentemente, nas várias gavetas e prateleiras dos arquivos do mundo se acumulam uma infinidade de documentos e, assim, dificilmente poderíamos ceder nossa atenção a todos; muito do que se guarda carrega o fado do esvaziamento ao silêncio (mas uma fagulha ainda pode se esconder ali e acender aos olhos, ouvidos e mãos de um pesquisador perspicaz). A incontrolável expansão contemporânea do arquivo (sobretudo dos modos virtuais de arquivamento, num caminho diferente do trilhado pelas instituições oficiais, pois des-ordenado, des-organizado, des-hierarquizado, sem centro ou bordas) implica uma potencial proximidade com a imagem do infinito: impõe-se a impressão (falsa) de que nada mais possa se perder, a não ser por negligência ou má-intenção, enquanto o guardar, se virtualmente ilimitado, parece, talvez, um gesto meramente banal. Esbarramos na imagem de uma morte do arquivo – enquanto tudo pode ser imediatamente arquivado. Mas tal imagem é certamente falsa; há sempre algo que escapa – a perda é inevitável; em outros termos, toda guarda supõe uma perda. Entretanto, diante de papéis e de tintas, objetos perecíveis, mundanos e mortais, a possibilidade do desaparecimento se impõe com maior força: o papel se deteriora, a tinta se desvanece, o documento se desfaz sensivelmente com o tempo. Atravessamos, afinal, o terreno daquilo que Derrida se referia como um *mal* de arquivo: doença e paixão, desejo de guarda e desejo de destruição, conservação e aniquilamento, memória e esquecimento, inseridos no gesto e nas instituições de arquivamento. Talvez sonhasse o arquivista em guardar o mundo inteiro em fatias infinitas de espaço-tempo às quais pudéssemos retornar e encontrar, em cada uma,

os exatos momentos do mundo desde e até a eternidade. Quisera o mundo todo anotado – uma enciclopédia infinita de cada mili-partícula de segundo a ocupar mil e uma prateleiras e mil e uma e outras mais. Sonhos do impossível – como o sonho da infinita *Biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges³.

Mesmo que encontremos traços de um arquivo sem fronteiras ou fim no ambiente da mídia virtual das redes mundiais entre computadores e outros dispositivos, ainda assim, aquilo que guardamos e o que podemos guardar – essa é nossa dor maior – é sempre uma *seleção*; uma parcela mais ou menos representativa de um todo, de um todo que em si mesmo já é precário, pois o mundo, regido pelo tempo, não é de modo algum uno e íntegro e menos ainda serão suas partes. Estamos no terreno da *metonímia* – mas a parte, afinal, só nos aponta outras partes, enquanto o todo, se o reconhecermos, será uma criatura desintegrada ou em ruínas, que mal se agüenta de pé, ou mera quimera, invenção. Todo gesto de arquivamento atravessa as escolhas e, portanto, as perdas; o que não é escolhido e, assim, posto em guarda, fatalmente se perde ou se transforma, já que segue no fluxo imparável e incontornável do tempo (que carrega em si, sempre, a “injustiça” do vir a ser para deixar de ser – a vibrar o fragmento vestigial da obra de Anaximandro, conforme a leitura de Nietzsche⁴ e outros). A perda, a morte e a destruição são partes do processo de arquivamento; enfim, trata-se de uma questão econômica, pois *não se guarda o que não se pode perder*, isto é, a perda é traço intrínseco ao próprio objeto arquivado no sentido de que ele está sob *constante ameaça de destruição e desaparecimento*; e, mais, ele é *parte* da destruição e do desaparecimento, que o condicionam – inscreve-se aí a afinidade, se não o parentesco, entre o arquivo e a ruína.

Assim, a cada objeto conservado, conserva-se também ausência – o que não implica necessariamente esquecimento, mas pode ser. Tudo o que se guarda evoca direta ou indiretamente, com maior ou menor intensidade, aquilo que está ausente (por escolha ou não) – e assim pode servir como um “testemunho”. E o primeiro elemento ausente é, inevitavelmente, o próprio objeto arquivado – que, enquanto feito arquivo, enquanto arquivado, *já não é* mais, pois é já o arquivo do que *foi* em sua “vida mundana”, mesmo que venha a ser – pois é o destino que se lhe aguarda

³ *La Biblioteca de Babel* (no original); encontra-se em: BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

⁴ Nietzsche, 2000.

contra o silêncio – aquilo que com o arquivo se fizer; quem sabe se possa fazer um estudo histórico-crítico, um levantamento genealógico ou, talvez, literatura.

Há um encanto pelo arquivo que talvez se traduza ou se reconheça naquele já comentado *mal de arquivo* sugerido por Jacques Derrida – naquela *paixão*, entre a vida e a morte, entre a guarda e a perda, entre a sobrevivência e a aniquilação, por aquilo que fica entre nós, enquanto arquivado, mas que, mesmo *entre nós* e ainda no *mundo*, está ao mesmo tempo *fora* deste mundo, pois foi lançado ao *intervalo*, foi *suspenso* nesse espaço intermediário do *entre* (o espaço do arquivo – espaço espectral, fora do tempo e do uso mundanos) de onde o arquivo, aquilo que já não é mais, mas que nos deixou sua “sombra” – de onde essas ruínas, desde os seus silêncios, desde os seus vazios, podem (e devem) sussurrar mistérios ou confessar pequenas verdades dos *fatos* ou da *imaginação*; é aqui que ruínas e arquivos podem encontrar outro encanto e outro risco – o canto da sereia da invenção ou da *ficção*. É esta possibilidade de *profanação*, quase incontornável no âmbito da criação literária, o que, afinal, seduziu-me, desde o início, aos estudos do arquivo quando, por acaso, fui empurrado em minhas investigações de mestrado primeiramente aos arquivos de Cornélio Penna (quase ao acaso que os seminários acadêmicos nos conduzem), depois aos de Pedro Nava – ambos acervos pertencentes ao conjunto da Fundação Casa de Rui Barbosa –, mas sobretudo ao encontrar-me com Nava entre seus papéis. E certamente inspirado (como sigo) pelas leituras então inesperadas das criações de W.G. Sebald e de Valêncio Xavier, nos limites da literatura, nas bordas do discurso da História. Desse lugar, eu chegaria, tempos depois, a Fernando Pessoa, reencontrando o arquivo e a instituição do arquivo sob outras perspectivas, diante de uma literatura-mito que, como tal, nunca chegaria a existir propriamente, não apenas por habitar as ruínas dos alicerces de uma obra inacabada, baú de fantasmas a nos perturbar, mas por ser sempre, incisivamente e intrinsecamente, em seus textos e em seu projeto literário (se pudermos afirmar a dureza de um *projeto literário* a Fernando Pessoa – e creio que, sim, podemos, mesmo se entre fragmentos e esboços), *a mitologia de toda uma literatura*, dispersa em heterônimos, semi-heterônimos e outras nominadas e inominadas vozes autorais, nunca coincidentes com um eu-Pessoa – que, porventura, perscrutados obstinadamente os papéis todos, revele sua não existência.

Em minhas primeiras aproximações com o conceito e a prática do arquivo, eu era movido, por um lado, pelos problemas suscitados pelo uso do documento de arquivo (verdadeiro ou forjado) como elemento *literário* (ou, mais amplamente, *artístico*), como nas citadas literaturas de W.G. Sebald e Valêncio Xavier. Por outro lado, era movido por um questionamento da própria possibilidade do arquivo e do gesto de arquivamento: perguntava-me, ontologicamente, o que é ou o que poderia ser o arquivo; o que é e o que poderia ser *diante da literatura*. Ao mesmo tempo, já me instigava algum teor “genético” reconhecível nos *arquivos literários* – como rastros e evidências do *trabalho sujo* do escritor; inspiravam-me as marcas da manipulação, o esforço, a labuta, a sujeira, a imperfeição, como aquelas imperfeições do trabalho incorporadas às esculturas de Auguste Rodin e outros seus coevos e posteriores artistas, imperfeições as quais, sobretudo diante dos arquivos, reconheceria nas escritas públicas e publicadas dos autores – escritas lacunares, fragmentadas, fraturadas, que encontraria nas obras de Sebald e de Xavier e as integraria numa possível abordagem do que poderíamos reconhecer, entre brumas, como literatura na contemporaneidade, desde suas raízes no remoinho das crises modernas entre os séculos XIX e XX.

Mas eu dizia de um encanto – como canto de sereia; de onde vem o canto? Deve soar de fissuras, onde se escondem as vozes dos fantasmas aos silêncios dos arquivos. Assim, diante de Nava, eu seria guiado, fundamentalmente, por aquele *mistério* do arquivo – mistério que se esconde nas ruínas do tempo: aquelas pequenas verdades sussurradas pelas lacunas que habitam os documentos. Nesse caminho, frente aos arquivos literários – primeiramente os para-literários de Penna (ilustrador dissidente e colecionador de objetos vários), que, afinal serviram-me apenas como primeira inspiração ou como uma iniciação (o mundo dos arquivos tem algo que cheira religioso – ou seria uma sociedade secreta? – em seus silêncios e em sua reverência aos objetos “sagrados” de uma temente admiração/adoração), e, posteriormente e incisivamente, os arquivos de Pedro Nava, concentrando-me, à investigação, naqueles efetivamente literários (entre, sobretudo, anotações manuscritas e originais datiloscritos) – enfim, frente aos arquivos de seu trabalho, eu buscava encontrar rastros de seu método e de seus procedimentos de elaboração literária, os quais me permitissem encontrar ou criar uma maneira de ler ou reler suas obras, sempre a partir da chave da *memória*,

traçando, assim, uma linha de atravessamento entre *memória* (pessoal, familiar, afetiva) e *arquivo* (desde os objetos vestigiais do passado, para os quais encontrei no termo *reliquia* – por seu valor emotivo e quase mágico, em seu *imaginário* – uma expressão se não a mais adequada ao menos produtiva). Para tanto, mantinha, ao norte, a noção semiótica de *índice*, a partir da abordagem de C. S. Peirce (2008), e, daí, especularia a possibilidade de uma *literatura do índice* ou *do arquivo*.

Todas essas intuições e abordagens certamente não foram abandonadas desde então, mas, a partir do encontro com Fernando Pessoa e com seu impressionante espólio composto de quase trinta mil documentos de uma escrita prolífica (a maior parte referentes a textos nunca editados em vida), assim como através do contato com as polêmicas editoriais e filológicas em torno deste autor, abriu-se a mim um novo veio de abordagem dos arquivos literários, nada inovador, mas que se diferenciava de meus caminhos de pesquisa até então. Apesar de ter flertado com uma investigação do processo de escrita a partir do arquivo, através da obra de Nava – diante deste, estava, sobretudo, intrigado àquela altura pelos elementos para-textuais, como a incorporação de imagens, documentos e anotações pessoais junto ao corpo do texto datiloscrito e manuscrito a ser publicado –, não me inspiraria investigar a fundo uma *memória textual*, por assim dizer, uma memória *genética* inscrita no texto, e, em tal contexto, pouco me debrucei sobre questões editoriais. Com a entrada de Fernando Pessoa em meus estudos, tal postura necessariamente se alterou; na literatura do autor português, em vez de encontrarmos, enfaticamente, memórias-rastro participantes da construção literária (Pessoa certamente não é nenhum memorialista), o que temos é, particularmente em sua obra póstuma (a maior parte do que escreveu, não nos esqueçamos), uma literatura-arquivo ou arquivo-literatura; literatura não intencionalmente *marcada por* mas efetivamente *feita de* vestígios das ruínas encontradas na coleção de um escritor arquivista, obsessivo colecionador dos papéis não de uma literatura existente, mas de uma literatura *por vir*.

Dessa maneira, o que lemos nas várias edições de seus escritos nunca editados em vida e, muitos deles, se não a maior parte, claramente *em processo* (não-finalizados, portanto, e de forma alguma organizados para uma possível edição), são, por assim dizer, os indícios de uma literatura possível ou as memórias do futuro de uma obra, nesse sentido, necessariamente espectral e,

talvez, *messiânica* – à espera daquela que nunca chegará. Assim, se pouco me interessavam discussões editoriais e filológicas em minhas primeiras abordagens do arquivo literário, embora tenha esbarrado em algumas discussões em torno dos estudos filológicos modernos, da crítica textual e da crítica genética; se os manuscritos e datiloscritos me intrigavam sobretudo por suas condições materiais enquanto rastros memoriais do tempo ou fantasmas da história às margens da História e pouco me instigavam no que concerne ao processo de transcrição, estabelecimento e organização do produto literário (como livro ou em outro suporte de inscrição), diante da literatura de Fernando Pessoa encontrei-me, então, obrigado a enfrentar tais questões editoriais antes deixadas de lado – realmente *obrigado* como se diante de uma tarefa ou de um dever.

Reconheci-me frente a uma perspectiva invertida: já não se tratava, aqui, de questionar o modo como o arquivo se inscreveria na literatura enquanto artifício de linguagem ou de ficção, mas, sim, de questionar o modo como o arquivo literário ou a literatura deixada em arquivo (inédita, quiçá inacabada) poderia vir a ser literatura – em outras palavras, o problema inseria-se no reconhecimento do arquivo como condição de existência de uma literatura aparentemente natimorta e (artificialmente) rediviva. Em pouco tempo eu me encontraria entre *exploradores da arca perdida*, para usar uma expressão carregada de ironia usada para se referir aos especialistas na obra de Fernando Pessoa – quase imediatamente especialistas nos arquivos (ou arcas) de Pessoa. O termo *exploração* comporta em si tanto a condição de trabalho que se implica diante da tarefa de se estudar a fundo ou publicar a obra de Pessoa hoje (digo hoje porque já não há mais como se esquivar de sua obra póstuma, impregnada à sua literatura, mesmo que se queira, eventualmente, fincar a postura rígida de se ater somente ao publicado em vida – uma posição certamente válida, mas talvez falaciosa), quanto comporta – aquele termo *exploração* – os riscos que o trabalho editorial precisa enfrentar quando se impõe a tarefa de construir, desde os resquícios da obra inacabada, uma obra que, diante de sua precariedade inerente, deve se aceitar “inexistente” – ou fingidamente existente – para não cair no erro de sonhar a Obra íntegra e una que tanto a precariedade da escrita pessoana quanto a de seus arquivos não poderiam comportar, de modo algum. A exploração aí se desenha pelo risco do abuso, pelo perigo do uso (ou apropriação) indevido(a) – possivelmente para proveito e benefício próprios.

2.3

Editar Pessoa: desassossegos

2.3.1

O desassossego do arquivo



Figura 1 - Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 5-3V.

Em 14 de Março de 2011, cheguei à cidade de Lisboa para um ano de estágio de pesquisa, ainda a certa deriva com relação ao que eu encontraria na capital portuguesa. Entretido por questões burocráticas relativas à autorização de permanência em solo português, eu era guiado, nestes meus primeiros passos incertos, principalmente por algumas indagações emergidas desde as poucas leituras que eu havia feito até então ao redor do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, e de seu processo editorial. Obra esta que, enquanto *livro*, eu conhecia unicamente, até então, através da edição de Richard Zenith (2006), embora ciente da existência de outras, como a pioneira edição de 1982 de Jacinto do Prado Coelho – que assina a organização a partir do trabalho de seleção e fixação de textos realizado por Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha (que, à continuidade deste esforço, faria suas próprias edições nos anos subsequentes,

impondo a estas importantes escolhas editoriais – e distintas das adotadas na publicação de 1982, que, é preciso salientar, também não foi a primeira tentativa de organização do *Livro*) – e a então recente edição crítica de responsabilidade do pesquisador colombiano Jerónimo Pizarro, publicada (em torno de algumas polêmicas, como muitas das edições póstumas da obra pessoana) em 2010.

Também me inspiravam, para a minha pesquisa, algumas intuições surgidas a partir de leituras a respeito do Grande Terremoto de Lisboa, que arrasara a cidade em 1755 e deixara marcas na cultura do Iluminismo europeu e ocidental, na iminência da Modernidade (cerca de trinta anos depois, os dois acontecimentos-chave de afirmação da Era Moderna, na leitura historiográfica dominante, teriam lugar entre a França e a Inglaterra). Nestes meus primeiros dias em Lisboa – afoito por arquivos –, adentrei pela primeira e única vez nas salas de leitura de documentos na chamada Torre do Tombo, o arquivo nacional português, cujo nome faz referência ao espaço da atual Torre de Ulisses no Castelo de São Jorge, antiga sede dos arquivos do reino até os abalos daquele mesmo terremoto de 1755. A questão do *arquivo* na literatura e na cultura do século XX já me acompanhava desde os anos de mestrado – e a possibilidade de entrelaçar a própria história da Torre às minhas reflexões sobre arquivo, memória e história na literatura, inspirariam o meu ímpeto de, poucos dias depois de minha chegada, adentrar a atual sede do Tombo à busca de vestígios dessa possível narrativa – e, naquele momento,urgia em mim, estando em Lisboa, o ânimo de estar diante (tão próximo, a ponto de *manipular*) daqueles vestígios “imediados” do Tempo.

No Arquivo Nacional, vizinho ao Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras de Lisboa, ao qual estive vinculado, e, naquele momento, profundamente interessado na possibilidade de concentrar parte de minhas investigações em questões ligadas ao Grande Terremoto – pouco ciente que estava da imensidade de questões que encontraria através das investigações dos arquivos da obra (em vida e póstuma) de Fernando Pessoa –, procurei documentos originais referentes àquele abalo sísmico e pus as minhas mãos, as minhas próprias mãos, em papéis do século XVI a anunciar, mais do que quaisquer das palavras quase ilegíveis a um amador dos arquivos como eu, o seu desaparecimento em sua precariedade. Pouco poderia imaginar a esta altura que aquele 23 de Março de 2011 seria não apenas o último dia em que estaria no Tombo, desviado o rumo das minhas investigações, mas, afinal, seria a última vez em que eu tocaria com as

minhas mãos um qualquer manuscrito guardado em arquivo público até as últimas semanas de minha pesquisa em solo europeu, quase um ano depois, quando estive nos arquivos literários do Deutsches Literaturarchiv em Marbach am Neckar, na Alemanha, para investigar originais do escritor alemão W.G. Sebald.

Em solo português, não me demoraria a perceber algo que deveria enfrentar perante os arquivos de Pessoa: já em minha primeira visita à Biblioteca Nacional de Portugal, ao questionar sobre a possibilidade de perscrutar, eu mesmo, com as minhas mãos, os documentos originais do escritor, a funcionária responsável pelo setor de reservados me informou carinhosamente que consegui-lo seria algo próximo do impossível, pois, afinal, tratavam-se, os mais de vinte e sete mil documentos catalogados como o Espólio de Fernando Pessoa, de um “tesouro nacional” (nas palavras da bibliotecária). Algo que se confirmaria ao longo dos meses seguintes – feitos os primeiros contatos com especialistas atuantes nos arquivos de Pessoa – quando os mesmos confirmariam que, hoje, mesmo para eles, muitos deles renomados investigadores com obras de relevo publicadas sobre o autor português, alguns deles responsáveis diretos pela presença de muitos dos documentos reunidos na Biblioteca ou pela difusão dos mesmos em edições póstumas, mesmo para estes pesquisadores o acesso se encontra atualmente bastante restrito e, na maior parte dos casos, limitado à mediação dos computadores através das cópias digitalizadas – com a exceção de situações particulares de comprovada necessidade, evidentemente.

Tempos atrás, como muitos deles me confessariam – entre velhas anedotas que demonstram, de certo modo, a própria evolução da ciência e das práticas arquivísticas e de sua importância na cultura portuguesa e ocidental, ou mundial –, os arquivos da Biblioteca poderiam ser acessados por quase qualquer indivíduo com as credenciais mínimas e não seria impossível encontrar algum pesquisador a perscrutar antigos documentos, materiais únicos e insubstituíveis, acompanhados, em suas mesas de trabalho, de lanches, café ou cigarros (confissão cujo relator, em conversa informal, não me recordo). De certa maneira, ao pesquisador de arquivos – e, ao longo dos últimos anos, tenho estado travestido como um e me incluo, provisoriamente, ao menos, entre estes – torna-se frustrante não poder ter acesso direto aos documentos, não apenas por uma questão de *fetichê*, de prazer pelo encontro com o material mesmo que passou pelas mãos, canetas e máquinas de escrever de Fernando Pessoa, por exemplo; não apenas pela sensação de quase

indiferença de se estar ou não em Lisboa, de se estar ou não fisicamente na Biblioteca de Portugal, uma vez que os documentos possuem uma existência “virtualizada” (embora não se possa negar o lado positivo dessa história enquanto, certamente, aguardamos com ansiedade a liberação do acesso à distância aos originais digitalizados, como a BNP planeja realizar através de seu *site* e como já está, de fato, parcialmente feito, como com os arquivos referentes a *O Guardador de Rebanhos*, por exemplo); mas, sobretudo, torna-se frustrante porque há certas qualidades materiais nos documentos originais que os arquivos digitalizados, por melhor que seja o processo de digitalização (e não é exatamente este o caso, infelizmente), não podem alcançar: textura, tamanho, peso, cheiro, relevo, translucência, etc., são informações que não podem ser contidas nas imagens *pixeladas* dos arquivos guardados em computador.

Certamente, o documento digitalizado permite certas manipulações vedadas ou limitadas quando diante do original – como a ampliação sem o auxílio de instrumentos ópticos, o que pode facilitar a leitura e a transcrição de palavras e frases de difícil leitura –, mas, de todo modo, a digitalização é, inevitavelmente, uma *mediação*. O que “manipulamos” é a imagem de um documento – uma representação gráfica, embora de teor *indicial* (pelo registro *fotônico*). O termo *mediação*, desde aí vivamente presente em minha pesquisa, viria a se tornar fulcral às minhas investigações pouco a pouco concentradas nos *problemas editoriais* (problemas metodológicos, éticos, políticos e, certamente, estéticos) da obra quase integralmente póstuma de Fernando Pessoa. Mediação que se interpôs, igualmente, entre mim e aqueles arquivos referentes ao Terremoto de 1755, tema este não abandonado por minhas pesquisas, e alimentado desde meu encontro com *O mal no pensamento moderno*, de Susan Neiman (2005), mas que passou a ser investigado longe dos arquivos, sobretudo, *através da pesquisa de outros*, principalmente em livros editados em diversas épocas (entre os séculos XIX, XX e XXI) sobre o tema. Mas também, devo dizer, pela mediação incontornável do tempo, palpável em minhas pesquisas de campo na cidade de Lisboa, incursões “mediadas”, por assim dizer, pelas sucessivas e irregulares camadas do palimpsesto urbano inscrito por séculos sobre o solo da antiga Olisipo, atravessando os processos de reedificação com as reformas pombalinas, ainda no século XVIII (poucos anos depois das destruições causadas pelo grande sismo),

distorcidas, contorcidas ou destruídas pelos processos modernizantes inevitáveis ao longo dos séculos XIX e XX e deste início de XXI.

Enfrentamos duas formas de *mediação* ou duas maneiras de se enfrentá-la: como algo que se interpõe entre nós e o(s) objeto(s), ainda que sem impedir (totalmente) o acesso a este ou deste a nós (e, nesse caso, nós estaríamos na posição de objetos), ou como algo que nos convida ao outro (talvez como um interlocutor), mas que, queira ou não, ainda se coloca neste espaço intermediário e, dessa forma, necessariamente institui ou depende de uma *relação*; em outras palavras, como barreira ou como ponte, há mediação quando há o *meio* e quando há ao menos a possibilidade de contato e de participação. *Ninguém escreve solitariamente*. Atravessamos, como ao caminhar por velhas urbes da Europa, camadas e camadas de escritas com ou contra as quais nos dispomos a escrever. Enfaticamente, nos meios acadêmicos, pressupõe-se a viva colaboração de outros textos, coetâneos ou passados (talvez em detrimento da possibilidade de um pensamento autônomo, como, dentre outros, denunciaria Fernando Pessoa em alguns de seus escritos escavados de seus arquivos), e uma parceria, dessa forma, entre autores distintos e distantes (eventualmente atuantes em diferentes disciplinas), cientes ou não de tal colaboração, para a emergência de um novo texto – reencontramos a imagem do texto em palimpsesto.

Dessa maneira, um texto – e penso, sobretudo, nestes textos acadêmicos, desde o lugar de onde escrevo – está sempre contaminado por outros, presentes de forma explícita, nas citações e nas referências bibliográficas, ou de forma implícita, sub-repticiamente, no interior da composição da escrita. Nesta escritura cooperativa, a noção aqui sugerida de *mediação* é inevitável: ao tratar de qualquer objeto de estudo, criticamente, somos impelidos a atravessar outros corpos textuais, através dos quais nos aproximamos – nunca solitários – dos nossos objetos de trabalho, que raramente estão tão perto de nós a ponto de serem fisicamente manipulados (como se sonharia num trabalho de campo ou na consulta de acervos em arquivo). Mas não é exatamente desta mediação acadêmica que tratamos aqui, ou não apenas dela; a mediação que se torna eixo do problema central à tese está na própria condição de possibilidade de existência da obra de Fernando Pessoa – ou da obra pessoana tal como se configurou desde a incorporação (praticamente irrevogável) dos escritos não-publicados e desconhecidos até a sua morte, e, mais, grande parte destes vivamente inacabados.

A afirmação então é rigorosa: a literatura de Fernando Pessoa só existe para nós enquanto *escrita mediada* – e devemos afirmar isso não apenas com relação à parcela postumamente publicada dos seus escritos (certamente, a maior parte de sua literatura), mas a todo o conjunto de escritos atribuídos ao escritor, uma vez que, libertados os fantasmas que se guardavam em sua arca, nenhum texto sob seu nome, publicado em vida ou não, subsistirá sem a mácula espectral daqueles escritos extraídos dos arquivos (colecionados por Pessoa ou guardados por outrem). De fato, dificilmente um texto literário chega a público sem alguma mediação – sem a atuação de alguém entre o escritor e o leitor, provavelmente um editor, possivelmente um revisor, ou um tipógrafo. Mas aqui refiro ao fato inscrito na literatura pessoana desde a abertura de sua arca de que toda a sua obra (ou tudo o que incorporamos à sua obra – entre éditos e inéditos) passa a ser mediado por aqueles *exploradores da arca perdida* – filólogos, arquivistas, editores, críticos –, que precisam *intervir* sobre um texto cujo autor está incontornavelmente ausente.

Entre as décadas de 10 e 30 do século passado, período em que se estabeleceu a carreira literária de Fernando Pessoa, antes de sua redescoberta *post-mortem*, o autor português escreveu muito, em muitos gêneros, para além da poesia que o tornou célebre, e mesmo da literatura – considerando, aí, para além do escopo literário, seus muitos textos políticos, sociológicos, místicos e filosóficos (a não ser que se queira abarcar toda a sua produção escrita a um conceito ampliado de literatura ou, talvez, poder-se-ia julgar todos os escritos de Pessoa como peças performáticas de uma ficção literária ou de uma encenação de literatura, vestidos de filosofia, sociologia, etc.). O escritor também elaborou inúmeros projetos de grandes obras ou de literaturas inteiras, incorporadas, como suas cartas, a sua obra, não como anexos, mas, desde as leituras críticas que se faz de tais para-textos, como efetivos componentes de sua obra literária; e a qualquer leitor um pouco mais interessado nos escritos do autor português, as variadas listas e planos de capítulos, ou de seqüências de obras a publicar, por um ou outro autor de sua linhagem heteronímica ou além, assim como as informações editoriais que sugeria em trocas de cartas com seus pares, não serão algo estranho.

Embora seja com frequência definido como autor fragmentário ou autor de fragmentos de literatura, a sombra projetada por ele de uma *grande literatura* e de uma *grande obra*, de um todo por vir, recobriria as fissuras de seus escritos falhados – intrinsecamente ou materialmente. Dessa maneira, pode-se afirmar que

uma vida editorial de sua obra (já escrita e por escrever) o habitava como possibilidade ou talvez expectativa – queria ser um Grande Autor; no entanto, entre o ano de seu nascimento, em 1888, e o de sua morte, 1935, Pessoa publicou muito pouco, assim como concluiu apenas uma ínfima parte daqueles prolíferos planos sugeridos em cartas, listas e outras anotações. Até o seu falecimento, o que se conhecia de Pessoa era principalmente: seus textos de crítica literária, nas diversas revistas com as quais colaborou e, eventualmente, em suplementos jornalísticos; seus textos de intervenção, lançados, por vezes, em folhetos avulsos; poemas, sobretudo os de Ricardo Reis, os de Alberto Caeiro, os de Álvaro de Campos e os de seu ortônimo Fernando Pessoa; alguns sonetos em inglês editados em livretos; alguma prosa do anunciado *Livro do Desassossego*, assinados todos por Pessoa ainda que, após 1929, atribuídos a Bernardo Soares; e, já ao fim precoce de sua vida, o conjunto de poemas de *Mensagem*, único livro editado em português, já em 1934 (com o apoio, a insistência e a artimanha de amigos).

Do restante de tudo o que escreveu insistentemente – páginas e mais páginas em diversos suportes manuscritos ou datiloscritos –, temos hoje a oportunidade de conhecer muito (pois muito já foi transcrito e editado), pelo fato de que, além do escritor absurdamente prolífico (embora assistemático e, sim, fragmentário), Pessoa revelou-se, para evocar expressão-título de uma coletânea de artigos editada há poucos anos por Jerónimo Pizarro, um obsessivo *guardador de papéis*. Os documentos, contendo o registro de seus manuscritos e datiloscritos, guardados pelo autor, atravessam décadas de sua vida, superando até mesmo o citado período em que se compreende sua carreira literária, englobando, entre os guardados, até mesmo textos de antes dos anos 1910, ainda de sua infância e juventude, entre Durban, na África do Sul, e Lisboa. Certamente, pela celebridade alcançada pelo autor nos anos subseqüentes à sua morte, ainda vários outros papéis seriam incorporados ao conjunto amplo hoje reunido no acervo do Arquivo de Cultura Contemporânea da Biblioteca Nacional de Portugal, compondo os quase trinta mil documentos – que podem ser somados à *marginalia* inscrita nos livros que compõem sua biblioteca particular, cujos volumes estão reunidos na Casa Fernando Pessoa, também na capital lusitana, e que já podem ser acessados (cópias digitalizadas) pelo *site* da mesma instituição (em trabalho conduzido por Jerónimo Pizarro, Patrício Ferrari e Antonio Cardiello).

Pessoa morre em 1935, conhecido nos meios literários portugueses e até mesmo fora, embora sem grande renome e certamente sem o tamanho que alcançaria anos depois. Não era – como por vezes se costuma sugerir apressadamente – um qualquer desconhecido, um anônimo ou figura irrelevante, pois exercia, sim, alguma influência entre seus pares à época. Já então era figurado, com alguma frequência, entre os poetas modernistas de sua geração e participava ativamente – aquele mesmo homem costumeiramente pintado como um sujeito recluso e misantropo – de importantes círculos culturais na capital portuguesa, mesmo que eventualmente informais nos tradicionais cafés lisboetas. Além disso, é bem conhecida a sua contribuição ativa na edição de relevantes revistas literárias (cito *Águia*, *Athena*, *Orpheu*, *presença*) – como organizador, editor ou colaborador; afinal, serão as revistas o principal meio de difusão de sua obra em vida. Livros, quase não os publicou, mas aquele único editado em português enquanto vivia, *Mensagem*, revela, já pelo polêmico processo que possibilitou a sua publicação (através de um concurso literário), que, se Fernando Pessoa certamente não construíra um amplo público leitor de sua obra (como o faria postumamente, ao correr das décadas seguintes), exercia, em meados dos anos 1930, influência suficiente para levar seu projeto poético à publicação, ainda que exercida, mormente, sobre seus próximos, muitos dos quais o incentivariam a levar a cabo seus infinitos planos literários que teimavam em não sair dos papéis (obtendo êxito, ao menos e somente, com *Mensagem*).⁵

Na década seguinte, alguns anos após seu falecimento, os textos inéditos de Pessoa começariam a ser publicados sistematicamente, nomeadamente pelos esforços de João Gaspar Simões, ao lado de Luiz de Montalvor, que, juntos, editariam pela Ática, entre 1942 e 1945, um conjunto de textos de Pessoa com ênfase em sua poesia, sob o título *Obras Completas de Fernando Pessoa*. Um título certamente pretensioso e que nos soa quase irônico diante da abrangência quase absurda de escritos associados ao nome do autor que viriam a público em abundância nas décadas seguintes. De todo modo, será através deste trabalho editorial na Ática que se estabelecerá a fama do autor e sua celebridade como um gênio literário – talvez o maior desde Camões (é o que se diz, mesmo sem que se o tenha lido – e não é isso que o faz um *mito*?) –, um grande ou um dos maiores

⁵ Sobre os caminhos da publicação de *Mensagem*, ver o artigo de José Blanco, *A verdade sobre a Mensagem* (in: Dix; Pizarro, 2007, p.147-158).

da literatura lusitana ou da literatura em língua portuguesa; será, portanto, através das *escolhas editoriais* de Simões e Montalvor – como o privilégio dado à poesia –, associadas ao que já se conhecia da obra do escritor anteriormente publicada, que se estabelecerá, inicialmente, a figura emblemática de Fernando Pessoa e – ultrapassando o universo da literatura – o seu *mito*, edificado ao redor de suas três máscaras poéticas mais reconhecidas (Reis, Campos e Caeiro) e da imagem do próprio *poeta* (incluindo sua aparência física: o rosto esguio e alto, o chapéu na cabeça, os óculos de aros circulares, a gravata ao pescoço e o fino bigode sobre lábios igualmente finos) – desde aí já sintomaticamente delimitado à alcunha de “poeta”, em detrimento do prosador, do polemista, do crítico e de suas outras facetas, que, ao longo dos anos, viriam à tona para perturbar esse primeiro retrato.

Publicado o grosso de sua obra versificada, o crescente interesse por Pessoa, como autor e, certamente, como a figura excêntrica e enigmática que se desenhava desde os rastros de sua vida e de sua obra, abriria terreno para outros textos até então inéditos; textos que ultrapassariam aquela imagem de Poeta, incorporando à sua obra (curiosamente cada vez mais incompleta) uma variedade de escritos em prosa e, entre estes, alguns de teores aparentemente ou assumidamente não-literários (ainda que costuráveis ao tecido amplo de seu “projeto literário” – se quisermos afirmá-lo). Nos anos que passam ao caminhar de décadas, muito será escavado de sua arca, expandindo o “monstro” – cada vez menos apto a ser contido na imagem que então se tinha de Pessoa – até, enfim, o evento transformador ou, ao menos, profundamente perturbador que será a publicação, no início dos anos 1980, daquele *Livro do Desassossego*, na edição de Jacinto do Prado Coelho, Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Uma “obra” até ali já parcialmente conhecida, tanto pelos escassos textos publicados em vida (trechos isolados editados em revistas) e outros postumamente, mas que agora viria à tona carregando o *machado* que daria um golpe certeiro nas leituras críticas da obra pessoana até ali, remetendo-me a um ensaio de Eduardo Lourenço, dos mesmos anos 1980, escrito em reação à “descoberta” do *Livro*:

Acontece apenas que o mesmo Pessoa passou a vida a ordenar as suas ficções, a marcar-lhes distâncias e correspondências, para assegurar credibilidade mítica ao funcionamento do seu imaginário. Que alcançou um sucesso sem precedentes, a mitologia heteronímica o prova. Em Caeiro, Reis e Campos, em outros ainda, a nossa voluntária ou involuntária ingenuidade hermenêutica atribui àquele que nunca se existiu com a espontaneidade salvadora com que a vida nos existe a todos uma pluralidade de existências ficcionais suficientemente consistentes para entreter um jogo que, sendo mais que jogo, pede e exige uma ordenação íntima e acaso mais séria e mais profunda do que aquela que é conforme à interpretação mítica sugerida pelo mesmo Pessoa. Ora é a essa *interpretação* – a mais autorizada e aquela que a todos nos autoriza a sua infindável glosa e repetição – que “O Livro do Desassossego” [sic] vibra ou parece vibrar uma machadada *textual* sem apelo. É nesse sentido e só nesse – embora o seja também pelo que nele é dito – que “O Livro do Desassossego” [sic] é um *texto-suicida*. Em si, e em relação à mitologia de Pessoa, mas para nós, sobretudo, que já não podemos conviver com ela como se “O Livro” [sic] não existisse. (Lourenço, 1993, p.88)

Se a edição do *Livro do Desassossego* suscitava, já pelo que continha em si e o expressava e como o continha e o expressava, uma *virada* no modo como a crítica literária deveria, a partir de então, portar-se diante da obra de Pessoa (talvez – diante desta nova face – ultrapassando a dominância do “drama em gente” Caeiro-Reis-Campos), devemos reconhecer, sobretudo, a relevância fulcral do advento de tal edição (pelas escolhas que determinaram seu modelo editorial, diante do infinito de possibilidades de *Livros* contidos nos manuscritos e datiloscritos) para o futuro dos projetos editoriais, não apenas daquele *Livro do Desassossego*, mas de todos os escritos inéditos e, também, dos éditos de Fernando Pessoa (através de reedições) desde aquela década de 1980. Justamente um período, chegando ao início dos anos 1990 e com reverberações ainda hoje, nestes primeiros anos da década de 2010, em que relevantes edições e reedições de éditos e inéditos foram lançadas a público, pela responsabilidade de investigadores pessoanos de relevo como Teresa Sobral Cunha, Teresa Rita Lopes, Ivo Castro, Cleonice Berardinelli, entre outros; daqueles anos 1980, seriam dados passos importantes para os atuais caminhos trilhados por editores e demais difusores da literatura (em sentido lato, inevitavelmente) de Fernando Pessoa.

Com o *Livro*, a *questão editorial* parece ganhar, definitivamente, um lugar central nas leituras da obra pessoana, não apenas pelo que se evidencia, no próprio texto, de uma pluralidade criativa que se expande para muito além do jogo heteronímico dos poetas em Pessoa, pluralidade que, portanto, exige outro olhar para tudo o mais que o “poeta” escreveu; mas, sobretudo, pelo fato de que uma

edição do *Livro* (e, mais ainda, aquela edição de Coelho, Galhoz e Cunha) carrega a afirmação e a evidenciação da *impossibilidade de negar ou escamotear o papel de mediação* que editor ou editores dos textos de Pessoa, não somente aqueles do *Livro do Desassossego*, precisam, inevitavelmente, exercer, posicionando-se arriscadamente *entre* o texto e os leitores – incluindo, dentre estes últimos, um crítico como Eduardo Lourenço. Este que nos afirma acertadamente, no mesmo trecho acima citado: “[...] já não podemos conviver com [a obra de Pessoa] como se “O Livro” [sic] não existisse.” (Lourenço, 1993, p.88); por outro lado, no entanto, tal existência incontornável será sempre *precária*. Afinal, como diversos comentadores já expuseram enfaticamente, o *Livro do Desassossego* nunca existiu propriamente – sua existência, sempre espectral (corpo presente, embora instável, de uma ausência), só se estabelece, enquanto livro (ou enquanto obra editada), a partir das *ficções editoriais* (conforme nos sugere Pedro Eiras em seu estudo *Esquecer Fausto*) em que se selecionam e organizam os textos atribuíveis ao *Livro* (diretamente, por marcas deixadas por Pessoa sobre os suportes originais, ou indiretamente, através da investigação crítica de documentos sem evidência explícita de pertencimento a qualquer projeto realizado ou sonhado pelo escritor). O modelo “quase-crítico” apresentado naquela edição de responsabilidade de Jacinto do Prado Coelho, optando por indicar cotas de arquivamento no espólio, as datações (quando presentes nos documentos de fonte), a ortografia original (peculiarmente arcaica do escritor português), entre outras evidenciações da precariedade de uma edição possível entre outras (por vir), estabelece, desde então, a possibilidade da reedição (através da adoção de outros métodos editoriais) e a *impossibilidade de qualquer edição definitiva*. Com a vidência sensata de quem tem clareza do material com que lida e das questões que enfrenta através deles, Jacinto do Prado Coelho escreve em paratexto à edição de 1982:

Prevejo que novas edições [...] tragam outras propostas não menos aceitáveis. Então cada leitor escolherá a edição com que mais se identifique ou, no seu entender, mais prestimosa. Ou leitores haverá que procurem em edições divergentes a oferta de leituras complementares, sob a égide dum poeta múltiplo para quem toda a verdade mente e nada é estável ou definitivo. (Pessoa, 1997, XXXIII)

As várias edições emergidas desde a pioneira ou, antes, das tentativas e esboços feitos já em anos anteriores revelam o acerto da aposta de Prado Coelho na pluralidade editorial (certamente incontornável após a recente queda em domínio público da obra de Pessoa), embora o ambiente aparentemente ameno de convivência entre métodos distintos de edi(fica)ção do *Livro*, sugerido pelas citadas palavras do editor, não tenha se concretizado. Entre as edições e aos leitores há certamente *tensão* e, afinal, *há de haver*, pois cada edição não pode supor um jogo indiferente e desinteressado de colagem aleatória ou meramente afetiva, pois deve exigir-se aí a efetiva e prática construção de uma *metodologia* aliada à afirmação de uma postura ética com relação aos arquivos e à obra de Pessoa. Tal exigência de *postura*, por sua vez, tende a se estender ao leitor – é o que sugere Prado Coelho ao falar a respeito da *escolha* do leitor. Entre a obra possível e, portanto, provisória, e o leitor, deve(m) se colocar o(s) editor(es) com a consciência da tarefa de mediação (a não ser que o leitor vá, por si mesmo, atrás dos originais em arquivo – enfrentando, aí, entretanto, outras mediações, entre as quais, fatalmente, a da instituição de arquivo, que não pode ser ignorada).

No intuito de não escamotear a precariedade intrínseca de sua edição (e de qualquer edição do *Livro* – esse é o ponto, enfim), Jacinto do Prado Coelho, ao lado de Teresa Sobral Cunha e Maria Aliete Galhoz, precisam justamente *expor a mediação* sem a qual nenhum *Livro do Desassossego* seria possível, posto que não seria possível vislumbrar, unicamente pelos papéis e relatos de coetâneos ou registros em cartas, “como chegaria, pelos cuidados de Fernando Pessoa, este seu livro a público. Pelo que, os que desta edição se encarregaram”, escrevem Galhoz e Cunha, “mais do que editores de obra literária feita, houveram que assumir com humildade o estatuto de colecionadores de fragmentos a que buscou dar-se uma desambiciosa articulação temática.” (in: Pessoa, 1997, XXV). Ainda que, nesta citação, Cunha e Galhoz esbarrem na pretensão *humilde e desambiciosa* de uma edição desinteressada, assumindo ênfase no papel do colecionador e desvalorizando, parcialmente, a interferência inevitável contida na ordenação dos fragmentos coletados, o que é mais relevante aqui é que, na sugerida fusão do trabalho de edição com o trabalho de coleção, insiste-se que, se, por um lado, a postura metodológica precisa respeitar a condição precária daquilo que o espólio de Pessoa nos legou, por outro, nenhum *Livro* existirá sem alguma apropriação subjetiva e arbitrária (por mais rigorosa) daquele material disperso em numerosos

papéis organizados e desorganizados entre os milhares de documentos atribuídos a Fernando Pessoa.

Será somente através do trabalho de técnicos, investigadores e editores, auxiliados, certamente, pela crítica literária indissociável (pois conduz as edições e se reconduz por estas: se Lourenço não é indiferente à edição daquele *Livro do Desassossego*, tampouco as futuras edições e reedições do mesmo ou de outras obras pessoais poderão ignorar, direta ou indiretamente, as questões levantadas pelas leituras críticas de Lourenço e outros); será somente pelo trabalho destes mediadores que o *Livro* se tornará um objeto para além das meras conjecturas, da mera *possibilidade*. Mas o mesmo *Livro* deve não ultrapassar a sua condição de *objeto possível*, e, portanto, a sua condição – insistiremos – *spectral*; nesse sentido, o gesto de explicitação do próprio trabalho editorial (a instauração de uma abertura aos bastidores) é fundamental para direcionar a leitura da obra à sua aceitação como objeto *precário e sempre provisório* – uma *ficção* editorial, conforme a leitura já pontuada de Pedro Eiras:

Na verdade, só podemos aceder a *ficções* de *Livro(s) do Desassossego*, em que o organizador assume a sua intervenção: é inconcebível um *Livro* unívoco, anterior à edição como leitura construtiva. Qualquer edição do *Livro do Desassossego* é um inevitável desvio em relação ao *Livro do Desassossego* ideal que nunca existiu. (Eiras, 2005, p.252)

Eiras produtivamente utiliza o termo *intervenção*, que podemos agregar à noção de *mediação* aqui reiterada, reconhecendo, no entanto a particularidade do gesto de intervir, e, com astúcia, aponta a edição como uma forma de *leitura* – uma *leitura construtiva*, evidenciando, assim, a co-participação há pouco apontada entre edição e crítica. Cada edição do livro é, nessa perspectiva, uma ação (*intervenção*) do editor sobre o material escrito por outro (no caso, por Fernando Pessoa, travestido – roupas fingidas pelas peles, ossos, vísceras de seus manuscritos – em seus outros; ao menos dois aqui: Guedes e Soares), ação esta que não pode se desatar, certamente, do *ato de leitura* – a intervenção é efeito intrínseco à sugerida leitura construtiva, uma leitura, portanto, crítica e interventiva, e que é condição de possibilidade (de uma edição) do *Livro do Desassossego* e, ao mesmo tempo, condição de impossibilidade (de qualquer

edição) do *Livro do Desassossego*, aquele “ideal” que Fernando Pessoa nunca escreveu e nem sequer chegou a efetivamente organizar (apesar das tentativas esboçadas em suas listas e planos). Nesse sentido, o *Livro* que lemos mediado por um editor, e, enquanto mediado, *perturbado* pela leitura deste editor de textos e fragmentos legados aos arquivos de Pessoa, nunca pôde nem poderá *coincidir* com o *Livro* inexistente de Pessoa – e por isso Eiras poderá afirmar *qualquer edição* como um *inevitável desvio* ou, noutras palavras do mesmo autor, uma *ficção* – ainda que *forjada* (com o risco da palavra) *sobre documentos autênticos*.

Mas ao afirmarmos uma incontornável participação da *ficção* (como criação imaginária e inventiva) nas edições do *Livro do Desassossego*, devemos ter todo o cuidado de não afirmar, no mesmo movimento, a inevitabilidade de uma apropriação paródica, por assim dizer, entendida aqui como, por um lado, reinvenção “irresponsável” da obra, desinteressada pela (e desapegada da) figura autoral de Pessoa – no duplo sentido de *autoria* e *autorização*; ou, por outro, como interessada torção da obra pessoana a um outro para além de qualquer pretensão de *autenticidade* ou colocando-a em jogo. Bem poderia ser o caso de se tomar os escombros da literatura pessoana como pedras para erguer outras escritas, para além ou aquém do nome de Fernando Pessoa; talvez como os muros mouros da velha cerca de Lisboa puderam abrigar, como pedras entre outras (indiferentemente), relíquias de tempos romanos. No entanto, ao se pretender editar o *Livro do Desassossego* como *autêntica obra de Fernando Pessoa* – e é isso o que se faz *via de regra* – e não meramente como obra a partir ou através de documentos pertencentes ao acervo de Pessoa (o que é uma possibilidade aberta), exige-se uma postura mínima de *interesse por e respeito pela obra* tal qual ela poderia ter sido (um fantasma que assombra) ou tal qual ela é ou não é, no que nos restou dela (entre as ruínas dos alicerces do teatro nunca erguido, em vida, pelo autor), habitando a órbita do nome e da vida de Fernando Pessoa. Quando Eiras afirma que “[n]ão há critérios universais de edição do texto literário; *é este que deve (re)definir o seu próprio modelo de edição*” (Eiras, 2005, p.253), deixa-nos claro que, se há *ficção*, esta só poderá se estabelecer no processo editorial determinada – até certo ponto – pelo próprio texto, que, portanto, não é matéria muda e indiferente de elaboração, mas, justamente, objeto de *intervenção*; e, no gesto desta intervenção, reencontramos a *ficção* (aparentemente necessária):

Toda a leitura organiza o texto a partir de *uma* ficção. [...] A leitura é um compromisso onde a participação do receptor tem de interpretar, negar, colmatar as instruções do texto; a leitura é uma (re)criação conjunta, não uma decifração. A edição do *Livro* é também uma ficção plural, que ganha em assumir-se na sua relatividade; não há uma “verdade” anterior do *Livro* de que a edição se aproxime, porque Pessoa deixou os textos desorganizados, mas sobretudo porque a polissemia, a focalização plural, a crise do sentido, teorizadas no *Livro*, impedem uma leitura unívoca. O organizador é forçosamente co-autor. (Eiras, 2005, p.256)

A ficção, dessa maneira, como *ficção editorial*, conduz a leitura crítica do texto (concomitantemente eloqüente e afásico), enquanto, ao mesmo tempo, constitui-se por esta, para *forjar* (dar corpo, mas também *fingir* esse corpo a) um *Livro*, uma *obra*, que *somente pode existir através da leitura* – da leitura crítica que organiza um *livro possível* e da leitura segunda da obra já editada (mediada). O *Livro*, um projeto infinito e ou *informe* (penso em Georges Bataille), desde os arquivos de Pessoa, em suas indefinições sobre temas, formas e até mesmo autoria (conhecemos, pelo menos, Bernardo Soares e Vicente Guedes como autores do *Livro*, além do próprio Fernando Pessoa, que assinaria todos os trechos publicados, além – mesmo que um pouco à distância – de um certo fidalgo coevo ao *Desassossego* pós-1929, o Barão de Teive, que, embora em nenhum momento alçado à posição de *autor* do *Livro*, aparece marginalmente entrelaçado ao processo de escrita do mesmo a partir da beira dos anos 1930 e poderia nos fazer imaginá-lo como um extrato da feição mais aristocrática daquele abandonado Vicente Guedes dos anos 1910 e, quiçá, herdeiro de alguns dos escritos que nos restaram, ainda do período de Guedes, como atrelados ao *Livro*), tal inquieta(n)te representação falhada do *Livro* que *foi sem ter sido*, insinua-nos uma obra *por vir* ou um *projeto de futuro*, e, de certa forma, deve seguir como tal. Consideraremos, dessa forma, que nem a popular edição de Richard Zenith (que, sintomaticamente, sofre incessantes reedições com alterações maiores ou menores, ainda que mantendo a estrutura – o esqueleto – fundamental) e nem mesmo a recente edição crítica de Jerónimo Pizarro (em seu projeto de objetividade metodológica) podem ter quaisquer pretensões de se tornarem a edição *última*. Assumir tal pretensão seria, em primeiro lugar, fingir uma infalibilidade que é difícil se não impossível de ser atingida (grande parte das transcrições e fixações de texto, por exemplo, dependem de interpretação subjetiva), mas seria, sobretudo, falhar profundamente à tarefa de trazer a público o *Livro do Desassossego*, pois significaria a edificação

de uma imagem de completude e integridade que não existe e nem pode existir, a não ser criando um objeto outro que já quase não pertenceria a Pessoa, se insistirmos nesta pertença, isto é, na compreensão do *Livro do Desassossego* enquanto obra de Fernando Pessoa, insistindo, assim, na função de seu nome.

O único gesto de coerência possível para se alegar um encerramento (certamente arbitrário) ao processo de reescritura do *Livro* em infinitas edições, afirmando-o ainda como livro de Fernando Pessoa, seria justamente desestabilizar tal centralidade de autoria de Pessoa ao sustentar, em contraponto, uma entrega do livro-vestígio em seu espólio (o livro póstumo) à *autoridade* em parte subjetiva e criativa de um editor – um tal editor que pudesse se afirmar, então, sem grandes pudores, como uma espécie de *co-autor*, assumindo, afinal, que tal “edição definitiva” seria tão-somente a *sua* definitiva versão do *Livro*; gesto que carregaria em si transição do papel de mediador (supostamente em algum grau de neutralidade) ao papel de criador (ou co-criador), acolhendo incisivamente o lugar da invenção e da subjetividade e, afinal, sugerindo (ou evidenciando) que qualquer mediação editorial (e, sobretudo, em se tratando de obras póstumas) precisa conter em si *invenção* e *subjetividade*, além de incontornável *arbitrariedade* – traços daquilo que Pedro Eiras, argutamente, sugeriu através dos termos *intervenção* e, ainda mais agudamente, *ficção*. Talvez devamos reconhecer na desconfortável *suspeita* de co-autoria – o que pode sugerir uma apropriação indébita da escrita alheia por parte do editor – uma afirmação não propriamente de autoria, mas de *autoridade*, pela qual se poderia imaginar, então, aquela “definitiva” edição do *Livro do Desassossego de Fernando Pessoa segundo* determinado especialista (cujas afirmação de autoridade *autorizaria* tal edição); o que pode nos remeter àquele extenso título concedido ao *Livro*, titulação freqüente na última fase de escrita (pós-1929), conforme indicado (com variações nos testemunhos documentais) nos últimos trechos publicados em vida por Pessoa: “*Livro do Desassossego*” composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, contendo ainda (atado ao título), com freqüência um por Fernando Pessoa ou apenas uma “assinatura” ao início ou ao fim do texto.

De modo instigante, encontra-se uma mais antiga variação de título para o *Livro* em uma das inúmeras listas pessoais de projetos (esta escrita em 1918, segundo a edição crítica de Jerónimo Pizarro), na qual Fernando Pessoa anotaria: “Livro do Desassocego. escripto por Vicente Guedes, publicado por Fernando

Pessoa.”⁶ (BNP E3/ 5-83), adotando, já desde os primeiros investimentos no projeto daquele livro infinito, uma posição próxima à de um editor em seu papel de mediação (entre o autor fingido e o leitor, através do texto). Posição a qual Pessoa persistiria em ocupar com a adoção de Bernardo Soares como o escritor do *Livro do Desassossego*. E, cada vez mais, este Soares, como o autor fingido da obra por vir, precisaria estar no eixo daquela constelação textual onde circulariam os “trechos” – não somente pelo título que o supõe a figura autoral (o responsável pela escrita do livro), nem pela sugestão de Pessoa como um mero publicador na ficção de um livro, mas (e sobretudo) na crescente incorporação da figura ou da *personalidade* de Bernardo Soares ao próprio texto das prosas. Pessoa irá estofar (nos escritos a partir de 1929) aquele Bernardo Soares – criatura da Baixa lisboeta e habitante da Rua dos Douradores, ajudante de guarda-livros em uma firma sediada naquela mesma rua, uma mesma rua a comportar em si a Vida e a Arte –, como uma espécie de autor-personagem de uma escrita a beirar, de modo cada vez mais vivo e nítido, o confessional, e, com isso, a margear, ao mesmo tempo, a narrativa de uma vida fingida (naquela estranha *autobiografia sem fatos*), fazendo-se, por vezes, o esboço de um possível romance (afastando-se, com isso, da linhagem simbolista e, porventura, anti-narrativa, mais freqüente nos fragmentos e trechos dos anos 1910) e afirmando, quiçá, o próprio *Livro* – corpo textual e suporte físico – como parte de uma *ficção* narrativa (interminada e interminável) ou como pura invenção ou mito (e, afinal, o livro *nunca existiu*).

No entanto, mesmo antes da ascensão de Soares, ainda pelos anos 1910, Pessoa esboçaria, nas variações de um possível prefácio ao *Livro* – e há tantos no espólio pessoano que quase poderíamos sonhar um *livro de prefácios* –, a narrativa de seu encontro, em um restaurante da Baixa lisboeta, com o autor-personagem daquela obra – figura curiosa e estranhamente íntima da voz autoral daquele Fernando Pessoa, que imaginamos ser o autor do escrito prefacial. Aquele sujeito abatido e angustiado, notívago escritor em seu quarto alugado “não tendo

⁶ Os trechos publicados em vida, como dito, todos contêm o nome de Pessoa (ou seja, em nenhum momento Pessoa simplesmente cede a autoria dos textos a Soares ou a outro) e, com exceção do primeiro a ser editado, ainda na primeira fase de escrita, intitulado *Na Floresta do Alheamento*, em que Pessoa subscrive com “Do *“Livro do Desasocego”, em preparação.*” (Revista *A Águia*, de Agosto de 1913 – lido em: Pessoa, 2010, pp.42-47), todos seguem mais ou menos a fórmula *Livro do Desassossego, composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa* (entre algumas alternativas ortográficas, com maior recorrência daquele *Desasocego* que seria adotado por Jerónimo Pizarro em sua edição crítica – escolha que será comentada em páginas posteriores deste estudo).

para onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse em ler livros” (Pessoa, 2010, p.142)⁷ e, curiosamente, um leitor da *Orpheu* – um *dos poucos* –, estranhamente familiar, estando, como Pessoa, naquele ano de 1917, próximo dos 30 anos de idade, igualmente magro, *mais alto que baixo*, a roçar, talvez, a figura de um duplo fantástico, quiçá William Wilson, quiçá José Egon Barros da Cunha; aquela criatura da Baixa a se esgueirar por entre as sombras retas daquelas estreitas ruas do centro de Lisboa legaria a Pessoa, ao final daqueles breves rascunhos de trama, a incumbência de *publicar* em forma de livro aquele seu *Desassossego* manuscrito – tarefa que, afinal, Pessoa não cumpre.

De fato, refiro-me aqui, sobretudo, à narrativa que se monta de uma colagem, realizada por Richard Zenith em sua edição do *Livro*, de dois fragmentos, não exatamente coevos (um provavelmente escrito em 1915 e outro em 1917, segundo a investigação para a edição crítica de Jerónimo Pizarro) e, aparentemente, nem tão complementares, mesmo que infalivelmente habitando o mesmo campo narrativo – o que permite, certamente, a convivência dos fragmentos num único corpo textual, com os riscos que tal procedimento assume. De tal encontro entre o outro autoral e Pessoa, que, assumimos, seria o narrador do(s) prefácio(s) nunca assinado(s), desenham-se as figuras do autor (ainda Guedes, naquela altura) e do *Livro* como uma espécie de manuscrito encontrado ou, mais apropriadamente, (casualmente ou fatalmente) *herdado*:

Nada o aproximou nunca nem de amigos nem de amantes. Fui o único que, de alguma maneira, estive na intimidade d’elle. Mas – a par de ter vivido sempre com uma falsa personalidade sua, e de suspeitar que nunca elle me teve realmente por amigo – percebi sempre que elle alguém havia de chamar a si para lhe deixar o livro que deixou. (Pessoa, 2010, p.125)⁸

⁷ BNP E3/ 6-13.

⁸ BNP E3 7-21 e 22.

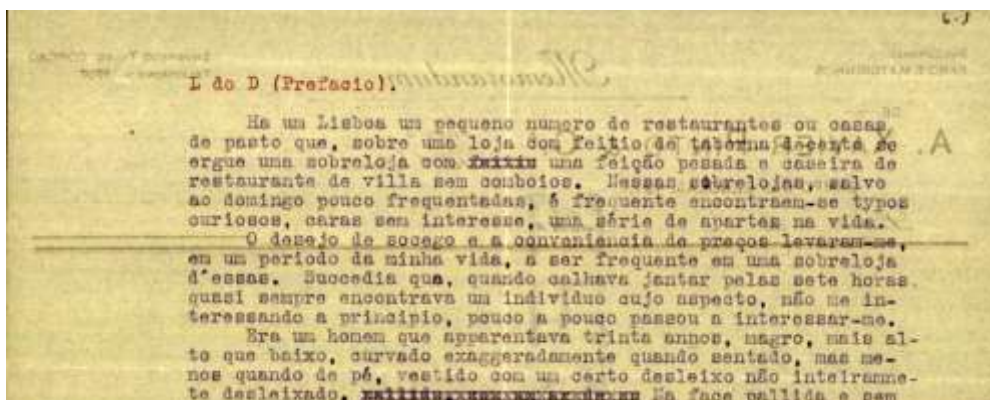


Figura 2 - Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 6-1.

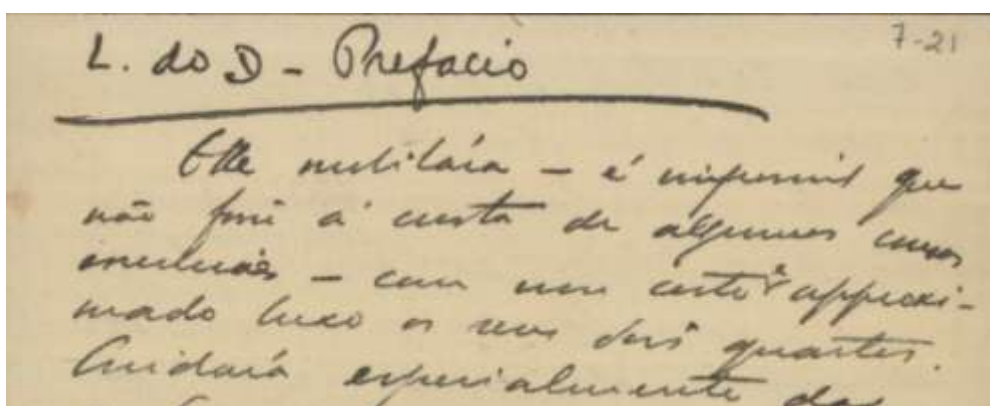


Figura 3 - Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 7-21.

O *desassossego* ainda não pertence àquele Bernardo Soares, cuja *autobiografia sem fatos* guiaria os passos para o *Livro* em sua segunda fase de elaboração, pois tais textos prefaciais referidos são todos – fio-me nos dados da edição crítica – da primeira fase de escrita, isto é, ainda dos anos 10 do século XX, quando a alcunha do autor fingido das prosas magoadas e melancólicas seria ainda (mesmo que de modo menos intensamente estabelecido do que o seria com Soares) a de Vicente Guedes – nome (e, eu diria, *personalidade*) que já não reapareceria (ao menos não no contexto do *Livro*) após o hiato dos anos 1920. Nome, no entanto, que é o único que aparece entre tais fragmentos prefaciais que esboçam a narrativa de uma relação entre o *publicador* Pessoa e o autor do *Livro*, embora de fato o nome de Guedes não apareça nos dois trechos justapostos por Richard Zenith – que dificilmente os editaria com destaque caso o nome daquele surgisse em tais esboços de prefácio (e certamente – por sua metodologia de trabalho – não ousaria cortar ou substituir o nome de Guedes pelo de Soares, pois, nesse caso, arriscaria estar para além de uma “traição editorial” inevitável).

Empenhado em montar uma edição *composta por Bernardo Soares*, isto é, comprometido em costurar a sua versão editorial do *Livro* através do nome e da personalidade de Soares (não tão arbitrariamente, pois Richard Zenith se orienta por indicações editoriais registradas em nota datilografada por Pessoa após 1929), o editor norte-americano optaria por deixar ao *apêndice* (incluído ao fim de sua edição – Pessoa, 2011a, pp.493-511) outra variação de prefácio, provavelmente também escrita no ano de 1917 (segundo a pesquisa coordenada por Pizarro), contendo aquele nome de autor posteriormente preterido:

O meu conhecimento com V[icente] Guedes formou-se de um modo inteiramente casual. Encontravamo-nos muitas vezes no mesmo restaurante retirado e barato. Conheciamo-nos de vista; descahimos, naturalmente, no cumprimento silencioso. Uma vez, que nos encontrámos á mesma meza, tendo o caso proporcionado que trocássemos duas frases, a conversa seguiu-se. Passámos a encontrarmo-nos alli todos os dias, ao almoço e ao jantar. Por vezes sahiamos juntos, depois do jantar, e passeávamos um pouco, conversando.

V[icente] G[uedes] supportava aquella vida nulla com uma indiferença de mestre. Um stoicismo de fraco alicerçava toda a sua attitude mental.

A constituição do seu spirito condemnava-o a todas as ânsias; a do seu destino a abandona-las a todas. Nunca encontrei alma de quem pasmasse tanto. Sem ser por um ascetismo qualquer, este homem abdicára de todos os fins, a que a sua natureza o havia destinado. Naturalmente constituido para a ambição, gozava lentamente o não ter ambições nenhuma.

[...] (Pessoa, 2010, p.146)^{9 10}

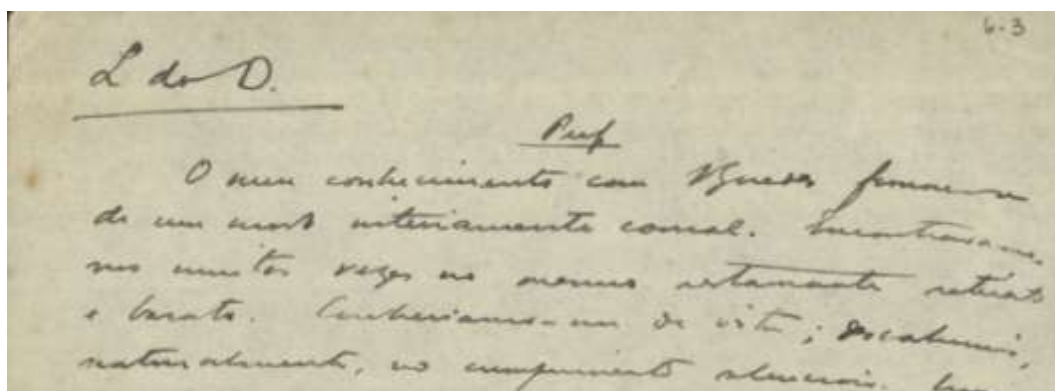


Figura 4 - Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 6-3.

⁹ BNP E3/ 6-3.

¹⁰ Optarei, sempre, por usar a edição crítica como fonte de citação – pelo caráter de estudo que carrega em si, contendo a ortografia original de Pessoa e as indicações, no corpo do texto, de lacunas, erros e outras marcas contidas nos originais do espólio; sem, com isso, desprezar a edição de Zenith e as demais, que serão citadas quando necessário ou produtivo.

Zenith também deixaria fora do corpo principal de seu *Livro do Desassossego* um segundo trecho (também de 1917¹¹, segundo Pizarro), assumindo claramente o critério de excluir o nome de Vicente Guedes; mantê-lo, é fato, quebraria o projeto do editor de elaboração, em torno da ficção de Bernardo Soares, de um possível *Livro* e de um *Livro* possível (enquanto obra) – por mais fragmentário. É preciso reconhecer a relevância e pertinência desse gesto de Zenith em insistir em *uma* só autoria – ao menos, no contexto de uma edição que afirma *um* livro. Se há incertezas e mudanças de rumo ao longo do processo da escrita do livro infinito de Pessoa – escrita dispersa ao longo de décadas, do início dos anos 1910 a meados dos anos 1930 (interrompida quase à altura da morte de Pessoa) –, uma certeza se afirma reiteradamente: o *Livro*, em sua ficção de livro, giraria sempre ao redor de *uma única autoria fingida*, seja ela a de Guedes ou a de Soares, ou, quiçá, a de outro. Não há qualquer sugestão de ausência de uma autoria ficcional (pois, mesmo se assumido o nome de Pessoa como autor de fato, sempre há um outro entrelaçado aos textos) e nem se pode sugerir convivência pacífica de uma dupla autoria; o livro, em outros termos, constitui-se por e procura constituir, em si, esta única figura autoral – a voz desassossegada que dá corpo ao livro e que deslizaria de Vicente Guedes a Bernardo Soares, não como mera alteração de nome de autor, mas como *transformação* do *Livro*, incompleta transição de um a outro que nunca chegou, nem um nem outro, a ser para além de trechos e fragmentos.

Diante da impossibilidade de convivência em um mesmo *Livro* daqueles dois autores e reconhecendo singularidade àqueles para além do nome, Teresa Sobral Cunha, ao insistir na afirmação de tais singularidades autorais como chave de entendimento daquela obra nunca terminada por Pessoa (num caminho de algum modo próximo ao que sugeriria Jorge de Sena no prefácio a uma edição nunca realizada), precisará dividir o *Livro* em dois: um volume dedicado à escrita de Guedes enquanto o outro à de Soares, apostando, com isso, em alguma clareza de distinção entre os dois nomes de autor e suas personalidades literárias, demarcadas em duas fases de escrita intervaladas por um período de silêncio. Teresa Sobral Cunha fundamenta esta partição autoral da obra, mormente, através de sua insistência em Vicente Guedes como uma das figuras autorais de Pessoa;

¹¹ BNP E3/ 8-3.

precisa afirmá-lo diante da presença mais viva e palpável (pois pública) de Bernardo Soares a partir dos escritos da segunda fase. Afirmar este Guedes – em nome e personalidade – não apenas através das referências (então parcialmente inéditas) a ele em trechos (sobretudo aqueles prefaciais que o afirmam uma personagem e uma personalidade), nem por aparecer em listas e planejamentos de projetos ligados ou não ao *Livro* (Guedes seria apontado ainda como contista, poeta e tradutor), mas, sobretudo, por reconhecer nos textos que lhe seriam atribuíveis, pelos anos 1910, um estilo particular e posteriormente distinto daquele que seria cultivado através de Soares, na beira dos anos 1930; estilo este, de Guedes, que Cunha sugere como ‘alheio’, referindo-se a uma carta não enviada a João de Lebre e Lima de 1914 ¹², em que Pessoa comenta a escrita de *Na Floresta do Alheamento*, primeiro trecho do *Livro* publicado e que seria o único a vir a público à época de Guedes (embora sem qualquer referência a este na publicação).

Ao afirmar esta personalidade desde o nome de Vicente Guedes, a organizadora, entretanto, não supõe uma distinção absoluta e de modo algum uma oposição entre autores (entre as duas figuras autorais), mas antes um movimento imperfeito de transição entre os dois: “um definhando sob a veste de heterônimo [da] discreta galeria dos heterônimos anteriores à época triunfal, o outro emergindo e fixando-se em semi-heterônimo, quase ortônimo, gêmeo de Campos [...]” (Pessoa, 1990, p.18); considerando o período lacunar entre as duas fases de escrita como “indeciso território [de] oscilação do decadente rendido ao novo e do modernista movido por pressupostos que lucilações esteticistas ainda iluminam e hão-de atravessar, sempre, a sua escrita.” (p.20). Numa leitura que se assemelha à de Jorge de Sena, ao encontrar dois livros entre os manuscritos e datiloscritos do *Livro*, embora para Sena apenas o segundo conjunto, sob o nome de Bernardo Soares, seja verdadeiramente o *Livro do Desassossego* – passando, assim, a expor uma rejeição ao suposto *Livro* de Vicente Guedes:

¹² Zenith publica excerto da carta nos apêndices de sua edição – cito trecho: “Não sei se lhe agradará o estilo em que está escrito: é um estilo especialmente meu, e a que aqui vários rapazes amigos, brincando, chamam o ‘estilo alheio’, por ser naquele trecho [*Na floresta do alheamento*] que aparece. E referem-se a ‘falar em alheio’, ‘escrever eem alheio’, etc.” (Pessoa, 2011a, p.504 – BNP E3 1142/67).

Em fins de 1913 ou princípios de 1914, estava Fernando Pessoa a braços com um exacerbamento simbolista [...] quando, desde 1914 [...], Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos haviam desfraldado a bandeira do Modernismo. Se estes são complexamente a sátira do saudosismo, a rebelião contra o cristianismo (catolicizante ou não) que era um dos apoios das emoções simbolistas, a busca de uma autenticidade não-literata (ainda, que, como no caso de Reis, através da mais literata das imitações), a afirmação da liberdade de expressão, o caso é que, em prosa e em verso, o Fernando Pessoa ortónimo (ou os heterónimos pela metade de que ele já se compunha) continuou ainda submetido aos arrebiques esteticistas, pelo menos até 1917, e pode dizer-se que [...] nunca inteiramente se livrou deles. [...] O verdadeiro livro do verdadeiro desassossego iria ser outro, como já era renunciado pela retirada, do plano, de um trecho não pessoal, mas de ‘apoteose fúnebre’, como o dedicado à memória do Rei que foi um dos mitos do Simbolismo (através do culto de Wagner que o simbolismo teve).” (Sena, 1982, p.205-206)

Na leitura de Jorge de Sena, pendente a Soares e, com isso, induzindo o pioneiro Guedes à anulação ou à indiferença, existiriam três fases de escrita do *Livro do Desassossego*, entrelaçadas às fases literárias de Pessoa como autor e, afinal, atravessando toda a sua carreira e obra:

[...] a primeira, de um livro muito simbolista e esteticista, literário por de mais, e anterior, na concepção, à descoberta da heteronímia profunda [...], fragmentariamente escrito, e necessariamente irrealizável por contrariar o modernista que vegetava em Pessoa [...], escrito até 1914, e com recorrências até 1917; uma segunda fase, durante a qual, até cerca de 1929, o ‘livro’ ficou em dormência hesitante e muito fragmentária (a ponto de nada ser datado) [na verdade, salvo engano, sabe-se que neste período, Pessoa nada escreveu, com exceção, segundo a edição crítica, daquilo que escreveu até 1920]; e uma terceira fase que corresponde à massa de datas que possuímos entre 22/3/29 e 21/6/34. O livro que nos importa é, com raras exceções, este último, até porque os fragmentos (quando não são meras anotações) não são trechos inacabados, mas ‘fragmentos completos’. São, efectivamente, o *desassossego*.” (Sena, 1982, p.206-207)

A postura de secção do livro em dois (a ignorar o livro intermediário da década de 1920 que não chegou a existir para além da especulação de Sena) se reiteraria em Teresa Sobral Cunha, como já exposto, mas, se em Sena a autoria de Guedes nem mesmo é propriamente reconhecida e os textos daqueles primeiros anos do *Livro* são vistos como pouco importantes (com *raras exceções*), Cunha não apenas subscreverá a pertinência de Vicente Guedes como de modo algum rejeitará os textos a ele atribuíveis. A afirmação daqueles textos é a afirmação daquele nome e de uma personalidade, na leitura de Teresa Sobral Cunha; nesta perspectiva, o *Livro* ou os *Livros* existem através dos seus autores, da construção

inseparável das autorias (e não seria assim toda a obra de Pessoa dispersa em personagens e seus respectivos escritos?). No texto registrado no documento de cota 8-3, do Espólio de Fernando Pessoa (E3), da BNP, documento que contém aquele segundo trecho posto em apêndice por Richard Zenith (por conter o nome de Vicente Guedes – coerentemente, insistimos, de acordo com seus critérios de organização que excluiriam a presença de Guedes do *Livro* em favor de Soares), Pessoa escreveria pungentemente, na variante escolhida por Zenith: “Este livro é a biografia de alguém que nunca teve vida...” (Pessoa, 2011a, p.496); Jerónimo Pizarro, na edição crítica, editaria prioritariamente, desde o mesmo documento, outra variante: “Este livro é a autobiographia de quem nunca existiu.” (Pessoa, 2010, p.149). Se for o caso, tanto a *biografia* ou a *autobiographia*, quanto o livro que a conteria, nunca poderiam *ter vida* ou *existir* – diante de alguém sem vida ou existência – a não ser enquanto mera *mentira* (que não nos interessa) ou enquanto *invenção ficcional* (e aqui, certamente, estamos próximos do terreno em que caminha Pessoa e em que este estudo procura caminhar: a *literatura*).

Concomitantemente, sobretudo na afirmação de uma *autobiographia*, insiste-se na imagem de *uma obra* atada a *um autor*, por mais “inexistente”. No centro da construção do livro, como fim e meio, estaria, dessa forma, uma figura autoral, que, até certo momento se esboçaria pela personalidade, ainda que pouco lapidada (porém, de qualquer forma, mais do que simplesmente um nome), de Vicente Guedes. Posteriormente, depois de um afastamento de anos daquele projeto literário, Pessoa decidiria ceder ao *Livro* não apenas outro nome de autor, mas outra personalidade, ou outra *psicologia*, para usar termo explorado por Pessoa na mesma *nota* (supostamente de 1931) que guiaria o caminho editorial de Richard Zenith em favor da costura de um *Livro* único, sob o nome de Soares, e em volume único, apesar da subdivisão central entre um corpo textual e um apêndice (contendo escritos relevantes, mas que apenas periféricamente participariam da obra – ao menos daquela construída por Zenith) e, principalmente, de uma divisão (optando, no entanto, por manter o volume único) entre *trechos* e *grandes trechos*, estes “grandes, classificáveis sob títulos grandiosos, como a Marcha Fúnebre do rei Luiz Segundo da Baviera, ou a Symphonia de uma Noite Inquieta” que na mesma anotação, Pessoa cogita excluir

do *Livro* e transferir a outro “em que ficassem os Grandes Trechos juntos.” (Pessoa, 2010, p.453)¹³.

Ao início da curta nota, escrita em dois parágrafos, Fernando Pessoa afirma que a “organização do livro deve basear-se numa escolha, rígida quanto possível, dos trechos variadamente existentes” adaptando-os, quando necessário (sobretudo os mais antigos, escritos à vigência de Vicente Guedes) à “vera psychologia” de Bernardo Soares, “tal como agora surge”, executando, ainda, uma revisão de *estyllo*, mantendo, porém, “na expressão íntima, o devaneio e o desconexo lógico que o caracterizam.” (p.453). Ainda que, por esta nota datilografada ao início dos anos 1930, nada se evidencie de tão determinado numa possível edição do *Livro do Desassossego* por Fernando Pessoa (até mesmo por que os planos do autor nunca foram estáveis), e se implique que, para o advento possível do *Livro*, Pessoa ainda se imporia muito esforço não apenas de escrita, como de revisão, insiste-se, agora em torno de Bernardo Soares, na imagem de *um autor* como eixo estrutural da obra, mesmo se habitada por *devaneios* e *desconexos lógicos*. O *Livro* certamente ainda estava em meio ao caos de sua construção e não se pode querer retirar desta anotação uma *lei* – mas, de todo modo, nesta importante nota encontra-se não apenas o intuito de subscrever o *Livro do Desassossego* à personagem semi-heteronímica de Bernardo Soares como também se encontra a afirmação de uma continuidade, pois interessavam a Pessoa os trechos *mais antigos* e os *grandes* (também antigos), mesmo se o autor cogita para estes outro livro (também da autoria de Soares ou teríamos, para estes, ainda outro autor?).

Por outro lado, no jogo literário sugerido em textos e para-textos e por aquele largo título (que não apenas inclui o nome do autor ficcional como também o localiza espacial e socialmente, como *ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*), sendo o *Livro do Desassossego* uma obra *publicada* por Fernando Pessoa (eventualmente como aquele herdeiro quase casual dos escritos de Guedes ou Soares), não se pode desligar do *Livro* (por vir) a figura de um *mediador*; figura esta que, tornando-se o *Livro* obra póstuma e fragmentária – obra que *nunca existiu* propriamente –, voltará a habitá-lo, não mais em Pessoa como autor de fato ou como um fingido publicador, mas nos corpos mundanos de filólogos, críticos textuais, organizadores, editores, todos a *testemunhar* aquele *Livro* ou a evocar

¹³ BNP/E3 2-60.

(dar voz a) os *testemunhos documentais* daquele (que nunca chegou a ser, mas que, por suas lacunas, viria a ser muitos e voltará a ser sempre outro – enquanto se insistir em Pessoa – a cada nova edição, nenhuma delas jamais definitiva).

Podemos afirmar que o *Livro do Desassossego* precisa de um autor e sua escrita é sua busca – precisa encontrar e edificar este autor; funda-se, portanto, na elaboração de uma personalidade intratextual (para além de um simples nome, mas também por este nome) que se confunde com o próprio livro. A construção do livro é a construção de sua autoria fingida; é a construção deste autor que carrega um nome, uma vida (mesmo que inexistente) e uma voz literária; uma voz autoral, que, afinal, é a sua própria vida – pois *sua vida é o livro*. Nesse sentido, podemos aceitar a afirmação de uma (auto)biografia e compreender por que muitos debates críticos sobre o *Livro do Desassossego* e seus caminhos editoriais giram em torno do reconhecimento e afirmação deste(s) autor(es) e de seu(s) nome(s). Mas, no âmbito de tais discussões, não se pode deixar de reconhecer que, entre Guedes e Soares, o *nome* de Fernando Pessoa está sempre presente nos trechos do *Livro do Desassossego* publicados coetaneamente e acompanha muitos dos escritos (registrados em papéis, hoje arquivados institucionalmente como documentos) que só vieram a ser conhecidos postumamente – algo que de modo algum se pode perder de vista, sobretudo no âmbito da obra de um autor, Pessoa, que se dispersa em tantos outros autorais (e, com frequência, escondendo-se por trás de suas máscaras-outros a fazer de si, ortônimo, uma máscara).

O nome de Vicente Guedes – recordemos – nem mesmo aparece ao público naquele único texto publicado em sua (instável) vigência como autor do *Livro* (pois quem efetivamente assina *Na Floresta do Alheamento*, publicado originalmente na revista *A Águia* de agosto de 1913, é Fernando Pessoa¹⁴), enquanto Bernardo Soares, mesmo se, a partir de 1929, terá sempre seu nome vinculado ao *Livro* nos trechos publicados, em nenhum momento será assumido (disfarçado) como um autor à revelia de Pessoa; de fato, Soares se afirma autor enquanto personalidade literária ou, talvez mais apropriadamente, *personagem*, sempre subordinada à presença de Fernando Pessoa e de seu nome *autoral* – a subscrever, sintomaticamente, todos os textos publicados. Algo que parece corroborar, de certa maneira, aquilo que, em julho de 1932, Pessoa escreveria em

¹⁴ Pessoa, 2010, pp.42-47.

carta a João Gaspar Simões¹⁵, sugerindo que – tendo em mente, no caso, os três heterônimos míticos (Caeiro, Reis e Campos) – passaria a assumir seu nome e sua autoria (a partir, ao menos, do vindouro *Ficções do Interlúdio*, que reuniria escritos dos três poetas), pois, segundo Pessoa, já não seria o tempo de sustentar qualquer *disfarce absoluto*, afinal, àquela altura – mesmo sem ainda ter publicado aquele planejado *Portugal* (posteriormente, *Mensagem*) –, podemos sugerir que já caíam ou se expunham suas máscaras literárias diante da ascensão (mesmo que tímida diante do gigantismo do Mito que se ergueria de seus fantasmas) de seu nome (e sua fama) como autor e – espelho – diante de sua vontade (ou seria a vontade de seus amigos e pares, os mesmos que lhe insistiriam a publicar *Mensagem*?) de se afirmar (e de se estabelecer) como tal.

Talvez as máscaras heteronímicas ou semi-heteronímicas – e mesmo a máscara daquele ortônimo – já não pudessem esconder, ao caminhar dos anos 1930, um rosto autoral a Fernando Pessoa. Quiçá não estaria a máscara do Autor a se sobrepor a todas as demais? De todo modo, em seu jogo literário, em sua *performance* dispersa em diversas personagens efervescentes ou ainda latentes e cenas de um drama em textos pois sem atos, como longas falas desatadas das cenas, Pessoa insiste – mesmo se depostos os disfarces ou justamente por isso – em lançar-se performaticamente por dentro dos textos em uma posição *intermediária, intervalar*, convivendo (pois feito também personagem do drama, ainda que com um pé fora deste) em meio às demais personagens e permitindo-se, ainda, fingir-se *mediador*, como no caso do *Livro do Desassossego*, que, como visto, poder-se-ia afirmar como uma ficção de *manuscrito encontrado* (a nos remeter a Edgar Allan Poe ou, quiçá, a Camilo Castelo Branco). Imagem que se reiteraria – e mais enfaticamente – através do fidalgo Barão de Teive, contemporâneo de Bernardo Soares (e quase um seu duplo aristocrático), autor póstumo (pois suicida) doutro manuscrito, este encontrado em uma gaveta.

Se, por um lado, Pessoa cogita, em meados de 1932, abandonar aquele “disfarce absoluto” sugerido por seus heterônimos, será, por outro lado, justamente naqueles primeiros anos da década de 30 (por acaso, os últimos da vida de Pessoa) que o autor mais investirá naquele *Livro* e o fará, intensamente, o livro de *outro*, da *personagem literária* Bernardo Soares – fará do *Livro* as

¹⁵ BNP E3/ 114-15 a 17 – Pode ser lida em <http://arquivopessoa.net/textos/1087>.

confissões daquele guarda-livros lisboeta habitadas por esboços de ficções narrativas, que nos fazem imaginar, ao longe, aquele romance que a voz literária do *Livro* lamenta-se, em um dos trechos, não ser capaz de escrever – rastros de uma narrativa, entre romance, ensaio e crônica, a vaguear em torno da monotonia do escritório e da vida, sob a presença “do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira, dos empregados todos, do moço, do garoto e do gato” (Pessoa, 2010, p.191) e ao assombro da Rua dos Douradores naquela Baixa Pombalina.

Entretanto, nós só poderemos encontrar este livro de outro pelas mãos de um terceiro, *segundo* a sua leitura. A imagem que se pode derivar de um *Livro do Desassossego* (de Guedes ou Soares) *por* Fernando Pessoa *segundo*... – quiçá *segundo* Richard Zenith, ao assumir enfaticamente uma posição subjetiva (ainda que, indiscutivelmente, com metodologia e rigor), quiçá *segundo* Jerónimo Pizarro, ao buscar uma mediação neutralizada (ou amenizada) através de uma metodologia rigorosa fundada em modelos da crítica textual moderna, que supere, ao menos parcialmente, posicionamentos meramente subjetivos (embora ele cautelosamente não recuse integralmente a participação de alguma subjetividade criativa no processo de sua edição ou de qualquer trabalho de crítica-textual) –, tal imagem de *conformidade a um nome* (que carrega sempre, ao mesmo tempo, uma metodologia e uma ética) para além de Pessoa, poderia nos remeter, mesmo que tortuosamente e à distância da analogia, àquela reunião de epístolas e evangelhos do Novo Testamento, pela presença daquela mesma conjunção sugerida, através da consagrada formulação: *o evangelho segundo* Marcos, Mateus, Lucas, João. Com o *Livro do Desassossego*, a imagem de *conformidade a um nome* se duplica: o publicador fingido do *Livro* de Vicente Guedes/Bernardo Soares ecoará no incontornável publicador do *Livro* de Fernando Pessoa (daquele livro-fantasma que resistiria nos papéis acumulados de um obsessivo arquivista de si); publicador (nem sempre um, possivelmente toda uma equipe dedicada ao labor da edição, desde a transcrição dos manuscritos e datiloscritos até a organização sobre o suporte editorial, mas correntemente reunido em torno de um nome de autoridade) que precisa subscrever a obra (ainda que discretamente) ao lado de Pessoa e assombrado por este (à sua presença em ausência) – enquanto, à sombra deste, põem-se Guedes e, sobretudo, Bernardo Soares e sua *vera psychologia*.

O fundamental, para nós, é reconhecer que a afirmação de *conformidade a um nome*, isto é, a afirmação de pertencimento (ou subscrição) do texto a um

autor-testemunha (esta voz *segundo* a qual se faz o texto) está embebida na afirmação de sua *autoridade* – é isto o que aquele termo “segundo” comporta no contexto dos evangelhos e o que comportaria na sugerida alusão ao *Livro do Desassossego*. Todos santos, Marcos, Mateus, Lucas ou João, certamente são autoridades a subscrever as sagradas escrituras – e afirmá-las sagradas. Com todo o cuidado que se deve ter diante do risco de se sugerir uma sacralização de Pessoa através da imperfeita analogia que se propõe aqui (e alguns críticos realmente parecem querer colocar Pessoa num pedestal de templo – quiçá um templo pagão, ao menos), deve-se reconhecer similar necessidade de *afirmação de autoridade* no âmbito editorial da obra (sobretudo a póstuma) do escritor português; o que se quis inferir, analogicamente, é a inevitabilidade de se afirmar, ao lado dos nomes de Guedes, Soares e do próprio Pessoa, a presença de ainda *outro nome*: o daquele mediador (espécie de testemunha de segundo grau) entre os papéis de Pessoa e o *Livro* (em cada versão editorial deste) que nós, leitores, críticos ou não, podemos ler; o nome de um mediador *segundo* o qual (*mediante* o qual) a obra pessoana “inexistente” (para além dos papéis incertos e instáveis) ganhará vida provisória.

No contexto mundano do *Livro do Desassossego*, evocaremos os nomes (e a autoridade) de Zenith, Pizarro, Prado Coelho, Cunha, Galhoz ou Quadros a subscrever suas edições; no entanto, não se trata da palavra de santos e nem de qualquer sagrada escritura (pelo contrário, na literatura desassossegada de Vicente Guedes ou Bernardo Soares, *Deus está morto* e, com ele, as pretensões de um humanismo que veria ruir, estupefato, os solos da Modernidade sob seus pés). Afinal, trata-se de uma *afirmação de autoridade* aquilo que buscam (a fim de sustentar suas versões) os editores do *Livro do Desassossego* – um texto (ou conjunto textual) que, por sua dificuldade ou “impossibilidade” de estabelecimento (questões de pertencimento ou não ao *corpus* sem fronteiras aparentes daquele *Livro* infinito; questões hermenêuticas e filológicas de transcrição e fixação dos textos) também se reconhece na instabilidade e na precariedade do texto bíblico (e aqui se inclui também o Antigo Testamento), que só poderia vir a existir, como unidade e como livro (ainda que não se trate exatamente de Obra – este é um conceito da Modernidade), *arbitrariamente* e submetendo os nomes daqueles autores-testemunhas (santos evangelistas) ao inominável divino, pela afirmação da *autoria-autoridade* em Deus (para além de um Autor – pois Deus não escreveria qualquer Bíblia; as palavras das escrituras

antes *participariam* da palavra inefável e criadora de Deus), e, para além dos dogmas e da fé, sob determinação institucional (através dos regimentos – bastante mundanos, aliás – das Igrejas). Noutros termos, o livro que reconhecemos como a Bíblia, enquanto texto costurado pelas palavras de muitos, na articulação, afinal, arbitrária, desde as decisões das autoridades (e da Tradição), só poderá se afirmar como um (e, na verdade, não se trata de apenas *um*, mas de concorrentes que se afirmam – todos – o *Único* em cada linhagem religiosa) pela fundação de um *Cânone*. E a partir desta palavra, podemos reencontrar o problema editorial em Pessoa, pois, afinal, não estão a discutir filólogos, editores e críticos, no âmbito literário e diante dos desafios que nos impõe a literatura de Pessoa, em torno de um (impossível) *cânone* ao *Livro do Desassossego*? A insistência em novas edições não é, porventura, a afirmação da impossibilidade desse cânone e, ao mesmo tempo, a afirmação da necessidade de buscá-lo ao infinito? Não será a afirmação do fracasso intrínseco ao cânone pessoano quicá a maior importância de uma edição intrinsecamente precária como a edição crítica de Jerónimo Pizarro ao explicitar as lacunas e imperfeições e a própria impossibilidade (um fracasso ou um erro teórico, para reverberar palavras informais de Luiz Fagundes Duarte¹⁶) de seu projeto de edificação – mesmo provisória – de um livro (que se afirma e se nega)? Não será esta a importância maior da instabilidade da organização de Richard Zenith, ao reinventar-se, pouco a pouco, a cada reedição e ao afirmar-se, desde o início, não mais que um *Livro* possível entre outros? No entanto, não será o estabelecimento (porventura falso) deste cânone pessoano – e penso, aqui, para além do *Livro*, em todos os seus escritos póstumos e aquém – um fim inevitável deste processo? Não nos saciaremos, um dia, a ler determinadas edições de Pessoa (possivelmente as mais bem sucedidas comercialmente ou as subscritas pela crítica literária), talvez um dos *Livros do Desassossego*, como se fosse a obra (imediata) de Pessoa? Já não fazemos isso, muitos de nós, indiferentes à condição fantasmática de sua literatura? Não somos enganados? Não nos enganamos?

No ano de 1611, no âmbito do que poderíamos considerar, porventura, uma primeira modernidade com o estabelecimento dos estados nacionais na Europa, a ascensão do humanismo renascentista e o avanço das reformas religiosas, seria

¹⁶ Afirmo isto inspirado pelas palavras do professor e filólogo Luiz Fagundes Duarte em uma conversa informal, durante meu estágio em Lisboa, quando me sugeriu qualquer edição do *Livro do Desassossego* como um *erro teórico* – um erro de partida; e esta abordagem sugestiva e produtiva, além de inquietante, será reiterada outras vezes nesta tese.

publicada a primeira edição da conhecida versão da Bíblia vinculada ao nome do rei inglês James I – a sua versão *autorizada*: *Authorized King James Version*. O “rei-editor” – de fato não mais que um poderoso fiador do trabalho de especialistas – poderia estar a se arriscar, ao subscrever com seu nome tal versão editorial das sagradas escrituras, a uma reivindicação de *co-autoria* ante a palavra do próprio Deus Todo-Poderoso; por outro lado, ninguém senão um rei para lançar-se a tamanho risco sem maiores pudores ou receios. Tal versão pautou-se por uma nova fixação do texto bíblico diante do reconhecimento de erros de tradução e de variações incompatíveis e incongruentes desde as fontes distintas e registradas em diferentes línguas; para tanto, dezenas de especialistas envolveram-se no processo editorial, trabalhando sobre materiais diversos em hebreu, grego e latim, a fim de apresentar, a partir de tais fontes distintas e possivelmente divergentes, um Texto – um Livro – uma Bíblia. A participação do rei está, portanto, inscrita em sua *subscrição* ou, no termo perfeitamente adequado de sua edição, *autorização* de um novo corpo textual estabelecido para a língua inglesa; é a força de sua autoridade (institucional e moral) que fará de sua Bíblia (de sua versão *autorizada*) a (correta e, portanto, *justa*) palavra de Deus. Não se trata, então, de competir com a autoria divina, mas de conter a autoridade – desde um texto incerto e instável, constituído através de muitas fontes testemunhais (certamente com suas inconsistências intrínsecas), no caminho tortuoso das traduções – para afirmar não a autoria de Deus (pois, como dito, não se trata disso), mas o justo testemunho da palavra divina (inefável) que se supõe (pela religião e pela fé) encontrar através das palavras (sagradas) da Bíblia.

Noutra perspectiva, o que o rei James *autoriza*, afinal, é o trabalho dos filólogos. É este trabalho que necessita, diante da precariedade do texto original em contraponto ao poder contido neste, de *autorização*. Nesse sentido, poderíamos retornar ao caso de Pessoa e reiterar: o editor de uma obra póstuma de Pessoa e, mormente, de um livro inexistente como o *do Desassossego*, para estabelecer a sua versão da obra não deve suplantar a autoria póstuma de Pessoa, mas necessita *autorizar* a sua leitura crítica e editorial da obra para além de sua subjetividade – ou, quiçá, assumindo-a rigorosamente como critério. E, para tal, assumindo ou não sua subjetividade como centro do esforço editorial, precisa, inevitavelmente, *autorizar-se* enquanto editor – e, para isso, dar autoridade a suas escolhas, à sua metodologia. Não é afinal para tanto que lá estão – nas primeiras

ou últimas folhas das edições – aqueles textos prefaciais ou de apresentação metodológica? Não é o tanto que se exige de um modelo filológico-editorial (mesmo se numa linha não-crítica ou modernizante, como as edições da Assírio & Alvim de Lisboa, por exemplo) para validar aquilo que, com Pedro Eiras e reconhecendo a precariedade de toda edição, afirmamos, uma *ficção* editorial?

É preciso insistir: se há o elemento ficcional atuando sobre os frágeis documentos da arca que estão longe de constituir uma Obra, se há a invenção incontornável como artifício de animação das ruínas para suplementar (e não complementar) o que está perdido ou, afinal, o que nunca existiu, se daí se especulará, enfim, *um livro possível* diante de uma literatura de instigação de possíveis da literatura, deve haver, concomitantemente, o estabelecimento de alguma coerência metodológica, algum rigor de objetividade em convivência com a subjetividade inevitável e indisfarçável: é nesta colaboração entre especulação imaginativa e rigor técnico-metodológico que um editor poderá demandar a autoridade necessária para estabelecer e afirmar a sua edição – sem que esta sua autoridade desbanque a autoria (material, criativa e afetiva) do escritor; sem que a sua edição, sempre uma edição possível, travista-se – deposto o autor fantasma – de edição verdadeira ou, talvez, definitiva. Pois *não há nenhum Livro* (e por isso haverá muitos).

Entre os cerca de vinte e sete mil documentos do espólio, atravessando décadas de escrita em vida, entre tantos e tantos autores fingidos por Pessoa a assinarem ou não (e sempre incertamente) textos vários e tão variados, muitos dos quais inacabados, tantos aparentemente sem fim possível, entre todo esse montante de papéis guardados na desordem do colecionador de si (por maior organização que talvez tenha existido um dia pelas mãos do próprio autor, como supõe, por exemplo, Teresa Rita Lopes) e ainda mais desordenados pelo trabalho impreciso dos primeiros responsáveis por catalogar o arquivo pessoano (a mesma T.R. Lopes, sugere o resultado do arrolamento oficial realizado a partir de fim dos anos 1960 como “coisa de *bric-a-brac*”, deixando, ao pesquisador do arquivo “gavetas mal arrumadas” – Lopes, 1990, p.15) e ainda maculado por anos de manipulação descoordenada pelos pesquisadores antes do depósito do espólio na Biblioteca Nacional portuguesa, no meio de todo esse turbilhão de papéis e letras, não se encontra e nem se encontraria nenhum *Livro do Desassossego*, nem mesmo escondido e nem desmembrado em folhas avulsas: nenhum trabalho arqueológico

poderá sonhar achá-lo escondido entre papéis de *gavetas mal arrumadas* (mesmo se re-arrumadas) ou montá-lo tal qual um quebra-cabeça a revelar aquele *Livro*.

Diante da possibilidade, aparentemente mais coerente, sob certa perspectiva, de se publicar o *Livro do Desassossego* como “não-livro”, talvez em páginas soltas e desordenadas, ou, mais radicalmente, fac-similadas desde os originais em arquivo¹⁷, ou, como já nos é possível, através de um meio eletrônico interativo (como já se esboça, com méritos mas com muitas falhas, no site *arquivopessoa.net*), não se pode perder de vista a afirmação, intrínseca ao projeto literário de Pessoa, de seu *Desassossego* como *Livro* – não apenas em nome, em título, mas na afirmação intratextual (e o título é parte do texto, afinal) deste suporte e desta *materialidade literária* justamente por sua ausência, pela afirmação de sua impossibilidade, pela insistência em seu fracasso: escrita de *devaneios* e *desconexos lógicos*, sim, mas atados como *trechos* no percurso sem rota de um *livro* por vir. O livro: materialidade que se confunde com a Literatura desde a Modernidade ou, porventura, desde a afirmação moderna de uma Literatura como arte, técnica ou disciplina do saber, construída em torno da palavra *escrita* e, portanto, *inscrita*. Desde o seu título e além, a obra por vir de Pessoa conclama o *livro* (enquanto afirmação e ausência) e, mais, o *Livro*, enquanto instituição – ainda que possamos ler tal conclamação com ironia ou, quiçá, como um *lamento melancólico* – como esteio de sua escrita.

Entretanto, o *Desassossego* é a *impossibilidade* deste livro que por si se afirma. De uma perspectiva, como se sugere na imagem de um lamento melancólico, enquanto projeto, o livro – forma e suporte – não chega ou é excedido, esgarçado, explodido, a remeter-nos, talvez, ao *Livre* de Mallarmé e concluirmos, como concluiria Helena Buescu em artigo costurado entre Pessoa e Mallarmé: “*O Livro do Desassossego* [sic] est, simultanément, un livre impossible et le seul livre vraiment possible.” (Buescu; 2003, p.59).

Segundo Buescu, no mesmo artigo:

¹⁷ O *Livro* editado em fac-símiles apareceria, afinal, como afirmação da impossibilidade de sua edição como livro ou sua inexistência para além do arquivo. Pessoa, afinal de contas, almejava *editar* seus escritos – e uma edição comporta diversos procedimentos sobre os manuscritos e datiloscritos originais. Há casos outros, doutras escritas, em que porventura o arquivo contenha no original a inscrição de algo que a transcrição não devesse apagar, pois, apagando, atuaria contra a “obra”, por assim dizer, como aconteceria – creio – no caso dos desenhos-escritos de Antonin Artaud, nos quais palavras e imagens se atravessam e toda transcrição, afinal, será incontornavelmente um equívoco.

O Livro do Desassossego [sic] jamais ne trouvera-t-il de forme fixe qui abolisse toute autre forme - les fragments comme des coups de dés, les lacunes comme les formes de hasard qui, elles, ne seront jamais abolies. Et je voudrais encore rappeler que c'est cette poétique de la lacune (et non plus seulement celle du fragment) qui est à la base de plusieurs titres, répétés (comme autant de coup de dés qui apparemment se répètent, et pourtant vraiment pas), de plusieurs fragments de *O Livro* [sic], tels que “Intervalo” ou bien “Intervalo Doloroso” – car justement ce qui est à l’origine de la douleur et de la souffrance, ce n’est pas seulement ce qui est de façon intermittente et incomplète – mais qui est dans ce qui n’est pas, dans ce qui n’a jamais été, être l’intervalle lui-même. (Buescu, 2003, p.46-47)

O livro que se afirma pelo *Livro do Desassossego* é justamente aquele que ele não poderá ser, mas anuncia – pois o *Livro* está inscrito no *interstício* entre o *ser* e o *não-ser*, na *impropriedade*, no *intervalo espectral* onde habitam os *fantasmas* ou, quiçá, no *mito* – livro que *foi por não ser existindo*. O que não se dá sem *dor*, sem *sofrimento* – o *Livro* é a sua convulsão e a sua melancolia. A impossibilidade do livro se inscreve na própria materialidade do que nos foi deixado por Pessoa, nos rastros da fragmentariedade de sua literatura de *intervalo*. A analogia possível entre os manuscritos e datiloscritos atribuídos e atribuíveis ao *Livro do Desassossego* e a figura literária de um “manuscrito encontrado” é incontornavelmente falhada, pois – devemos insistir – de modo algum se trata de *um livro* aquilo que Pessoa nos deixou entre seus papéis, enquanto até mesmo esta noção de *herança* ou *legado* (de um “livro” deixado para nós) é discutível uma vez que os trechos e os fragmentos do *Livro* não foram *destinados* (ao menos não na forma em que se encontram entre os arquivos do espólio pessoano) para publicação e não aguardavam um herdeiro a publicá-lo – como aguardaria o *Livro* de Guedes e Soares na ficção do comentado prefácio disperso em esboços dos anos 1910. Muito embora, de fato, a publicação (do *Livro* e de tantos escritos guardados pelo escritor na latência do vir a ser) não estivesse fora do horizonte do autor, pois não se pode pensar que Pessoa escreveria solilóquios fadados ao silêncio das gavetas; pelo contrário, Fernando Pessoa reconhecia-se e afirmava-se escritor e, naqueles anos 1930 que chegariam à metade no ano de sua morte, tal afirmação de si como autor literário parecia, enfim, concretizar-se para além da promessa (sobretudo com a publicação de *Mensagem*) – e talvez os inúmeros projetos literários de Pessoa enfim pudessem começar a ser editados para além do suporte das revistas com as quais colaborou ao longo de toda sua carreira literária.

Se o *Livro* (a forma-livro) é apenas esboço e possibilidade e aquilo que temos em nossas mãos não é mais que *fragmentos, fragmentos, fragmentos*¹⁸, então não seria absurdo investir-se noutra forma de publicação para além do suporte-livro. Richard Zenith, na apresentação de sua edição do *Livro do Desassossego*, ao comentar sua organização editorial, sugere a possibilidade de “uma edição de peças soltas, arrumáveis a bel-prazer de cada leitor”, assumindo, trechos e fragmentos de trechos do *Livro*, como “pedaços de um *puzzle* sem desenho reconhecível” (Pessoa, 2011a, p.34), embora esta não seja a via editorial de sua organização do *Livro*. Ainda assim, afirmará que tal possibilidade de edição em páginas soltas é uma sombra presente – uma *imagem* do *Livro* que ressoará, se não numa edição experimental a efetivamente desfazer ou refazer, desfigurar ou refigurar o suporte-livro, ao menos na convivência entre as distintas (conciliáveis ou inconciliáveis) apostas editoriais. Tendo, diante de si, a reverberação das variadas edições do *Livro do Desassossego*, algumas anteriores à sua primeira, de 1998, e outras posteriores, Zenith manterá, em sua 9ª edição (publicada em 2011), a seguinte afirmação, contida no texto introdutório:

Uma edição de páginas soltas é pouco praticável, mas consegue-se uma certa aproximação a este ideal pelo facto de as sucessivas edições terem organizado os trechos de formas radicalmente diversas. Oferece-se, agora, mais uma arrumação possível, sem desassossego pelo que tem de arbitrário e com a esperança de que o leitor invente a sua própria. É que “arrumação possível” não há, muito menos definitiva. Ler sempre fora de ordem: eis a ordem correcta para ler esta coisa parecida com um livro. (Pessoa, 2011a, p.34)

Em linha semelhante, Pedro Eiras, em sua leitura crítica do *Livro do Desassossego*, também cogitará a edição em páginas soltas como solução editorial – uma “solução de jogo”, escreve Eiras, tendo em mente a mesma imagem do *puzzle*, levantada por Richard Zenith:

¹⁸ Refiro-me – e tendo a referir-me reiteradamente por seu teor emblemático – a um trecho de uma carta a Armando Cortes-Rodrigues, de 19 de Novembro de 1914: “O meu estado de coisas obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos.” (Pessoa, 2011a, p.505)

Em vez de tentarmos, num momento de pós-modernidade, terminar um texto moderno de forma moderna, talvez seja preferível repensarmos o texto como plano de imanência (Deleuze), admitirmos uma solução de jogo, *puzzle*, e aproximarmos o *Livro do Desassossego* de “um livro de humor e de fantástico”, como diz Eduardo Prado Coelho [...]

[...] Escrita e livro contestam-se, como a fragmentação contesta a totalidade; mas a edição em folhas soltas tem o privilégio de conferir à escrita (eterna remontagem) uma oportunidade inédita de não-finalização (mesmo que ilusória) que seria fulcral no *Livro do Desassossego* [...] (Eiras, 2005, p.259-260)

Tal edição de páginas soltas em *puzzle*, sugerida por Eiras, configuraria, afinal, *uma ilusão da ausência do livro*, que, sub-repticiamente, ainda estaria presente; assim como, mesmo ao insistir no valor (ao menos teórico) de uma “edição de páginas soltas” (ainda que “pouco praticável”, por estar, talvez, no plano *ideal*), Zenith, ao oferecer sua “arrumação possível”, não faz desta uma aberta contestação do livro (contestação talvez mais viva na edição temática de Jacinto do Prado Coelho ou na tentativa de edição cronológica na versão crítica da Equipa Pessoa), mas, antes, uma proposta de livro (de um livro provisório) que – em sua articulação semi-cronológica (apesar de recusar o critério cronológico) e vivamente subjetiva em torno de uma “Autobiografia sem Factos” de Bernardo Soares – de modo algum sugere aquela leitura “fora de ordem” que o próprio editor afirma como “a ordem correcta para ler esta coisa parecida com um livro” (Pessoa, 2011a, p.34). Mesmo se ilusoriamente ausente, mesmo se o suporte escapar ao livro em uma dada edição de folhas soltas, esta *forma-livro* à qual os escritos de Pessoa se filiam, pela afirmação enfática do próprio autor – mesmo se, porventura irônica, mesmo se anunciadora do seu fracasso –, não parece confortavelmente abandonável nem mesmo facultativa; a forma-livro precisa resistir ao menos como *fantasma* e certamente como *problema*. Talvez isto, mais do que qualquer coisa, justifique a insistência em se editar tais trechos e fragmentos de trechos como *um livro* (mesmo se em suporte eletrônico, mesmo se dividido em distintos volumes) e não apenas como escritos dispersos sob este título – como poemas desgarrados. Ainda que Eiras aponte, através de Fernando Cabral Martins, que os aparentes “fragmentos” do *Livro* constituem, vários deles ao menos, “poemas em prosa completos” (Fernando Cabral Martins *apud* Eiras, 2005, p.255), contra a leitura fragmentária do *Livro* (leitura presente nos próprios escritos de Pessoa – do *Livro* e a respeito deste), tais *poemas completos* são ainda

trechos daquele livro por vir, *trechos* do percurso de *uma obra*, por mais precária, por mais instável, por mais irônica ou impossível.

Mas, se a forma-livro se insiste, a partir do momento em que determinado editor decide publicar os fragmentos pertencentes ou atribuídos ao *Livro do Desassossego* como um *livro*, tal *forma-livro* precisa ser mantida também como um problema a este editor; e o leitor, por sua vez, não deve estar alheio ou imune a isso. Em outras palavras, tanto o gesto de assumir quanto o gesto de abandonar o livro enquanto meio literário para a edição do *Livro do Desassossego*, ambos os gestos, de negação e de afirmação, devem reconhecer e expressar a questão que enfrentam: o chão em falso que Pessoa nos legou é o livro que se afirma e se anuncia como tal sem nunca chegar a sê-lo, pois não poderá ser nada além de um *livro impróprio – impropriedade do livro*; o *Livro* que Pessoa nos deixou (em rastros, em sombras, em vultos) é o seu *mito*; o mito messiânico de um livro que nunca chegará, mas que, ao menos desde 1982, irá nos assombrar e assombrar nossas leituras de toda a obra ou da impossibilidade da obra de Fernando Pessoa.

Desde aquela edição sob o nome de Jacinto do Prado Coelho, garantida pelos nomes e pelo trabalho de pesquisa e transcrição de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha – edição que já se anunciava vindoura desde outras tentativas (como aquela de Jorge de Sena, que daria origem à sua importante introdução prefacial a uma edição que não ultrapassou a possibilidade); desde a emergência do *Livro* como um livro possível, para além dos trechos e fragmentos, alguns conhecidos, outros guardados no baú de relíquias; desde aqueles anos 1980 que então se iniciavam a ressoar o recente fim do regime salazarista em Portugal; desde a ampla abertura da arca pessoana aos pesquisadores com a compra e a incorporação do espólio pessoano à Biblioteca Nacional portuguesa entre 1979 e 1980, apesar das dificuldades de acesso pelo menos até meados daquela década; desde os imbróglios envolvendo os direitos autorais de Pessoa nesse momento; desde tal período efervescente, os *estudos pessoanos* parecem ter se estabelecido como uma disciplina literária e cultural, ganhando força e cada vez mais empenho em desbravar milhares de papéis, às agruras dos arquivos de Pessoa entre escombros e ruínas, a evocar os inéditos que, pouco a pouco, redesenhariam a geografia daquela obra para muito além do Gênio Poeta rodeado por seus três heterônimos, cuja imagem emergiria, sobretudo, das pioneiras edições da Ática já

na década de 1940 e, afinal, monumentalizar-se-ia no traslado de seu corpo ao Mosteiro dos Jerónimos já ao fim da década de 80 do século XX.

Cada vez mais se desenharia – por um lado a favor e, por outro, na contramão de sua crescente (e perigosa) mitificação – a imagem de um infinito “Pessoa por conhecer”, aproveitando-me aqui do título do livro-estudo publicado em 1990 por Teresa Rita Lopes em que a autora-editora costuraria, a partir de inéditos e de seus comentários a estes, *roteiros para uma expedição* esboçados sobre um *novo mapa* da literatura de Fernando Pessoa (referindo-me aos instigantes subtítulos dos dois volumes). O nome de Teresa Rita Lopes – importante pesquisadora e editora da obra de Pessoa – ascenderia, ao lado de outros, atuantes, como Lopes, até hoje em tal ambiente vivo dos estudos pessoanos, naqueles anos de crescente difusão da literatura do escritor português; difusão esta, mais do que nunca, estabelecida a partir do seu *espólio*, a partir dos *documentos*, a partir do testemunho dos *arquivos* – que se tornariam mais acessíveis com o depósito do material na Biblioteca Nacional e, posteriormente, com a microfilmagem dos documentos (e, anos mais tarde, com a sua digitalização). Esta é a virada fundamental daqueles anos 1980, em que se inscreve a fundação do IEMo (Instituto de Estudos sobre o Modernismo), da Universidade Nova de Lisboa, órgão coordenado por Teresa Rita Lopes e onde se concentram os trabalhos daquela e de outros importantes investigadores da obra de Fernando Pessoa (muitos deles responsáveis por edições e reedições de éditos e inéditos) e onde se formam e especializam jovens estudiosos da literatura (e da vida) do autor lisboeta.

No mesmo ano de criação do IEMo, outro fundamental projeto no âmbito dos estudos pessoanos lançaria suas bases: naquele 1988, a Secretaria de Estado da Cultura de Portugal instituiria, sob a coordenação de Ivo Castro, o *Grupo de Trabalho para o Estudo do Espólio e Edição Crítica da Obra Completa de Fernando Pessoa*, conhecido pela alcunha de *Equipa Pessoa*. Inicialmente sediada na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, a Equipa, sem manter, hoje, uma estrutura tão regular de grupo de trabalho, mantém-se quase informalmente, por assim dizer, ou dispersa entre investimentos distintos, com o seguimento das edições críticas organizadas por diversos especialistas de variadas nacionalidades (Pessoa nunca foi um assunto exclusivamente português) e coordenadas (centralmente) por Ivo Castro; edições que já ultrapassaram uma dezena de

volumes – entre as quais aquela do *Livro do Desasocego* (editada com esta grafia em 2010, sob a coordenação de Jerónimo Pizarro) – e que ultrapassaram, ao mesmo tempo, o intuito inicial de encerrar o trabalho na obra poética de Pessoa; revirados os arquivos do espólio e, certamente, diante do assombro proveniente das prosas já conhecidas (entre as quais, desde 1982, aquele perturbador *Livro do Desassossego*), seria quase impossível manter silêncio crítico com relação à vasta produção em prosa do escritor (e cada vez mais vasta, emergido tanto daquela fonte quase inesgotável em arquivos), apesar das dificuldades seguramente maiores de estabelecimento e organização dos textos e destes em obras, à ausência dos rigores mínimos, por mais transgredidos, que envolvem um poema¹⁹.

As duas iniciativas *pessoanas* (o Instituto de Estudos sobre o Modernismo e a Equipa Pessoa) – fundadas no mesmo ano não por coincidência, mas pelo simbolismo do centenário do escritor – expõem-se em alguma discordância, evidenciada pelas divergentes linhas metodológicas adotadas pelas edições coordenadas por alguns de seus membros, ainda que haja convergências, mesmo se pontuais ou temporárias. Comparativamente, poder-se-ia pôr de um lado as edições “modernizadas” da editora Assírio & Alvim (em que, entre outros, Teresa Rita Lopes, Fernando Cabral Martins, Manuela Parreira da Silva e Richard Zenith, membros participantes do IEMo – publicariam regularmente obras de Fernando Pessoa nas últimas décadas) e, doutro, as edições críticas vinculadas àquela Equipa Pessoa, publicadas pela editora Imprensa-Nacional – Casa da Moeda (organizadas por Ivo Castro, João Dionísio, Luís Prista e, entre outros, Jerónimo Pizarro, que assumiria, recentemente, a coordenação da “nova série” da Editora Ática, publicando edições estabelecidas e fixadas através de linhas próximas àquelas da Equipa Pessoa – como uma extensão do mesmo esforço). Mas, ainda que em discordância (e em alguma concorrência), a co-existência dos projetos expõe e alimenta, justamente por suas diferenças (o que não significa impossibilidade de colaboração e convivência), a efervescência dos estudos da

¹⁹ Poemas, em sua maioria, contêm as pistas do ritmo, da métrica, da estrutura estrófica – mesmo se irregulares – a guiar a interpretação das variações e lacunas desde os manuscritos e os datiloscritos. Pistas estas que serão – se presentes – seguramente mais sutis no universo da prosa, tendencialmente irregular e informe. Além disso, podemos aceitar, sem grandes discussões, que poemas tendem a ter unidades mais sintéticas, mesmo que se alonguem em conjuntos a formar uma largura épica; ao passo que um fragmento de prosa poderia participar tanto da contenção de uma máxima quanto das magnitudes do romance e do tratado.

obra literária (e para além da literatura) de Fernando Pessoa, sobretudo em Portugal, onde está em constantes debates – por vezes, acalorados.

O fundamento de ambas, de todo modo, parece encontrar-se na *ênfase dada aos arquivos* – é destes que se deve extrair, de um modo ou doutro, a literatura de Fernando Pessoa; a obra pessoana, incluindo aquela publicada em vida, está, a partir da abertura das arcas, contaminada pela presença problemática dos arquivos, por mais instáveis, onde resistem os testemunhos materiais da escrita de Fernando Pessoa. Nesse sentido, as metáforas sugeridas por Teresa Rita Lopes de uma *expedição* e de um *novo mapa* se reiteram pela necessidade de imersão entre os quase trinta mil documentos, com o cuidado de não se aguardar encontrar, em tal expedição, qualquer tesouro arqueológico como um *livro perdido*, chave do mistério da literatura do enigmático escritor; talvez, antes de tesouros, antes daquele *tesouro nacional* que me seria sugerido por uma funcionária da Biblioteca Nacional de Portugal naquele meu já comentado primeiro encontro com os arquivos pessoanos, deveríamos pensar nem mesmo em ossos que suponham um corpo íntegro e organizado, mas em ruínas de alicerces de uma obra por vir – porventura os ossos, sim, mas também órgãos e vísceras, mas desfeitos em uma criatura em desenvolvimento e transformação – larvar, embrionária.

Ao final dos anos 1980, em tal ambiente de investimentos sobre arquivos literários que se impõem, cada vez mais, como condição de leitura crítica da obra de Fernando Pessoa, no ambiente de uma cada vez mais nítida indissociabilidade entre a obra em vida e a obra póstuma (e a distância entre vida e morte em Pessoa se reduz), a emergência de uma *edição crítica* da obra pessoana (isto é, edição estabelecida sobre fundamentos da filologia moderna e da crítica textual) se faria iminente. Tal iminência seria já cogitada e alimentada, por exemplo, pelo modelo editorial daquela edição do *Livro do Desassossego* de 1982, a roçar a crítica textual. Ao expor as cotas de arquivo, as lacunas, as dúvidas e os silêncios e ao afirmar, nos escritos periféricos, o caráter provisório de sua organização (que, portanto, aguardaria novas e divergentes edições futuras), tal modelo editorial expõe que qualquer publicação de inéditos de Pessoa, enfaticamente a publicação dos textos daquele incerto *Livro do Desassossego* (sem corpo e sem forma, sem início ou fim), deve aceitar suas limitações, ao risco de fingir obra que nunca existiu, ao risco (maior) de esconder aquela *mediação* inevitável. As edições críticas (ainda que não apenas estas) se fiam nesta aceitação de limites (e

impossibilidades), ao risco, outro, de, ao evidenciar lacunas, imperfeições, ruídos, ao assumir enfaticamente o *ruído* do documento e permitir a entrada doutros ruídos (aqueles produzidos pelo editor para explicar as condições do documento e do texto original), deixar este “barulho” perturbar a leitura do texto (ao menos uma leitura fluente) – algo a que se deve dar merecida atenção a se considerar, afinal, a leitura (e não a obra) como fim e objetivo de qualquer *publicação* (em seu gesto de tornar *público*). Neste sentido, por outro lado, a crítica textual justamente se preocupará com *o que* lemos – o que *efetivamente* lemos quando afirmamos estar a ler, neste caso, Fernando Pessoa.

Cito longamente Ivo Castro, em sua defesa da necessidade da edição crítica, ao anúncio do início dos trabalhos (ou dos resultados de trabalho) da Equipa Pessoa no ano de 1990:

Pessoa existe nos seus papéis. À medida que vão desaparecendo os homens que o conheceram e dele deram testemunho (e cujos evangelhos nem sempre são fundamento de fé, sobretudo se interpretativos), mais evidente se torna que só resta uma forma de até ele chegar: lê-lo. Ler o que escreveu. Mas ler o que *efectivamente* escreveu.

É segredo desvendado que a maior parte da obra de Pessoa não se acha publicada satisfatoriamente. Muita vez, quando é possível conhecer com alguma exactidão a vontade de Pessoa no respeitante à forma final de um texto, verifica-se que as edições correntes reflectem distorcidamente essa vontade. E, quando ela não é conhecida, o arbítrio das edições corre em liberdade, furtando-se a uma disciplina que defina nesse particular os procedimentos editoriais lícitos.

Ler Pessoa ainda é caminhar no nevoeiro, topando ora em verso de lei, ora em fantasma, sem saber distinguir um do outro. Sem saber sequer que há uma distinção a fazer.

Por isso, só faz bem suspender por um tempo o crédito às edições e visitar a sua fonte: os manuscritos de Pessoa, os seus dactiloscritos e os poucos textos que ele próprio fez editar, sabendo muito bem o que queria. Pessoa encontra-se entre os seus papéis: vai sendo hora de aí o procurar. (Castro, 1990)

Curiosamente, Castro começaria esta sua apresentação de *Editar Pessoa* – publicação de carácter introdutório e, de certo modo, memorial, composta de apresentações, relatos e esboços de ensaios em torno do projeto (àquela altura em seu começo) daquele Grupo de Trabalho para o Estudo do Espólio e Edição Crítica da Obra Completa de Fernando Pessoa (Equipa Pessoa) que coordena desde 1988 – Castro começaria esta apresentação ressoando algo que Teresa Rita

Lopes afirmaria, por sua vez, no primeiro volume de *Pessoa por Conhecer*, uma coletânea de éditos, inéditos e comentários críticos e ensaísticos igualmente editada no ano de 1990 e um dos frutos editoriais do então também nascente Instituto de Estudos sobre o Modernismo (IEMo):

Há os que dizem que o que se não conhece são insignificâncias ou rascunhos – o que é uma mentira. Mas há uma única maneira de tirar a limpo essas mentiras e verdades: é dar a conhecer essa obra. Não basta falar dela, é preciso deixar que ela fale por si própria. (Lopes, 1990, p.13)

Em ambos os projetos, indubitavelmente distintos, Ivo Castro e Teresa Rita Lopes concordam que Pessoa *precisa ser publicado* e insistem, também em acordo, na necessidade de uma aproximação com as palavras de Pessoa (inscritas nos inéditos, sobretudo) e de se *ler o que efetivamente Pessoa escreveu* – uma leitura que não rejeitaria manuscritos ou datiloscritos, por mais *rascunhados* ou *insignificantes* que nos pudessem parecer – para permitir (se *obra* há entre os escritos de Pessoa no espólio) que a obra que buscamos possa *falar por si própria*. Trata-se, portanto, de ler de fato ou escutar metaforicamente o que diz; mas nesta sutil divergência entre efetivamente *ler* (materialmente o que está escrito e inscrito) e ouvir uma *fala* (em uma voz figurada contida no texto), assim como no contraste entre a afirmação de uma *obra* por Lopes, frente à insistência de Castro em *texto, papéis, manuscritos, datiloscritos*, enfim, nestes aparentemente leves distanciamentos, certamente sutis, implica-se uma importante diferença de abordagem que afasta, inevitavelmente, os dois estudos comentados e, afinal, os projetos editoriais e metodológicos dos citados pesquisadores (e grupos de pesquisa). Mas certamente nada será mais decisivo para a explicitação de tal distância metodológica do que a escolha de Teresa Rita Lopes por ocultar, em seu *Pessoa por Conhecer*, as cotas de arquivo dos documentos de onde transcreveria os inéditos (e, se hoje, tal questão já se ameniza pela publicação, noutros lugares, de boa parte dos textos fixados naquela edição por Teresa Lopes, estes eram, entretanto, a maior parte deles, efetivamente *inéditos* naquele momento) – algo certamente incompatível com qualquer projeto de edição crítica, revelando, assim, portanto, a enorme distância entre as duas propostas de trabalho.

Lopes justifica, em tom que ressoa alguma ironia, que, por não estar “a fazer nenhuma tese nem um livro de especialistas nem para especialistas” – e este *livro de especialistas* bem poderia ser uma edição crítica (que, não por acaso, afirma-se edição para estudos) – “permiti-me guardar as cotas para mim e para quem nelas se manifestar interessado (porque, para meu governo, as conservei todas).” (Lopes, 1990, p.26). *Para seu governo*. Ao nem mesmo lançar a informação sobre as cotas para notas ou apêndices ao fim dos volumes, ao excluir completamente de sua edição as identificações em arquivo daqueles textos que, enquanto inéditos (a maior parte era então inédita), não poderiam ser consultados – a não ser na instituição de arquivo – em nenhum outro lugar, Lopes não apenas direcionava sua obra ao leitor comum (não especialista e, supostamente, desinteressado de informações técnicas mais complexas), como, em parte, impedia a entrada do especialista ou o limitava à sua explícita *mediação* – a não ser que este especialista se dispusesse a ir, por si próprio, ao espólio, à busca, entre vinte e sete mil e mais documentos, do papel original que contivesse tal escrito de Pessoa (pois, mesmo que sugira não impedir o acesso às cotas a *quem nelas se manifestar interessado*, Lopes mantinha-se, com seu gesto, “proprietária” do segredo).

Não sendo aqui o caso de se procurar alguma justificativa extra-metodológica, que pudesse, quem sabe, envolver conflitos editoriais (num momento de tensão com relação a direitos autorais e à vindoura queda em domínio público da obra pessoana, adiada de 1985 a 2005, e diante da crescente profusão editorial dos inéditos) e sem desejar sugerir que seria esse o caso (não é nenhuma ressalva nem uma acusação, longe disso), quero ater-me ao efetivo fato de que Teresa Rita Lopes optou por não informar as cotas e assumiu (corajosamente) tal escolha em sua apresentação metodológica como parte de seu critério de trabalho (não se tratando de negligência ou de impossibilidade, portanto). O eixo da argumentação de Lopes está, por um lado, em sua abordagem ácida da figura do especialista, o qual recusa apoiada, sobretudo, em um texto do heterônimo pessoano Álvaro de Campos²⁰, e, por outro, na afirmação indisfarçada

²⁰ “Um especialista é um homem que sabe qualquer coisa de uma coisa e nada de todas as coisas. De uma coisa não se pode saber senão qualquer coisa, porque o conhecimento humano é limitado. E, para perceber qualquer coisa seria preciso perceber todas as coisas, pois uma coisa é parte de todas as coisas. O especialista, pois, é um homem que não sabe nada e vive dessa ciência. [...]” (in: Pessoa, Fernando. *Vida e Obras do Engenheiro Álvaro de Campos*. (Org.) Lisboa: Estampa, 1990. – 151. / Transcrito em <http://arquivopessoa.net/textos/3830>).

desta sua mediação para quase além de uma mediação, a permear uma apropriação poética, como se torna evidente ao longo de sua apresentação metodológica (e, decisivamente, o livro é, antes, *seu* e não de Fernando Pessoa²¹). Com relação ao primeiro volume, onde a sua presença autoral é mais viva, Teresa Lopes afirmaria sintomaticamente: “conto o conto que foi a obra-vida de Pessoa por palavras minhas e dele” – e é preciso enfatizar esta convivência de palavras *minhas* e *dele* –; deixando ao segundo: “a ficção [que só seria] entretecida com palavras dele.” (Lopes, 1990, p.25) – com palavras *dele*, de Pessoa, certamente, ainda que, evidentemente, através da intermediação do trabalho de recolha, seleção, transcrição, fixação e organização editorial, incluindo a *atribuição de títulos* inexistentes retirados ou montados a partir de palavras do texto aos trechos e fragmentos (títulos inventados, mesmo que provisórios), na costura assumidamente ficcional de Teresa Rita Lopes, que, embora tente escapar, de algum modo, à condição de especialista, precisará, ainda, afirmar-se em sua *autoridade* para (esta) afirmar sua edição de tantos inéditos em um livro.

Não fosse a autora deste *roteiro de expedição* uma especialista a perscrutar a obra em arquivo de Fernando Pessoa desde os anos 1960, ainda antes do arrolamento do espólio e de sua incorporação ao acervo da Biblioteca Nacional em Lisboa, dedicando décadas de estudos à literatura de um autor que, pouco a pouco, seria estabelecido como gênio e figura maior da literatura portuguesa do século XX (e Lopes é uma das “culpadas” por tal estabelecimento, não tenho dúvidas), a recepção deste seu livro feito de palavras *minhas e dele* seria certamente outra. Mesmo que, apoiada em Álvaro de Campos, Lopes rejeite o especialista, ela ainda precisa afirmar que um editor da obra de Pessoa teria “que, primeiro, longamente estudar a estrutura e os tropismos dessa obra, em geral, e de cada um dos seus ‘autores’, em particular”, insistindo que “só depois, muito depois, [poderia] arriscar as suas propostas, sempre provisórias, de apresentação dos textos.” (Lopes, 1990, p.17). Enquanto – desconfiada das possibilidades de uma edição crítica das obras de Pessoa, já anunciada e iniciada dois anos antes por aquela Equipa Pessoa – afirmaria incisivamente:

²¹ O livro, diferentemente das edições da obra póstuma pessoana, é posto, em termos de catalogação bibliográfica, sob autoria de Teresa Rita Lopes e não sob sua organização; trata-se mesmo, portanto, de uma apropriação crítica, embora Lopes estivesse apresentando um conjunto amplo de inéditos, costurados através de sua leitura crítico-ficcional.

A fixação e articulação das folhas soltas – tentando reunir os conjuntos esfacelados a que pertenciam ou respeitando esse carácter de escrito ocasional, páginas de diário a que só o passar dos dias dos seus autores, reais ou fictícios, introduz coerência e ritmo – é trabalho de anos para uma equipa diligente e fervorosa. A sua edição crítica – a valer – tem que ser posterior a esta articulação. (Lopes, 1990, p.19)

Lopes refere-se, ao afirmar tais *conjuntos esfacelados*, mormente, ao confuso processo de catalogação dos documentos de Fernando Pessoa, grande parte destes originalmente (isto é, na forma que o escritor deixou ao morrer) organizados em pastas, sob critérios do próprio autor; ordenação esta perdida em parte pelo manuseio não controlado dos documentos por parte de editores e pesquisadores a consultar e arrumar os papéis ainda em guarda da família, entre os anos 1930 e os anos 1960, e, sobretudo, durante o já comentado trabalho de arrolamento oficial iniciado em Novembro de 1969, pelas mãos da bibliotecária Maria Laura da Silva Pereira e da conservadora Alexandrina de Abreu Freitas Cruz, sob orientação de Jacinto do Prado Coelho. Em jornadas de apenas quatro horas diárias, por exigência da família (o material se encontrava na casa da herdeira Henriqueta Madalena Nogueira Rosa Dias), o trabalho se estenderia por anos e com dificuldades até 1983. Neste processo, a organização do material pelas mãos do autor (não a definitiva organização, mas a última feita em vida), teria sido profundamente alterada, e os escritos e fragmentos de escritos pessoais teriam sido deixados naquelas já citadas “gavetas mal arrumadas”, em envelopes de “vagos rótulos”, reunidos a partir de uma “atenção superficial ao documento”, em termos de Teresa Rita Lopes (Lopes, 1990, p.15). Enquanto supõe uma visão de *obra* (mesmo imperfeita) no conjunto dos documentos pessoais, obra que estaria esboçada na organização perdida de seus papéis em seu arquivo pessoal, Lopes irá, portanto, inferir a necessidade de uma investigação ampla, profunda e detalhada da totalidade dos documentos guardados (e, àquela altura, mesmo se cientes da dispersão de muitos documentos, não se tinha consciência da existência de uma “segunda arca” contendo muitos documentos, muitos dos quais de grande relevância, como seria revelado em 2008 em torno de um polémico leilão) como requisito mínimo à possibilidade de uma edição crítica (para além da publicação de inéditos avulsos ou, talvez, de edições experimentais) da obra de Pessoa.

Ciente das dificuldades particulares para a concretização de um projeto de crítica textual e de edição crítica da obra estilhaçada que se revela entre os papéis de Fernando Pessoa, como aquele *puzzle* infigurável (de Zenith ou de Eiras), Ivo Castro, não tão distante da desconfiança de Teresa Rita Lopes, assume a impossibilidade de ultrapassar certo nível “hipotético” ou especulativo, sem o teor pejorativo que se pode inferir, mas contendo o que há de duvidoso ou incerto no ambiente teórico. No entanto, a impossibilidade de asserção absoluta não surge aí como parada, interrupção ou impedimento, mas como afirmação da necessidade de se insistir, através de uma metodologia rigorosa e supondo-se objetiva – ainda que, parcialmente ao menos, submetida à subjetividade de pesquisadores e editores – que possa, se não recuperar a obra nunca feita ou (em parte) perdida, ser minimamente “fiel” (caso possamos usar tal palavra perigosa) ao texto – isto é, àquilo que Pessoa *efetivamente* escreveu e que se registra nos testemunhos materiais que puderam ser salvaguardados em arquivo ou na mão de particulares.

Passo às palavras de Castro, diante das inúmeras questões que se acumulam frente às possibilidades e impossibilidades implicadas em qualquer edição da obra pessoana; questões estas que, pela leitura de Castro, justamente encontrarão, como resposta possível, os modelos da crítica textual e a forma de edição crítica, por mais longo e imperfeito que seja o trabalho e, enfim, o resultado deste trabalho – e não se poderia aguardar perfeição ou integridade de uma literatura (aceitando a incorporação dos milhares de textos encontráveis entre os papéis do espólio, enquanto tal aceitação parece hoje incontestável, mesmo se não interrompa a discussão, pois não deve ser interrompida) composta de fragmentos informes, trechos sem início ou fim, lacunas e vazios ao abismo, esboços inacabados e inacabáveis. O silêncio destes “monstros” seria, afinal, o apagamento de sua potência (potência do informe, do infigurável, do infinito, do por vir).

Cito Ivo Castro (uma vez mais, longamente):

A resposta, quanto a Pessoa, poderia talvez sintetizar-se assim: autor que não chegou a publicar a sua obra e que, em mais de um sentido, não acabou de a escrever, não existe uma forma textual autoralmente fixada que a edição deva reproduzir fielmente (sendo isto verdade inclusivamente para os raros livros que Pessoa publicou, e depois continuou a reescrever). O que existe é os papéis sobre os quais a mão de Pessoa desenhou gestos com intenção e traços com sentido. Compete à edição reconstituir o texto que teria saído desses papéis, se Pessoa, sem qualquer acrescento ou retoque, os tivesse publicado tal como estão. Esta

reconstituição resulta hipotética a vários níveis: pode ser posta em causa por papéis hoje transviados; assenta numa decifração paleográfica que nem sempre consegue ser levada até ao fim e que carece frequentemente de meios de contra-prova; tem de fazer escolhas no lugar do autor, quando este deixou variantes em alternativa sem qualquer indício de preferência; nestes casos, a edição escolhe a última variante a ser escrita, tal como, entre vários manuscritos do mesmo texto, escolhe o mais recente, sem garantias de que tal escolha viria a ser apoiada pelo autor; tem, finalmente, de fazer escolhas quanto à sequência das folhas que constituem um texto, dos fragmentos soltos que constituem uma obra e, no caso dos nomes poéticos, quanto à estrutura dos respectivos volumes e quanto à atribuição de determinados textos a uma ou outra autoria. Em todos estes domínios, e em outros que talvez me escapem, a edição é forçada a interpretar indícios nebulosa ou reticentemente deixados por Pessoa. Se toda edição crítica é hipotética, no grau em que depende do *apport pessoal* do editor, então a edição crítica de Pessoa é-o multiplamente. (Castro, 1990, pp.7-8)

E, com a consciência da ebulição crítico-teórica que se alimentaria pelos problemas e questões que seriam suscitados pelas edições críticas e não só, Castro segue, com visão de futuro quicá tão aguda quanto àquela de Jacinto do Prado Coelho ao prever o futuro do *Livro do Desassossego*:

Mas isso [o carácter multiplamente hipotético das edições críticas] não é mau: os dados materiais existem e são relativamente estáveis, se descontarmos a degradação de papéis e tintas; as reinterpretações são, pois, possíveis. É de prever, e de desejar, a abertura de uma nova linha de discussão pessoana, centrada na interpretação dos materiais do Espólio e visando melhorar ou corrigir as soluções encontradas pela edição. A discussão será proveitosa, porque necessária, desde que se situe no quadro da validação dos documentos escritos, como a Filologia e a História consagradamente a praticam, e não parta de pressupostos que nivelem o peso do documento e o peso do gosto (de leitor ou crítico) ou de hábito (criado pelas edições até aqui correntes). (Castro, 1990, p.8)

A importância maior do projeto das edições críticas, mesmo que se discutam os modelos de trabalho da específica coleção produzida desde 1988 pela Equipa Pessoa (através de certas determinações mantidas, em maioria, desde o primeiro volume, a partir dos critérios estabelecidos por Ivo Castro ao lado de seus colaboradores) e ainda que se questione, de forma mais ampla, os modelos da crítica textual moderna (e há diversas linhas, certamente; e, dentre estas, divergências, sobretudo, quanto ao estabelecimento e à apresentação do texto exumado e redivivo); a importância maior das edições críticas da obra de Fernando Pessoa consiste em seu papel associável àquele termo tão caro a Pessoa:

trata-se de impor (ao reconhecê-lo entre os papéis) um *desassossego*. O que a edição crítica – não sozinha, evidentemente, pois ladeada por outros importantes investimentos editoriais em linhagens distintas de trabalho –, o que as edições fundamentadas na crítica textual moderna podem e devem fazer (trata-se efetivamente de sua tarefa) é, justamente, *desassossegar, abalar* o já estabelecido, *levantar* problemas para o futuro, criar *desconfortos* diante da precariedade da obra pessoana, que, enquanto se expande desde os seus arquivos, não pode esquecer ou apagar o fato de que aquela *obra* emergiu daqueles arquivos (isto é, não indiretamente à presença do autor dos escritos originais de um texto, mas efetivamente desde aqueles documentos instáveis, inacabados e, afinal, infinitos) e não poderá, portanto, ser mais do que uma *invenção coletiva e instável* (erguida precariamente aos esforços de muitos através daquilo que o autor nos deixou) – ao menos desde que assumida sua face *póstuma*. O dever inscrito em tais edições – e não é só nelas, afinal, ou não deveria ser, mas nestas se inscreve como um “mandamento” – é o de insistir que a literatura de Fernando Pessoa (ou a maior parte dela ou o que ela se tornou desde que assombrada pelos fantasmas da arca profanada) afinal *não existe* – a não ser por nós, *leitores* (críticos ou não), através daqueles rastros materiais de sua escrita, seus *testemunhos*.

Não se deve implicar disso uma reverência às edições críticas, como se infalivelmente *verdadeiras* e *justas* em seu propósito, pois o desconforto provocado por uma edição crítica deve certamente atingir a mesma e nenhuma edição crítica poderá ser confundida com edição definitiva. As edições críticas, portanto, *devem ser perturbadoras* e, enquanto tal, perturbarão, sim, a leitura; mas o que tais edições fazem, em primeiro lugar, é afirmar, através de tal perturbação praticamente incontornável, o processo editorial como parte inseparável, mesmo se disfarçada, do texto que poderá ser lido; e, dessa forma, afirmam pungentemente a intensa *mediação* (que vai para além do trabalho do editor, passando, por exemplo, pelo trabalho de bibliotecários e arquivistas nas instituições de guarda e conservação dos originais) – mediação que há entre o que Pessoa efetivamente colocou no papel e aquilo que podemos ler. Certamente, o modelo da crítica-textual, mesmo em suas variações, não é a única maneira de se afirmar tal mediação; existem outras, tais como a recorrente suplementação do texto pessoano com outros textos – periféricos – a nos relatar (em preâmbulo, prefácio, pós-fácio, pós-escrito, etc.), mesmo se brevemente, as escolhas

metodológicas do editor com relação ao estabelecimento dos textos e à organização da obra publicada. Mas, contrariamente ao que coerentemente guia Richard Zenith, a edição crítica não pretende ser, entre outras, meramente uma *arrumação possível*, ainda que não queira (e não possa) ser de modo algum uma edição definitiva; a edição crítica afirma, talvez melancolicamente, a própria impossibilidade da edição ou a sua *impropriedade* (não haveria nenhum método ou modelo próprio, adequado, suficiente a seu propósito – todos fadados a algum fracasso), ao tentar erguer uma espécie de ponte até os documentos, até os manuscritos e datiloscritos, até aquilo que *efetivamente* Pessoa escreveu. E, aí, onde está o seu êxito (ao fazer vibrar as palavras inscritas por Pessoa em sua materialidade precária), está o seu fracasso intrínseco (assumido, em parte, por Castro através daquela afirmação do caráter *hipotético* das edições), pois toda edição crítica acaba por ser, contra sua vontade, ainda uma *arrumação possível*. A edição crítica do *Livro do Desasocego*, exemplarmente, ao anunciar em si (a cada texto e fragmento textual transcrito) que o *Livro* afinal nunca existiu (ou nunca chegou a existir para além dos esforços de Pessoa – que resistem como fragmentos) e que, portanto, suas versões editoriais várias, desde 1982, são *invenções* ou *ficções editoriais* possíveis (o que não quer dizer que sejam todas igualmente válidas ou valorosas), efetivamente não pôde evitar, ao fim e ao cabo, de nos entregar uma nova versão ou uma nova possibilidade de arrumação – uma outra *arrumação possível* – do *Livro do Desassossego*.

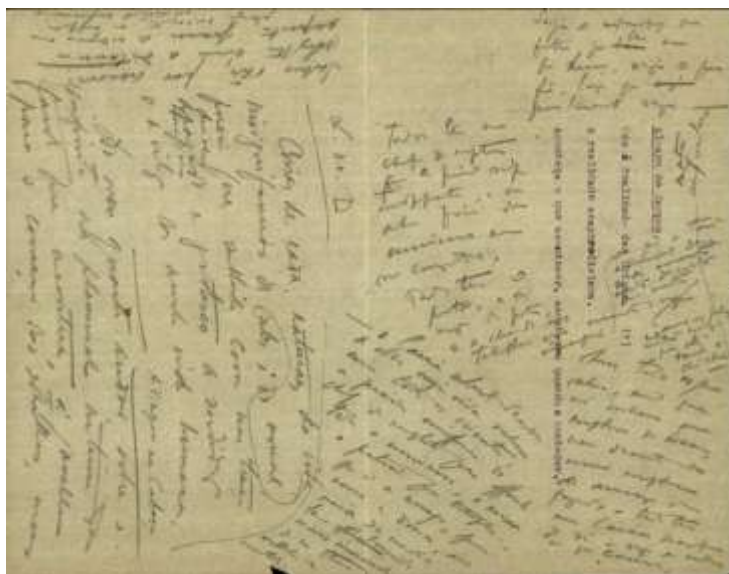


Figura 5 - Uma das faces infiguráveis do *Livro* – Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 1-71V.

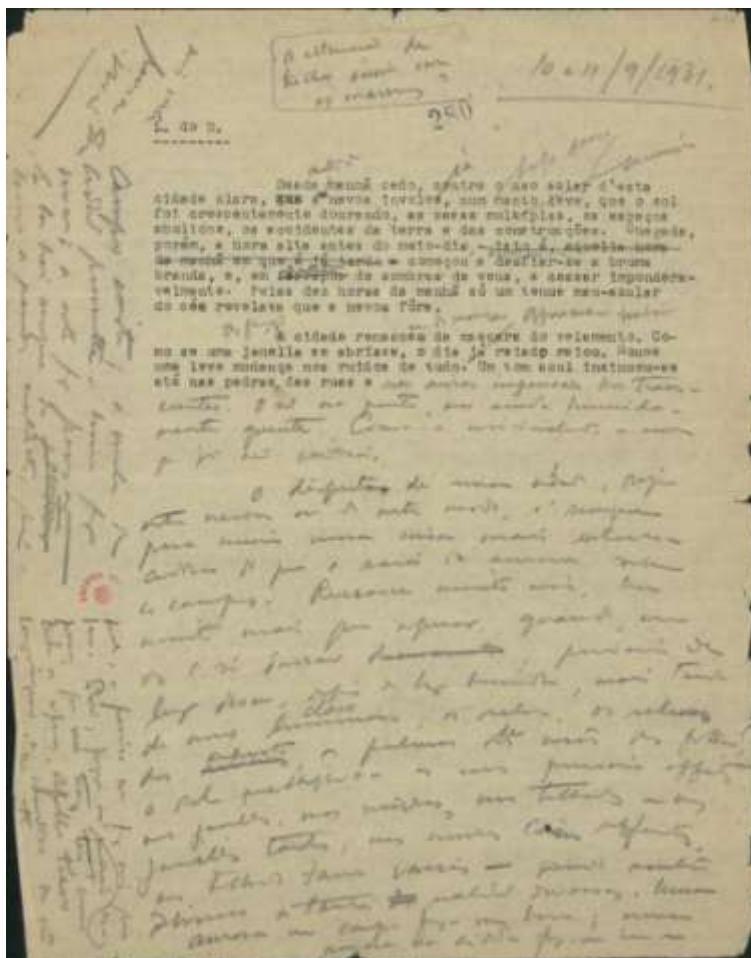


Figura 6 - O desassossego da escrita – E spólio Fernando Pessoa – BNP E3 4-10.

2.3.2

Duas trilhas estrangeiras sobre escombros do desassossego

Nas últimas páginas – como há alguns anos, ao menos em Portugal – inflama-se uma divergência metodológica entre duas correntes entre os *peessoanos*, que se reafirma na polarização recente entre duas edições do *Livro do Desassossego* (ou *Desasocego*)²² que nos servem de apoio à presente pesquisa: a

²² Opto por referir-me ao *Livro do Desassossego* sempre com esta grafia quando estiver a me referir ao *Livro* de um modo mais generalizado, adotando, assim, a ortografia atualizada por ser, de certa maneira, a mais genérica e, sobretudo, por ser a mais difundida, mesmo ciente da importância e da peculiaridade da *orthographia* em Pessoa, deixando, portanto, a forma alternativa *Desasocego* para quando estiver a me referir à edição de Jerónimo Pizarro, que enfaticamente adota esta forma desatualizada (por ser a forma mais recorrente nos arquivos de Pessoa, segundo o investigador – e certamente a mais recorrente entre os publicados), como o faria também em sua edição crítica de *A Educação do Stoico* (2007).

saber, entre a edição *modernizada* ou *atualizada* de Richard Zenith (expandida por sucessivas edições desde 1998, a atingir a nona em 2011) e a edição *crítica* de Jerónimo Pizarro (publicada em 2010). Tal polarização se acende não apenas no campo da recepção crítica ou no das discussões periféricas a respeito das metodologias editoriais (frente à precária obra de Fernando Pessoa); inscreve-se já no próprio corpo textual das edições, que, de certa maneira, respondem – por suas escolhas, por seus caminhos – uma à outra (mesmo quando, para Zenith, a edição crítica era apenas uma possibilidade); e será deste *diálogo*, embutido explicitamente ou não nas próprias obras, vivo e visível ao menos nos textos periféricos à escrita pessoana, mas – creio – também na forma como esta escrita de autor é organizada e oferecida ao leitor; será, enfim, através deste diálogo discordante que poderemos extrair, pelas diferenças, importantes indagações para se discutir os limites do gesto editorial, sem o qual a obra de Pessoa continuaria limitada aos poucos textos editados em vida, enquanto a literatura portuguesa e lusófona seguiria outros rumos, inconsciente do grande vazio que a assombraria em silêncio (e quantos fantasmas silenciosos ou silenciados existirão mais no esquecimento e nas ruínas do tempo em gavetas e papéis perdidos?).

A divergência entre os rumos editoriais de Zenith e Pizarro, sobretudo pela iniciativa deste, que parece por vezes agir em reação ao modelo do editor norte-americano (ou não exatamente apenas ao específico modelo deste, mas tendo-o por referência diante da larga difusão de sua versão do *Livro do Desassossego*) se torna mais nítida e explícita nos textos de apresentação ou de justificação metodológica, em que se reconhece um cada vez menos velado debate editorial, que desliza ao campo público dos encontros, colóquios e seminários pessoanos. No caso de Zenith, somente a partir da nona edição (2011), posterior à edição crítica (e creio que tenha Zenith lançado uma nova edição justamente em reação ou resposta ao esforço filológico de Pizarro), o diálogo com a crítica textual, que já se anunciava à perspectiva de uma então futura edição crítica (como já se esperava pelo menos desde os anos 1980), irá finalmente se impor, embora comedidamente. Na edição de Pizarro (2010), por sua vez, como há pouco comentado, parece se assumir efetivamente aquela *contestação* do modelo editorial estabelecido por Zenith em suas sucessivas edições – contestação metodológica que já se faria viva, na verdade, diante de *A Educação do Estoico* (ou *Stoico*, conforme Pizarro), outra obra pessoana (sob o nome do suicidado

Barão de Teive), cuja edição organizada por Zenith receberia uma “resposta” crítica por parte do editor colombiano (2007).

Evidentemente, não menos conflituosa seria a presença de Teresa Sobral Cunha e suas versões do *Livro* entre aqueles dois citados editores, com todo o peso do pioneirismo da pesquisadora portuguesa, cujo trabalho de exumação de desassossegos já se iniciara ao tempo da elaboração da edição de 1982 e o qual seguiria nas edições sancionadas sob seu nome e sua autoridade em anos posteriores. Mas creio que, hoje, em Portugal, na esfera do *Livro do Desassossego* e sob uma perspectiva acadêmica, há uma tendência de polarização entre a muito bem sucedida edição de Zenith (em termos de difusão, aceitação do público e de avaliação crítica, apesar das inevitáveis polêmicas, envolvendo, em seus primeiros passos, o nome daquela T.S. Cunha) e a edição preparada por Jerónimo Pizarro segundo os preceitos da Equipa Pessoa (versão que se tornaria igualmente eixo de relevantes e, porventura, exaltadas discussões no âmbito dos estudos pessoanos desde o seu lançamento em 2010, a despeito dos indiscutíveis avanços atingidos pela minuciosa pesquisa documental – que já se refletiriam, afinal, na edição de 2011 de Zenith, apesar das desconfianças deste em relação a determinadas decisões editoriais por parte de Jerónimo Pizarro).

Curiosamente dois estrangeiros do Novo Mundo, oriundos de países não lusófonos (Zenith é norte-americano e Pizarro, colombiano), dedicados ao autor maior do modernismo português ou da literatura de Portugal (segundo o cânone dos estudos literários portugueses e, ao mesmo tempo, segundo o ambiente cultural do país – trata-se de uma figura popular e emblemática, afinal, espalhada por todos os lados, sobretudo, em Lisboa, insistentemente, exaustivamente); dois forasteiros radicados em Portugal, esta terra de navegantes, mas que será também porto de entrada de importantes investigadores dos enigmas pessoanos; enigmas que, se, por um lado, enraizados nos mistérios lusitanos e em projetos e sonhos de Nação, por outro lado, ultrapassam, indubitavelmente, as fronteiras daquele país e os limites da língua-pátria, mesmo por dentro da língua portuguesa.

Fernando Pessoa, nascido em Lisboa, passaria sua infância também como um estrangeiro, vivida parcialmente em Durban, na África do Sul, antes do retorno definitivo à terra natal – e nunca mais deixaria Portugal – no início do século XX. Sem nunca ir além das fronteiras lusitanas, Pessoa visitaria Europa, Oriente e mais além em sonhos literários, como se o corpo, pelas palavras, nunca

mais deixasse de navegar, assim como longamente navegara entre Europa e África em sua infância e primeira juventude. O enraizamento que o atou a Portugal e o fez pensar Portugal em mitos de nação, de Ulisses a Dom Sebastião, não o fez menos cosmopolita e universal – e, dessa forma, não deve ser de se estranhar o interesse que despertaria em pesquisadores doutros países, como instigaria, já na década de 1960, o importante trabalho do alemão Georg Rudolf Lind, quando ainda pouco do muito que se esconde na arca chegara ao conhecimento público; assim como instigaria o trabalho editorial do norte-americano Richard Zenith e, posteriormente, o do colombiano Jerónimo Pizarro. Há de se pensar o valor do estrangeiro e da língua estrangeira a rodear o ofício de filólogos e editores de obras póstumas, a se recordar, por exemplo, Giorgio Colli e Mazzino Montinari, filólogos italianos que se dedicaram ao projeto de revisão completa da obra de Friedrich Nietzsche. Mas na imagem destas “trilhas estrangeiras” (postas ao título desta seção de capítulo) devemos reconhecer tal condição estrangeira como emblema da distância entre os dois projetos editoriais que nos servirão como objetos de experimentação crítico-teórica; trilhas concorrentes, por vezes quase a discursarem em línguas estranhas, idioletos imiscíveis, embora empenhadas no propósito comum de dar a conhecer aquele *Pessoa por conhecer* entre inúmeros documentos, incontáveis escritas, dezenas ou mais, quiçá, de autorias fingidas.

Ao introduzir um “embate metodológico”, por assim dizer, entre Richard Zenith e Jerónimo Pizarro diante do *Livro* infinito de Pessoa, deve-se primeiramente insistir que tal confronto é, antes, um *diálogo* (mesmo se por vezes veladamente inflamado) e que o primeiro e inevitável embate travado por ambos se dará não por um choque entre seus métodos divergentes de trabalho, mas, sim, ao encontro necessário de ambos com a materialidade (vestigial, instável e inquietante) da escrita pessoana, esta que, na ausência do autor, só poderá estar em um lugar: em seus (muitos) *papéis* – em outros termos (para seguirmos Helena Buescu na trilha de Aguiar e Silva²³), na ausência do *autor empírico*, resta-nos seus parcos vestígios de vida e o *autor textual* onde ele se guarda: nos textos. A ambos os editores exige-se esta dura tarefa, este duro combate – pois não se trata de uma convivência suave; diante da precariedade da obra de Fernando Pessoa, não resta outra reação se não a perscrutação por entre papéis e palavras, isto é, a

²³ Referência: Buescu, 1998. O tema será retomado, a partir do diálogo de Buescu com Aguiar e Silva, no capítulo 4, seção 4.3.1.

intervenção; do contrário, o que nos resta são, nomeadamente, incertos papelotes aos milhares escritos a mão ou máquina, de difícil leitura quando não impossível e que, salvo raros casos, não chegam a constituir a integridade estável que poderia se aguardar de uma “obra” publicável ou de uma qualquer literatura. O dilema que se impõe a qualquer um que se disponha a enfrentar esta obra ou ausência seria talvez: o que *fazer* com ela, com estes papéis e estas palavras, estes rascunhos, estes rabiscos, estes vestígios desfigurados – qual *postura* tomar?

Afastamos Pizarro e Zenith à compreensão, entretanto, de uma proximidade metodológica que nos joga a uma palavra perigosa, pois também instável em seus conceitos e em seus usos desde o século XIX: *filologia*. Ambos editores-pesquisadores fundamentam (e não há outro meio mais *respeitável*) suas edições do *Livro* em leituras investigativas instigadas e alimentadas não apenas pela tradição recente das edições publicadas (que podem e devem ser questionadas contra o cânone impossível), mas, sobretudo, pelos originais sobreviventes e outras fontes, dentro e fora do arquivo oficial; leituras críticas que poderíamos afirmar *filológicas*. Para ambos, a *possibilidade* de edição (ao limite da *impossibilidade* com que ambos flertam e que está inscrita em suas tarefas através de gestos editoriais inevitavelmente *provisórios* ou *experimentais*) só poderá se fundamentar através de um *investimento filológico*, que podemos inferir, por ora, como *fiação* e *filiação* crítica e cética (desconfiada, portanto) à escrita (material e indicial) do autor (de Pessoa) como primeiro critério para qualquer ato de manipulação em favor da organização e da publicação da literatura pessoana, assumindo tal vínculo como carregado de um *peso ou pesar ético*; a *tarefa*, por um método ou por outro, deve ser atravessada pelo questionamento de seus limites e pelo reconhecimento de seu incontornável *fracasso*: só aí uma edição poderá se aproximar *sinceramente* e, talvez, *verdadeiramente* (em tal perspectiva ética) da obra pessoana – uma obra que, devemos insistir, *nunca existiu*. Assim, para Zenith ou Pizarro, ou para qualquer editor que deseje realmente enfrentar a empreitada de erguer uma edição, por exemplo, do *Livro do Desassossego* (mas não é um caso exclusivo desta “obra” nem da literatura pessoana, ainda que exemplar), será inevitável questionar as palavras e articulações destas desde suas fontes físicas, indiciais, vestigiais; o que significa, em outros termos, dispor-se a ouvir o que “falam” e o que “calam”, escutar vozes, silêncios, lacunas, ruídos e murmúrios, sem a pretensão de encontrar, entre trechos e intervalos, entre

presenças e ausências, nada além de possibilidades inquietantes e animadoras, diante das quais, no intuito de propor qualquer edição, devemos nos *posicionar*; noutros termos, devemos propor e impor, por dentro do texto e em seus arredores, uma metodologia de trabalho.

Mas, recuando alguns passos, devemos nos perguntar: qual *filologia* será esta que nos seria imprescindível ao trabalho editorial diante dos desafios da obra por fazer de Fernando Pessoa? Num primeiro momento, as questões resvalam na incontornável presença dos arquivos do espólio pessoano como fonte problemática e perturbadora das edições várias de uma obra em expansão póstuma – uma expansão, para o bem ou para o mal, sem rumo e desordenada, pautada por nenhum plano geral, mas pelas incursões pessoais dos pesquisadores (segundo seus interesses, por mais “desinteressados”) ao ritmo dos acasos da vida e da academia e das demandas editoriais e comerciais. O *investimento filológico* emergiria do nosso assombro ante palavras arquivadas que somente serão eloqüentes se animadas por aquela *intervenção* (externa – pelas mãos de outro); o *investimento filológico é esta intervenção*, ou melhor, é a primeira intervenção, necessária e fundamental: somente sobre seus alicerces se poderá sustentar qualquer modelo editorial. Mas há filologia para além da *crítica textual*? Pois, afinal, bem poderíamos partir de uma identificação – recorrente e válida – entre *crítica textual* e *filologia*, dois termos freqüentemente considerados como análogos ou, mais incisivamente, como *sinonímicos*: supor um afastamento comportaria, em tal perspectiva, um erro de princípio. No entanto, se lançarmos em jogo uma noção de *leitura filológica*, não inteiramente coincidente com a crítica textual enquanto disciplina estrita da filologia, mas participante da filologia em sentido lato, poderemos assim ultrapassar a aparente incoerência.

Pois não é o caso de se propor o modelo das edições críticas (pensamos certamente nas edições daquela Equipa Pessoa, incluindo as de Pizarro, mas há distintas metodologias de trabalho) como único modelo editorial válido. Não se trata disso, de modo algum – nem mesmo estes editores concordariam com tal postura excessiva. A afirmação da necessidade de se *ler materialmente* o texto pessoano em seus originais (testemunhos materiais do texto), não determina o modelo editorial “correto” que partiria desta primária leitura filológica (e inevitavelmente crítica) feita por parte de um editor ou equipe editorial; ainda que se exija, sim, desde esta compreensão e postura, que os documentos textuais (em

suas condições materiais e através das indicações vestigiais que se guardam neles – explícitas ou não; *todos os fantasmas*) estejam *inscritos* de algum modo no texto a ser publicado, participando da obra pessoana como estigma da precariedade. O que se propõe ou se insiste, então, é a compreensão de que *não se pode editar devidamente uma obra de Fernando Pessoa à revelia de seus papéis*. É a maldição liberada pela abertura das arcas. Não há nada de novo nisso: como sugerido reiteradamente com Ivo Castro, exige-se de um editor que este *leia* – e *releia* – o que Pessoa *efetivamente escreveu*. E o que escreveu *está em seus papéis*. Entretanto, essa leitura nunca é tão fácil – é uma leitura necessariamente investigativa que induz à intervenção. Sendo assim, compreende-se que tal exigência de leitura dos textos autênticos se aplica diretamente apenas ao investigador de arquivos ou, porventura, ao editor – e não se impõe ao leitor (secundário) da obra por aquele editada, porquanto a este leitor da obra editada a exigência seria, assim, indireta, pois, afinal, mediada ou conduzida; mas ainda há ou deveria haver essa imposição sub-reptícia ou vivamente explícita de reconhecimento de uma distância entre o texto impresso (numa matriz provavelmente limpa – muito distinta do terreno de escombros dos manuscritos e datiloscritos em arquivo) e os materiais que lhe estofaram, pois é nessa distância que pode se abrigar a farsa, a falácia, a falsificação, a mentira.

Recuando ainda outro passo, devemos indagar ainda uma vez mais pela *filologia* à compreensão e insistência de que esta, enquanto disciplina ou ciência, afinal, *não é apenas uma*, conforme nos afirma a pesquisadora portuguesa Rita Marquilhas (2010); a ampla filologia do século XIX, que atravessaria estudos de formação de línguas nacionais e a ciência lingüística nascente, contendo a crítica textual como uma dentre as disciplinas cobertas por seu nome (associada ao trabalho de Karl Lachmann, fundamental para o advento da crítica textual contemporânea), não se confunde à corrente (embora não definitiva) compreensão contemporânea da filologia como análoga ou idêntica à disciplina da crítica textual. Já ao anúncio de um século XXI por vir e à sombra daquele século de extremos que anunciava seu fim (quicá apocalíptico), em anos de profundas transformações e reformas políticas, ideológicas, mas também crítico-teóricas no âmbito dos estudos literários e para além, encontra-se um ensaio escrito por Paul De Man intitulado *The Return to Philology* (1986), anunciando o regresso a uma via filológica nos estudos literários. Assim como o *autor* redivivo após o atestado

simbólico de seu óbito pela voz de Roland Barthes e de outros, também a *filologia* – aparentemente, portanto, também morta ou desaparecida – poderia ser anunciada em *retorno*, embora agora o retorno seja o nosso, como um regresso à pátria perdida; mas a qual *filologia* regressaríamos segundo esta leitura de Paul De Man? Para Manuel Gusmão, ante o artigo em questão e uma comunicação de Margarida Vieira Mendes estabelecida sobre a mesma imagem messiânica, um “retorno ao paradigma da filologia” seria “impossível” a não ser que se considere “que o que retorna já não é o mesmo, antes devém outro” (Gusmão, 2010, p.81) – e esta é uma compreensão fulcral: nem nós, nem a filologia podemos ser os mesmos.

O artigo de De Man certamente não caminharia solitário; o anúncio de um regresso à filologia se inscreve num ambiente de revisão do conceito e dos papéis da filologia em âmbito literário (isto é, no campo da teoria e da crítica literárias – deslizando, certamente, à produção editorial). Ivo Castro, em artigo de 1995 que reagiria às palavras de De Man (1986), comentaria o crescente interesse dos críticos e teóricos de literatura pela filologia (e ou pela crítica textual) ao correr daqueles anos; interesse expresso pela crescente produção acadêmica sobre a questão (em artigos, colóquios, livros) e pela incorporação das preocupações filológicas aos discursos sobre a ou através da literatura. Entretanto, na interpretação de Ivo Castro, a leitura de De Man inscrita em tal artigo se estabelece por uma vinculação talvez inexata entre filologia e estudos de linguagem. Assim se entenderia a recusa, por De Man, do ensino da literatura como matéria *histórica* e *humanística*, a favor de seu ensino como *retórica* ou *poética*, compreendendo os discursos retóricos e poéticos no gesto de se “conceder prioridade ao exame das estruturas da linguagem sobre o exame dos significados que a linguagem produz”²⁴, concluindo Castro que é “essa prioridade concedida a análises de natureza linguística que Paul de Man designa por regresso à filologia.” (Castro, 1995, pp.511-520). Leitura que soa desconfortável ao filólogo português, talvez por demais redutora, pois

²⁴ Aqui, Ivo Castro refere-se à afirmação sucinta de De Man que, à certa altura de sua argumentação, impõe o *regresso à filologia* como “an examination of the structure of language prior to the meaning it produces” (De Man, 1986, p.24).

[...] quando [...] se conhece a enorme variedade de sabedorias e de peritagens que a filologia pode colocar ao serviço do apuramento do texto, desde a recuperação da parte oculta do palimpsesto até à despistagem das variantes entre dois exemplares da mesma edição, não pode deixar de parecer pouco reduzi-la ao papel de classificadora das estruturas sintácticas e lexicais de um texto. (Castro, 1995, p.511-520)

De todo modo, Ivo Castro ressaltaria que o impacto do artigo de De Man evidenciou e contribuiu para incitar um momento de efervescência dos estudos filológicos entre os anos 1980 e 1990 (período em que se enquadra, não por acaso, o início da série crítica da obra de Fernando Pessoa e em que sucedem as primeiras edições do *Livro do Desassossego*) – efervescência que alimentaria o interesse de teóricos e críticos da literatura pela filologia, enquanto cada vez mais se explicita a relevância do ofício de filólogos (ao lado dos arquivistas) à leitura crítica de obras literárias, mormente à daquelas póstumas, não por acaso, cada vez mais incorporadas e, concomitantemente, problematizadas enquanto parte da obra do autor – a tal ponto que a morte do autor (a morte *de fato*, não aquela simbólica e estratégica) parece implicar um renascimento ou uma *segunda vida* à sua obra, através da revelação da obra secreta ou perdida (ocultada pelo autor e profanada da morte pelo filólogo que ousa decifrá-la) ou da obra por vir (embrionária – inerte, mas animada pelo gesto crítico-filológico a energizar sua potência de vida).

De facto, em nenhuma outra época os manuscritos e restante documentação da actividade criativa dos escritores foram tão apreciados como na presente, por parte dos estudiosos da palavra escrita (linguistas e críticos literários). Esse acréscimo de valia deve-se certamente mais ao crítico literário que ao linguista: para este, o manuscrito de autor tem basicamente o estatuto de documento autêntico e original da actualização de um idiolecto privilegiado, estatuto que já era reconhecido aos monumenta pelos linguistas do século passado. Cabe ao crítico literário o mérito maior pelo novo e acrescido interesse do manuscrito autoral, que fornece matéria para disciplinas despontantes, como a crítica genética, e que tem implicações teóricas, sobretudo em torno dos conceitos de texto, autor e produção textual. E, bem entendido, de edição de texto. Mas a edição já é território prioritário de outro estudioso, o crítico textual, ser anfíbio que tem por habitat ideal aquela faixa das praias da linguagem que constantemente é banhada e fertilizada pelas marés da literatura. (Castro, 2001, p.69-81)

Seguimos a imagem: a crítica textual ao lado ou atravessada pela filologia, ambas, se distintas ou sinonímicas, banhadas pelas marés férteis da literatura; mas devemos reconhecer, também, no recuo desta maré, outra imagem: a filologia e a

crítica textual, ambas a fertilizarem os estudos literários, estes cada vez mais alimentados pelo trabalho de filólogos e críticos textuais e, por isso, aproximados – os estudos literários e a crítica literária –, como ofícios entrelaçados. O caso emblemático do *Livro do Desassossego* já foi comentado através das palavras de Eduardo Lourenço: o seu surgimento, em 1982, embora não se trate de uma edição crítica em sentido estrito (por mais que contenha traços desta linhagem em seu modelo editorial) corresponde a um baque sobre as leituras críticas da obra de Fernando Pessoa, assim como será um baque aos projetos editoriais publicados dali em diante – e tal impacto está implicado pelo resultado de um *investimento filológico*. Somente através deste investimento se pôde edificar (ainda que sem o rigor da estrita crítica textual) um livro ao *Livro do Desassossego* – e acordado o fantasma, este não mais descansaria. Não à toa, dos debates relativos às dificuldades editoriais frente ao caso peculiar dos documentos textuais de Pessoa – para além do *Livro* –, logo cresceria, nos anos 1980, a *urgência* por uma publicação ampla e efetivamente crítico-filológica da obra pessoana, quiçá à integridade dos mais de vinte e sete mil documentos; isto é, aguardava-se, com alguma inquietação, uma publicação atada à perscrutação dos documentos e empenhada em transcrevê-los rigorosamente segundo a materialidade dos originais e contendo, ao mesmo tempo, a consciência crítica dos sentidos possíveis do texto diante da *obra* e da *persona* literária de Fernando Pessoa.

O avanço das indagações filológicas em sua urgência significava e significa, ao mesmo tempo, uma crescente *desconfiança editorial*; tal *desconfiança* alimenta, por sua vez, a urgência da crítica textual: a obra, porventura literária, está *sob suspeita* ao olhar do crítico textual, mas também deve estar como tal sob o olhar do crítico literário ou de qualquer editor sinceramente empenhado em sua tarefa profana de animar documentos “mortos”. Somente o documento, afinal, estará apto a “falar”, só ele será confiável em seu *testemunho*: “só um regresso ao exame minucioso, quase laboratorial, das fontes materiais permitirá eliminar do texto todas as impurezas e rumores que ele recolheu no percurso entre as mãos do autor e as do leitor” (Castro, 1990, p.18-19). A filologia para Ivo Castro, bem entendido, é ou deve ser lida através de uma compreensão do trabalho intrínseco a esta crítica textual e de seu conceito fundamentado a partir de uma disciplina – disciplina bastante rigorosa – erguida através da ampla extensão que o termo *filologia* alcançava no século XIX; afinal, é uma abordagem *estrita* de filologia o

que lhe interessa discutir diante da imagem de um “regresso filológico” (para Castro, em nenhum regresso; quiçá em ascensão no contexto cultural contemporâneo ou, mais especificamente, no contexto dos estudos literários desde as últimas décadas do século XX). Seria o caso, então, de se buscar uma compreensão desta *filologia estrita* pelas palavras de Ivo Castro:

Esta filologia estrita equipa-se com recursos técnicos muito desenvolvidos (contributo das ciências da escrita e do livro, da história e da linguística) para desempenhar a sua missão, que não é estética nem semântica, mas técnica e, de certo modo, ética: a missão de interrogar os objectos escritos sobre a sua proveniência e a sua existência, antes de os declarar aptos a serem lidos pelos outros, os literatos, os linguistas e outros que, distraídos pelas suas especialidades, tendem demasiadas vezes a confiar em que a palavra escrita é sempre a palavra do seu autor [...] (Castro apud Marquilhas, 2010, p.362-363)

Ou, ainda, em outras palavras:

Para dizer as coisas de uma forma muito esquemática, o estabelecimento do texto é a tarefa para que convergem directa ou indirectamente todos os esforços do filólogo, consistindo em preparar para uso do leitor uma cópia de determinado texto, geralmente sob a forma de edição crítica: por um lado, são eliminados os erros introduzidos no decurso da transmissão textual e, por outro, são mantidos todos os traços que, sendo coerentes entre si e coerentes com o sentido e a natureza do texto (tal como o filólogo o entende), se presume sejam de origem autoral. Se se quiser, estabelecer um texto consiste em preparar, a partir de um seu exemplar cuidadosamente escolhido, uma cópia em que alternam a reprodução dos elementos gráficos atribuíveis ao autor (transcrição) e a substituição dos elementos reputados não-autoriais (erros) pelos seus correspondentes conjecturalmente originais (emenda). Este método de editar um texto anulando ou reduzindo ao mínimo as suas diferenças com aquele que saiu das mãos do autor (neutralizando o rumor adquirido pela mensagem durante a transmissão) aspira, evidentemente, a habilitar qualquer leitor a extrair do texto a exacta interpretação que o autor tencionou. Mas, evidentemente, não o consegue na totalidade. Apesar de todos os extremos de rigor, erudição e crítica que pode atingir, o método oferece, durante a operação final de estabelecimento do texto, pelo menos quatro momentos em que o filólogo, em vez de recuperar dados objectivos e exteriores, corre o risco de oferecer o resultado de uma opinião sua acerca desses dados, ou seja, pura e simplesmente uma sua interpretação. O risco de a ciência e o gosto do filólogo (a sua subjectividade) interferirem no estabelecimento do texto surge nos seguintes quatro momentos: quando ele julga identificar o erro, quando ele conjectura a respectiva emenda, quando decifra o original (podendo a sua expectativa quanto ao que o texto quer dizer sobrepor-se ao que o autor disse) e, finalmente, quando escolhe os signos gráficos que, na sua transcrição, vão equivaler aos do exemplar. É deste último aspecto, aparentemente o mais inofensivo de todos, que se ocupa Claire Blanche-Benveniste: quando o filólogo erra na transcrição, cria um facto

linguístico novo, que parece pertencer ao texto original do autor, mas na realidade se deve ao seu editor. (Castro, 1995, p.511-520)

A filologia estrita configura-se, portanto, como uma *ciência aplicada*, por assim dizer, praticamente indissociável do ofício da *edição* (ao menos, até as etapas de transcrição e estabelecimento textual, embora dificilmente esteja longe da etapa de publicação), que é, afinal, o eixo de nossos problemas frente à obra infinita de Fernando Pessoa. Tais problemas se inscrevem justamente nas regiões da transcrição, do estabelecimento, da organização e, ao final, da justificação (crítica, estética e ética) de cada trabalho editorial elaborado a partir de papéis incertos (a maior parte muito longe de constituir qualquer obra), mas costurados ao redor de um nome de autor – tendo sempre ao horizonte a imagem de uma obra àquele *pertencente*. A atribuição de uma função *ética* à “missão” filológica e a confissão de sua limitação (ou de seu fracasso intrínseco e necessário), expõem os riscos que esta ciência, em parte conjectural, precisa enfrentar; mas expõem, sobretudo, a *consciência crítica* embutida na tarefa filológica (ao menos em sua via contemporânea), consciência crítica que se implicaria na crescente *recusa de prometer resultados absolutos e definitivos* (Castro, 1995).

Reverberamos aqui, novamente, palavras de Castro, dessa vez em diálogo com Jonathan Culler (1990), que questionaria uma “filologia fundacional” ou “básica”, isto é, uma filologia que antecederesse e condicionasse as críticas literárias e culturais, diante da possibilidade (grande ou inevitável) de que o próprio trabalho filológico contenha, em si mesmo, alerta Castro com Culler, um viés teórico e crítico em âmbito literário-cultural que se impusesse à leitura; Castro, diante do pertinente questionamento de Culler, argumentaria, então, que reside justamente na “disponibilização de instrumentos críticos, que assume por vezes a feição de uma auto-crítica, [...] uma das forças da filologia”, concluindo que será “mais rigoroso o rigor que conhece e dá a conhecer os seus limites.” (Castro, 1995, p.511-520) – em outros termos, o *rigor crítico*. Convocando Claire Blanche-Benveniste, afirmará, pelas palavras desta, que o estabelecimento textual será tarefa intrinsecamente *inconclusa* da filologia, enquanto o *verdadeiro texto* nunca poderá ser propriamente atingido, pois só poderá ser-nos aproximado em incursões de uma busca infinita entre objetos provisórios, num jogo entre texto (inexistente ou existente enquanto vestígio) e interpretação.

O original perdido é irrecuperável. A sua reconstituição, mesmo que seja certa, não tem meios de saber que o é. Os originais examinados pelo geneticista apenas revelam uma fracção do processo criador do texto. A intenção autoral é impalpável, só as suas manifestações materiais podem ser consideradas. Nenhuma edição crítica é mais que uma "proposta de trabalho", nenhuma encerra definitivamente a forma e a significação de um texto. A letra do texto não segrega um sentido literal. Assim como muito autor compartilha com outros participantes a responsabilidade final pela obra, assim nenhum filólogo trabalha liberto das condições do seu tempo. (Castro, 1995, p.511-520)

Onde o discurso filológico, de certo modo, *vacila* – prudentemente e criticamente – e assim se reconhece em suas limitações, percebe-se que a distância entre o esforço editorial de edições críticas e o das edições atualizadas ou modernizadas pode não ser tão grande, sobretudo à compreensão – de onde nos desviamos longamente no curso dessas indagações e enveredamos no discurso da crítica textual com Ivo Castro – de que há ou deve haver em ambos os esforços um *investimento filológico*, mas que deste não se atingirá (numa via nem noutra) um corpo definitivo e nem mesmo íntegro. É na intuição da inapreensibilidade do original e da impossibilidade inscrita em qualquer esforço de restauração – diante de um *Livro do Desassossego* que se anuncia sem nunca chegar e se insiste livro sem corpo – que poderá se infiltrar outro caminho, talvez não menos rigoroso, mas já despreendido do ímpeto de se aproximar da obra-em-si-mesma (pelo que dela nos restou como vestígio) e entusiasmado pela possibilidade de animar a literatura (ou uma obra de literatura) pelo que ela *poderia ser* (efetivamente, estamos no terreno daquela *ficção editorial*); mas esta via não-crítica ainda exige uma aproximação filológica – uma leitura filológica e rigorosa dos papéis, dos textos, de sua materialidade precária, pois só assim se *justificará*. Foi afinal esta imposição que sugerimos como um momento de encontro entre esforços editoriais distintos e, por vezes, combatentes. Afinal, é neste momento de encontro com a escrita nua ou exposta em vísceras que a convergência filológica se quebra; mas, afinal, *somente se houver divergência se justificará a pertinência de distintas edições e seus distintos modelos editoriais*, uns diante dos outros; uma nova edição só se justifica na centelha de uma nova possibilidade, de uma nova perspectiva, de um *novo Livro* e muito para além do jogo do acaso; uma nova perspectiva *perturbadora*, pois cada nova edição e, mais, cada modelo editorial,

deve ser um espelho, entretanto partido, apontado para seus pares – espelho onde se expõem, em imagem distorcida e estilhaçada, seus defeitos e os dos outros.

Será, portanto, a divergência metodológica o que poderá criar a sensação de vivacidade nesta coexistência editorial – é justamente isso o que Richard Zenith, com a clarividência já presente em Jacinto do Prado Coelho, apontaria com a sugestão da correlação entre a sucessão de distintas edições do *Livro* e aquela pouco praticável edição em páginas soltas (arrumável ao acaso ou ao gosto ou interesse pessoal); isto é, a leitura incerta e instável de uma edição sem livro (isto é, sem suporte fixo e estável) encontraria ressonância no confronto desassossegado entre edições divergentes – nenhuma delas suficiente. E, afinal, *a leitura que os editores efetuam para fundamentar suas versões do Livro não será, na prática, nenhuma outra se não uma leitura de páginas soltas* – uma imensidão de páginas soltas e mal organizadas em pastas de arquivo ou dispersas entre os milhares de documentos do espólio oficial e ainda fora dele. Como o anunciava Jacinto do Prado Coelho em seu texto introdutório à edição pioneira de 1982, o *Livro do Desassossego* estava – desde ali e, na verdade, desde os papéis de Pessoa e, antes, desde aquilo que publicou em vida (como trechos de um livro sem corpo e sempre por vir) – o *Livro* estava fadado a *ser muitos*: os tantos que vieram e os tantos que virão enquanto Pessoa, “poeta múltiplo para quem toda a verdade mente e nada é estável ou definitivo”, seguir a nos provocar a lê-lo e publicá-lo (in: Pessoa, 1997, XXXIII). E cada edição que reinventa o *Desassossego* em livro e em obra não basta e não bastará; mas isso não impede ou impedirá que cada nova investida editorial, se sincera em seu propósito, busque, a sua maneira, aproximar-se *honestamente* da imagem de um livro que não existe: está aí o êxito e o fracasso inscritos em todo projeto editorial do *Livro do Desassossego*.

Desse modo, nenhuma “boa” edição do *Livro* se estabelecerá sem criar problemas às demais, existentes e futuras; creio que as edições de Zenith e Pizarro criam bons problemas, sobretudo uma à outra. Apontava-se uma polarização recente, sobretudo no contexto dos estudos pessoanos em Portugal, entre as edições de Richard Zenith e Jerónimo Pizarro como critério central para a proposta de uma leitura comparativa entre seus métodos e respectivos *Livros*; acrescenta-se, diante da imagem dos espelhos rotos encarados (há pouco sugerida), que as duas edições, em seus êxitos e seus fracassos, postas uma diante da outra, explicitam justamente tais êxitos e fracassos ou, noutros termos, expõem

as possibilidades e as impossibilidades inscritas em duas metodologias distintas, embora edificadas desde um mesmo material textual (com poucas discordâncias nesse sentido, embora relevantes) e sob um mesmo nome de autor. Por um lado, Zenith supor-se-ia incumbido da tarefa de sonhar/realizar uma “arrumação possível” do *Livro*, com a consciência de que nenhum livro seria possível além de uma possibilidade, pois nenhuma arrumação poderia ser definitiva, assumindo, diante de tal constatação, uma abordagem vivamente subjetiva, mas com rigor e método a conduzirem tal tarefa guiada pelas “pistas” deixadas pelo autor nos próprios trechos atribuídos ou atribuíveis à obra embrionária ou inscritas em cartas e anotações manuscritas e datiloscritas por Fernando Pessoa. Por seu lado, Pizarro – atuando como crítico textual – tentaria fazer de sua edição a mais objetiva possível (sem ultrapassar o fracasso desta pretensão, é certo, pois não há como se escapar integralmente àquele *apport pessoal* do editor e aos limites que os documentos impõem), conclamando uma espécie de anti-*Livro*, sem arrumação possível, sem lei e sem ordem, a não ser através de um critério supostamente neutro, assumidamente arbitrário e externo aos textos e, portanto, pretensamente desinteressado, pois absolutamente *objetivo*, como aquela ordenação cronológica (fruto de um intenso trabalho de pesquisa quase policial sobre os arquivos), a qual seria utilizada nesta edição que, de todo modo, ainda nos apresentaria um *Livro*.

Como passo seguinte, antes de nos atermos mais dedicadamente ao modo como se constroem as efetivas edições de Zenith e Pizarro daquele *Livro*, uma à sombra da outra, propõe-se percorrer os textos introdutórios e de apresentação metodológica contidos nas primeiras folhas das edições de selecionadas obras de Fernando Pessoa estabelecidas pelos citados pesquisadores, sempre em contraponto. As obras são, a saber, evidentemente, *Livro do Dessasossego* ou *Livro do Desasocego*, mas recorro inicialmente também às duas versões de *A Educação do Estóico* ou *A Educação do Stoico* – respeitando as escolhas de grafia usadas nos respectivos títulos nas edições de Zenith e de Pizarro; escolhas estas que, expandindo-se dos títulos ao texto pessoano (em Richard Zenith, grafia atualizada, em Jerónimo Pizarro, contendo a ortografia peculiar do autor), já nos expõem algo dos respectivos modelos editoriais adotados por cada um. Não se pretende aqui – deve-se insistir – apresentar um posicionamento definitivo em favor de um ou de outro método e, assim, sua defesa em detrimento à via metodológica alternativa; o que se intenciona, através da aproximação entre duas

linhas distintas de trabalho – e do diálogo (ora velado, ora indisfarçado) entre os dois investigadores inscrito nos textos introdutórios –, é levantar problemas relevantes e, mais do que tudo, explicitar como um mesmo ou aproximado conjunto de textos (atribuíveis a Fernando Pessoa e, de maneira instável, ao projeto do *Livro*) pode gerar corpos distintos (sempre espectrais) a partir de métodos editoriais díspares e, porventura, conflitantes; explicitar, assim, que, profanada a arca, a literatura pessoana será nenhuma (quando não chegou a ser) e será muitas (ossos de um animal inexistente às mãos de anatomistas sonhadores), para além da pluralidade já incorporada pela escrita heteronímica de Fernando Pessoa e por suas encenações literárias, *meta-* ou *para-literárias*.

Devemos destacar ainda outro ponto em comum entre Zenith e Pizarro, para além da ou, mais acertadamente, atravessando aquela convergência em torno de um necessário *investimento filológico* inscrito no esforço editorial: para ambos os editores – e certamente não se trata de uma exclusividade de ambos, mas antes de uma exigência intrínseca à tarefa de edição de Pessoa ou, antes, à tarefa da edição póstuma de qualquer autor, mas, sobretudo, de uma escrita instável e inacabada – impõe-se a necessidade de contextualização e *afirmação* da edição a partir de um ou mais de um *texto periférico* (no caso de ambos, introdutório); ambos concordam, dessa maneira, que os escritos editados a partir do material póstumo de Fernando Pessoa e mesmo a reedição dos éditos (que não serão os mesmos desde que expostos aos fantasmas da arca), não podem ser postos em livro ou qualquer outro suporte lançado a público sem uma mínima elucidação preambular, primeiramente, a respeito do estado original dos materiais transcritos e do próprio estatuto de obra póstuma (de um texto nunca estabelecido em vida) e, em segundo lugar, a respeito da metodologia de trabalho empregada pelo editor a fim de estabelecer (mesmo se provisoriamente) aquela obra, que não mais será solitariamente *de* Fernando Pessoa.

Dessa forma, torna-se coerente iniciar um olhar crítico-comparativo entre as edições de Zenith e Pizarro a partir da maneira como ambos apresentam suas metodologias e, mais, como *justificam* suas decisões, e, assim, *autorizam* as suas versões; com a clareza de que tais textos supostamente periféricos não podem ser recebidos como absolutamente externos à obra (ou como externos à edição que propõe uma obra), posto que – e isso é fundamental – tais obras extraídas aos pedaços e fragmentos dos arquivos só poderão existir, somente ganharão corpo de

obra, a partir dos esforços de perscrutação e costura que são, portanto, sua *condição de existência* (por mais precária), e que se inscrevem também em introduções e apresentações agregadas à obra; de modo que considerar tais textos supostamente periféricos como simplesmente alheios à obra – entendido que o que temos como obra não pode ser mais que uma *versão editorial* (de algo que não existiu ou cessou de existir solitariamente) – seria um equívoco; noutras palavras, se somente posso ler uma obra *enquanto mediada*, então esta mediação não pode ser desatada da mesma, mesmo se não esteja sob o nome de Fernando Pessoa (mesmo se quem assina é o editor) – e aqui nos reencontramos com aquela formulação estratégica, que desviaria o *Livro do Desassossego*, como desviaria *A Educação do Estóico*, dos nomes fingidos de Bernardo Soares ou do Barão de Teive, passando pelo nome do autor de fato e editor fingido, Fernando Pessoa, aos nomes de Richard Zenith ou Jerónimo Pizarro, ou ainda Teresa Sobral Cunha, Maria Aliete Galhoz, Jacinto do Prado Coelho, Maria Alzira Seixo, Antonio Quadros (ou, no contexto doutras obras, de Teresa Rita Lopes, Fernando Cabral Martins, Cleonice Berardinelli, Luís Prista, entre outros), a autorizarem suas versões (sempre provisórias) das obras em suas respectivas edições, quiçá sob a forma: *Livro do Desassossego (ou Desasocego) por Bernardo Soares (ou Guedes e Soares) publicado por Fernando Pessoa segundo (a leitura crítica e filológica de) seu editor* – porventura Zenith, porventura Pizarro.

Na seção *Critérios e organização da presente edição*, conforme a segunda edição de *A Educação do Estóico* por Richard Zenith (publicada pela Assírio & Alvim em 2001), o editor começa por explicar que *A Educação do Estóico* “é uma das muitas obras, dentro da obra geral de Pessoa, que ficaram longe de ser concluídas, ou sequer organizadas” (Pessoa, 2001, p.9) e indica que o autor fingido da obra, o fidalgo Barão de Teive, não chegou a ser integralmente estabelecido por Pessoa (em personalidade, estilo e literatura); um alerta aparentemente banal, mas de grande importância ao evidenciar, no reconhecimento da precariedade da obra e de seu autor-personagem, a incontornável *mediação* que há entre o leitor e os originais, sem a qual dificilmente transpassaríamos as lacunas, e por nos insistir que, dessa maneira, aquele produto que podemos ter em mãos é o resultado de um esforço editorial. Entretanto, resta, da citação transcrita, uma ponta de desconforto na afirmação de uma “obra geral de Pessoa”, expressão que não consegue dar a dimensão da

imensidão dos escritos guardados por décadas pelo escritor e – o que é mais perigoso – ainda pode sugerir uma *integridade* nesta imagem de uma “obra geral”, algo que efetivamente não existe. Em seguida, dá créditos aos demais pesquisadores que trouxeram Teive ao mundo ao evocá-lo de entre os papéis da arca (expondo, ainda mais uma vez, a intermediação necessária) e, finalmente, discorre sobre os critérios de organização de sua edição – momento em que surge um diálogo direto com os procedimentos das edições críticas, que parecem positivamente assombrá-lo:

Apresentar os trechos do caderno de capa preta (cota 144Q) numa secção à parte, deixando intacta a sequência, seria um procedimento editorial plenamente justificável (e que uma edição crítica imporia), com a vantagem de deixar transparecer o percurso criador que vai de idéia para ideia, de assunto para assunto, ora voltando atrás, ora pulando para outro caminho. Infelizmente, há muito apontamentos que, de tão isolados, ficariam perdidos nesse labirinto, ou ficaria o leitor perdido nele. Por isso, optei por entrelaçar a matéria do caderno com os outros trechos de Teive, aproximando determinados pormenores ‘biográficos’ que se encontravam desgarrados (dois apontamentos sobre a infância, por exemplo), ou reunindo reflexões dispersas sobre um tema comum. (in: Pessoa, 2001, p.10-11)

Zenith sabe que tal assumida interferência criativa é delicada e imediatamente polêmica e, por isso, logo a seguir afirmaria pungentemente:

Não se trata de uma intervenção cirúrgica, pois a integridade de cada trecho autônomo é respeitada, nem de uma factícia ‘reconstituição’ de um corpo uno que nunca houve. É apenas uma tentativa de destacar melhor as pedras – talhadas ou por talhar – do monumento que não chegou a erguer-se do chão. (in: Pessoa, 2001, p.11)

O editor parece ter clareza dos riscos a que se expõe – e se coloca desde aí a se defender dos possíveis e certamente inevitáveis ataques que sofreria por suas decisões editoriais e que, àquela altura, já estava a receber por sua edição do *Livro do Desassossego* publicada três anos antes. Uma estratégia que, por outro lado, abre a guarda a novos ataques. De partida, por exemplo, não seria difícil argumentar contra a retórica da negação da imagem da “intervenção cirúrgica”, mantendo a analogia, mas tendo em conta que, mesmo em se insistindo na “integridade de cada trecho autônomo”, alterar um órgão de lugar ou mesmo

extirpá-lo constituiria ainda ato cirúrgico; embora, ao negar “o corpo uno que nunca houve”, esclareça que estará – como anunciava ao *Livro do Desassossego* – mais próximo do *puzzle* sem figura, a montar uma imagem possível entre outras – não sem rigor. Destaca-se, neste contexto, o uso prudente da palavra “tentativa”, mostrando, positivamente, que sua edição é *abordagem possível* (entre outras imagináveis) do corpo variável de textos que podem ser atribuídos – desde os originais de Pessoa – ao Barão de Teive e, porventura, reunidos em um livro.

Neste mesmo sentido, entende-se a rejeição do editor americano a qualquer “reconstituição”, pois a obra que temos em mãos nunca foi efetivamente planejada e certamente não foi organizada por Pessoa em vida – e por isso, para usar palavras de Zenith, *não chegou a erguer-se do chão*. Mas deve-se problematizar uma vez mais sua afirmação de uma “integridade de cada trecho autônomo”, pois se pode pressupor daí (equivocadamente, ao olhar do próprio Richard Zenith, posso crer) uma independência absoluta entre os textos, evidentemente falsa, mesmo se tratados como meros verbetes de uma enciclopédia, e ainda mais a considerá-los, com Pessoa, que assim os anunciava no contexto do *Livro*, como *trechos*. Como se um livro (mesmo uma enciclopédia, livro de consultas que não supõe início, meio ou fim) se constituísse de peças isoladas e sem participação umas nas outras e ainda sem qualquer afetação do fluxo de leitura, página a página, sobre o texto enquanto obra e unidade. Parece algo evidente que toda reunião de textos, sobretudo quando se os reúne sob um título e uma autoria (mesmo se ficcional ou, sobretudo, por isso) em um livro, provoca a participação de um texto no outro – e a ordenação é aspecto fundamental em tal processo (mesmo se como obstáculo a ser ultrapassado), interferindo ativamente em cada texto que, enfim, não pode ser isolado dos demais. Isso se torna ainda mais pungente na situação da obra “vestigial” de Pessoa, pois quase sempre nos encontramos diante de fragmentos e escritos inacabados; as lacunas de uns evidentemente vão se alimentar pelo corpo fraturado dos outros – não se imagina e nem se sustenta qualquer leitura absolutamente autônoma de cada fragmento ou trecho como justificável ou mesmo viável. E se pode bem supor que Zenith estivesse bastante consciente disso ou então certamente optaria por uma forma supostamente “mais neutra” de organização editorial, algo que, sintomaticamente, deixa aos críticos textuais.

Jerônimo Pizarro, na *Introdução* à sua edição crítica de *A Educação do Stoico* (publicada em 2007), responde diretamente aos critérios de Zenith e à metodologia de trabalho deste, mesmo que não nomeie seu interlocutor. Pizarro insiste que uma “Edição Crítica procura um maior compromisso entre materialidade e sentido” e, em seguida, afirma, remetendo-se semi-veladamente a Zenith, que o “facto de dois escritos se referirem à infância, por exemplo, é considerado” (Pessoa, 2007, p.10), no âmbito da crítica textual, “um critério insuficiente para aproximar e publicar juntos dois textos com características materiais diferentes”; rejeita a quebra da “unidade do documento original” em favor de “uma leitura menos sinuosa” e não aceita que sejam aparados “os fragmentos que ficaram para que se ‘encaixem’ melhor uns com os outros” (Pessoa, 2007, p.10). São evidentemente respostas ao método editorial implícito nas publicações sob a organização de Richard Zenith, que executa pelo menos a maior parte dos gestos criticados (se não condenados) por Pizarro – embora seja preciso deixar claro que Zenith nunca se propôs a realizar uma *edição crítica* da obra de Teive e, desse modo, os patamares metodológicos de Zenith e Pizarro serão constantemente distintos e distantes.

Porém, mais do que como uma simples crítica à edição “concorrente” de Zenith ou como uma apresentação de via alternativa, podemos ler as afirmações de Pizarro presentes nesta *Introdução* como uma defesa da crítica textual e da edição crítica; como uma afirmação (tendo por contraponto uma edição de cunho popular, a de Zenith, *não-crítica* ou *modernizada*) da *necessidade* de uma edição pautada pelo rigor de uma filologia estrita (crítica textual); da necessidade, num mais amplo escopo de abordagem, de elaboração de edições estritamente filológicas de tudo aquilo que problemáticamente aceitamos, a partir dos arquivos de Pessoa, como “obras” do escritor, entre éditos e inéditos. Evidentemente, essa leitura só se pode dar à compreensão de que a crítica textual (a disciplina filológica, mais do que o particular resultado editorial deste ofício, que pode seguir linhas de elaboração distintas) teria papel preponderante como ferramenta para se lidar com literaturas cujos corpos foram esgarçados aos inéditos e aos arquivos, atingindo um espaço dúbio, de textos incertos e instáveis, e onde uma escrita supostamente pública se esbarra com escritas privadas e, quiçá, secretas.

Uma preocupação central e reconhecível nos parágrafos que se seguem no comentado texto de Pizarro (introdutório àquele livro-manuscrito do suicidário

Barão de Teive) reverbera em certa medida uma ansiedade também presente em Zenith, que levaria o editor americano a recusar qualquer reconstituição de *um corpo uno que nunca houve*; pergunta-se, por sua vez, Jerônimo Pizarro: “Como editar o Barão? Como editar Pessoa?”, para afirmar: “Sem tentar reconstituir uma imagem desejada com fragmentos de um espelho partido.” (Pessoa, 2007, p.10). Revela-se aí, entretanto, uma sutileza que novamente os afasta: se, por um lado, Jerônimo Pizarro deixa-nos claro que concorda com a inexistência de qualquer *corpo uno*, tal como anunciado por Zenith, isto é, se o editor recusa igualmente a existência (e, portanto, a recuperação) de uma obra perfeitamente íntegra e coerente a partir de rastros do que nunca chegou a ser (nunca chegou a ser escrita para além de esboços e nem mesmo foi suficientemente planejada em listas ou anotações), acrescenta outra camada argumentativa ao negar, no mesmo movimento, uma *imagem desejada* composta por *fragmentos de um espelho*, alertando, afinal, para o risco narcisista de, na ausência daquele corpo que não há, evocar-se, para seu lugar, uma imagem textual quiçá à semelhança do editor ou dos desejos do editor, o que imporia uma aparente *distorção subjetiva* – certamente um problema para a *postura objetiva* esperada de um crítico textual.

Digamos que existem duas lógicas. Uma de reconstituição, outra de apresentação. De acordo com a primeira, é possível reconstituir uma obra mais unitária e coesa, ao nível do conteúdo; de acordo com a segunda, convém apresentar o que ficou sem ensaiar reconstruções póstumas e dando maior relevo à materialidade dos suportes, para partir de um aspecto concreto. (Pizarro in: Pessoa, 2007, p.11)

Desde a leitura de Pizarro, podemos pensar a lógica de *apresentação*, ou material, fundamentando-se sobre solos mais seguros e mais estáveis, embora possivelmente numa via mais inacessível aos leitores cotidianos; a aposta está na possibilidade de levantamento intenso e crítico dos rastros vestigiais de uma obra que talvez, afinal, não exista e nem possa vir a existir, recusando, assim, a possibilidade de estabelecimento definitivo e íntegro de uma obra (ou várias obras) ao investir sobre *o que ficou sem ensaiar reconstruções póstumas*. Neste âmbito estamos, para dizê-lo em outras palavras, *aquém* da obra, se entendermos *obra* por alguma *integridade* ou *fechamento*; a obra de Fernando Pessoa, que aqui nos ocupa problemáticamente, não pode ser vista e aceita, dentro desta

perspectiva, a não ser como *precária e aberta*. A lógica reconstitutiva, por sua vez, pressuporia a possibilidade de integrar os rastros materiais em alguma unidade coesa, em favor de uma *obra possível*, fundada a partir dos vestígios materiais, mas também através de um esforço interpretativo e especulativo (hermenêutico) que intentará responder, dessa maneira, nas próprias edições, às lacunas da materialidade, preenchendo ou costurando os vazios – *experimentalmente*. O risco de tal lógica editorial, acrescentamos, é disfarçar que a obra que se constitui em uma edição é, afinal, não mais que aquela obra possível entre possíveis e nenhuma *definitiva*; o risco da primeira lógica é, por sua vez, sugerir-se como o único caminho possível, o único “verdadeiro” ou “correto”, pois único “objetivo”, cujo resultado, portanto, ainda que em aberto, estaria não muito distante de um *trabalho definitivo* – se aceitarmos que todos os outros caminhos editoriais nos levariam a pisar em falso e cair em erros ou mentiras.

Certo é que dificilmente uma edição não-crítica ou modernizada se arriscaria simplesmente a apagar ou disfarçar todas as lacunas e imperfeições em favor da apresentação de uma obra “íntegra” e “coesa”, enquanto, por outro lado, mesmo em uma edição estritamente filológica há algum aspecto (aparentemente inevitável) de reconstituição de uma obra (rigorosamente experimental), por mais que afirmada em sua “inexistência” para além dos papéis originais. Encerrar uma edição, qualquer edição desde os materiais póstumos de Pessoa, sob um tema, sob um título, sob um dos inúmeros e mutantes projetos do escritor, é apostar e investir em alguma *reconstituição*. Sobretudo em se tratando de Fernando Pessoa, mesmo os projetos mais claramente estabelecidos pelo próprio escritor português em vida (para além daquilo que foi publicado), em manuscritos, datiloscritos, listas e cartas, ainda são tomados por hesitações do próprio autor ou, postumamente, dos investigadores a tentar decifrar manuscritos e datiloscritos.

Um dos exemplos mais recorrentes da hesitação pessoana está no documento que aparece na primeira pasta do espólio na Biblioteca Nacional de Portugal, em que o autor inscreve a sua incerteza – como sinal da *doença* que habitará toda a obra e, de fato, toda a sua literatura – ao lado do “L. do D.” com o qual marcava grande parte dos textos que deveriam estar atrelados ao *Livro do Desassossego*: “A. de C. (?) ou L. do D. (ou outra coisa qualquer)”²⁵; isto é, um

²⁵ BNP E3 1-1.

mesmo texto poderia pertencer a Álvaro de Campos, a Bernardo Soares (ou Vicente Guedes), quiçá ao “ortónimo” ou a alguma das outras personagens literárias de Fernando Pessoa até ali já reveladas – ou que talvez pudessem ainda surgir, tivesse o escritor mais anos de vida. Outra sombra à autoria de Soares, na segunda fase de escrita do *Livro*, seria – como antes sugerido – aquele estóico Barão de Teive, cujos escritos (usualmente marcados com um “Teive” ao cabeçalho) habitavam papéis contíguos e coevos aos do *Desassossego*; e se recordarmos que Guedes, em seu tempo, e Soares, posteriormente, circulariam por outros escritos para além do *Livro*, autores supostos que seriam os dois de contos ou poemas, e que muitos papéis pessoais poderiam não guardar as pistas do “L. do D.” ou do “Teive” ou indicação outra qualquer em cabeçalhos, ficando relegados à interpretação de editores e pesquisadores à tentativa de alocá-los na constelação de autores (ávidos os críticos por um autor, por um heterônimo ou outra figura da literatura de literaturas de Fernando Pessoa), compreenderemos a instabilidade do terreno em que pisamos.

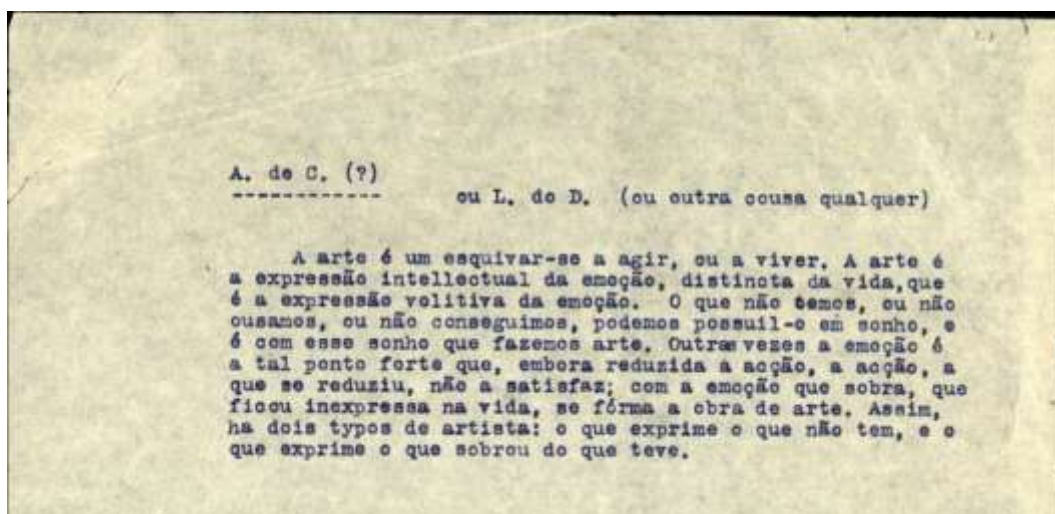


Figura 7 – Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 1-1.

Ainda assim, em nota à sua segunda edição²⁶ do *Livro do Desassossego*, Zenith sugere que “estamos a chegar, no meu entender, a um texto relativamente fiel, em termos de lição dos manuscritos.” (Pessoa, 2006, p.7). Mas a dificuldade

²⁶ Fundamento o trabalho na edição brasileira do *Livro*, publicada pela Companhia das Letras em 2006; não há, na referência bibliográfica impressa no livro, qualquer indicação de se tratar da 2ª das tantas edições de Zenith, que já ultrapassavam a 2ª pelos idos de 2006, chegando à 7ª no ano seguinte, mas suponho ser construída a partir da segunda justamente pela inclusão desta *Nota à 2ª edição*, infelizmente também não datada.

com relação ao *L. do D.* reside, fundamentalmente, noutro lugar: para além da tarefa de decifração dos manuscritos e datiloscritos, que evidentemente abrange todos ou quase todos os inéditos pessoanos como necessidade, a dificuldade e o desafio habitam, mais do que em qualquer outro lugar, na aparente impossibilidade de estabelecer o que cabe, ou, melhor, o que *pertence* a este *Livro* quase infinito – um livro “que nunca existiu, propriamente falando, e que nunca poderá existir” (Pessoa, 2011a, p.13), como nos escreve Zenith na *Introdução* a sua edição do *Livro do Desassossego*. Antes, a questão não está tanto em fixar esta ou aquela palavra ou frase (mesmo que se possa inscrever em uma ou outra palavra singela a cifra cuja decifração se revelaria relevante ao esforço de interpretação textual); a questão encontra-se, sobretudo, em definir o *corpus* de textos (mesmo que repletos de lacunas e instabilidades) que participam do *Livro* – e parece-nos irremediável distinguir o *caber* do *pertencer*, pois, na abrangência do *Livro do Desassossego*, muito do que cabe *não pertence* a este e isso configura um problema incontornável aos editores.

Escreve ainda Zenith: “Dúvida e hesitação são os dois absurdos pilares mestres do mundo segundo Pessoa e do *Livro do Desassossego*, que é seu microcosmo.” (Pessoa, 2011a, p.13); e a instabilidade que já ressoa daí – das dúvidas e hesitações do autor e, posteriormente, transferida aos pesquisadores e críticos – se aprofunda diante da imensidão de textos mais ou menos íntegros ou pequenos sussurros ou espasmos em palavras que se agregam ao *Livro* rodeados por outros que poderiam (ou poderão) também a este pertencer, segundo critérios variantes (e, aparentemente, nunca suficientes). No âmbito destas preocupações, Jerónimo Pizarro afirmaria em sua *Apresentação* ao Tomo I do *Livro*:

A partir da década de 1990, o *Livro do Desasoeiro* tornou-se uma espécie de arca em que foram sendo ‘depositados’ novos escritos; era ‘O Grande Livro’, e tudo o que Pessoa escreveu [...] parecia ter cabimento nessas páginas. Alguns desses escritos já tinham sido publicados e foram redireccionados para o *Livro*; outros eram inéditos e permitiam criticar a louvável edição de 1982. Dada a existência de uma tendência inflacionária, o primeiro passo que se impôs foi de índole filológica: estudar cada texto, quer da primeira edição, quer das subseqüentes, suspender o juízo por um momento e perguntar: este texto será mesmo do *Livro*, esse seria o seu destino? (in: Pessoa, 2010, p.7-8)

Pizarro reverbera, em contraponto, a polêmica afirmação de Teresa Rita Lopes, publicada em seu *Pessoa por Conhecer*, através da qual a pesquisadora definiria o *Livro do Desassossego* como “uma espécie de arca menor, dentro da arca maior, em que Pessoa foi armazenando todos esses filhos do acaso, sem paternidade garantida, que aí esperaram longamente a hora de serem dados à luz.” (Lopes, 1990, p.116); posição que, de certa maneira, justificaria o caminho editorial problematizado por Pizarro e localizado nos anos 1990, tendo em mente, para além da de Zenith e outros, a edição de Teresa Sobral Cunha, que apresentaria uma larga expansão do corpo textual do *Livro* através de uma ampla pesquisa no espólio, ultrapassando o âmbito das nove pastas associadas diretamente ao projeto. A resposta de Zenith, neste diálogo aqui artificialmente costurado (recorrendo aos comentários à *Organização da Presente Edição*): “Fiquei tentado a restringir o *corpus* desta edição aos textos cuja atribuição não levanta dúvidas. Seria, pelo menos, um critério claro e simples. Não sei, porém, se seria mais fiel.” (in: Pessoa, 2011a, p.32). A questão da *fidelidade* para Zenith é atravessada pela especulação crítica e interpretativa, carregada de um indisfarçado teor subjetivo, que o faz assumir que sua edição do *Livro* é apenas configuração possível. Postura marcadamente subjetiva e conjectural que é justo aquilo que a crítica textual procura evitar; a especulação só atua, no âmbito da crítica textual, a partir de critérios materiais evidentes, que rigorosamente justifiquem uma ou outra escolha. Zenith e outros aceitam a especulação “imaterial”, por assim dizer, como critério editorial, apostando no fato (este, sim, materialmente comprovado) de que Pessoa mudava constantemente de opinião, desbancava decisões, abandonava escritos aparentemente prontos, alterava atribuições de autoria entre seus heterônimos e outras de suas figuras literárias; enfim, o critério documental e, sobretudo, o critério, naquele embutido, da integridade documental (que implicaria não interferir sobre o texto – não cortá-lo, não reinseri-lo, não atualizar ortografia, etc.) do ponto de vista de Zenith e outros, é forte porém insuficiente, sobretudo *se especularmos as intenções do autor ausente* – e é neste vazio que se infiltra a arbitrariedade crítica do editor e, inevitavelmente, sua subjetividade crítica. Nesse sentido, pode-se voltar a sugerir que a postura de editores como Zenith está mais próxima ou mais despudoradamente próxima de uma *coautoria*.

Ainda em franco diálogo com a crítica textual, Zenith rejeita, com relação à organização do material textual reunido, um critério aparentemente neutro e

objetivo como a *cronologia* dos documentos, justificando sua posição exatamente pelo fato de que sua edição “não é uma edição crítica. E mesmo que fosse, valeria a pena ordená-la assim? Seria possível?”. Em seguida, arremata sua posição, recorrendo novamente a uma indagação sobre as *intenções* do autor: “Pessoa contemplou várias possibilidades de organização, mas nunca falou em ordem cronológica”. A seguir, apontaria a impossibilidade de seguir as sugestões de organização do autor, deixadas em anotações no espólio, concluindo que “nem ele sabia como ordenar os trechos” (in: Pessoa, 2011a, p.33). Flertando com aquela possibilidade de uma “edição de páginas soltas”, mesmo se *impraticável*, assume, como anteriormente citado, que a sua edição é “mais uma arrumação possível, sem desassossego pelo que tem de arbitrário e com a esperança de que o leitor invente a sua própria”, para arrematar afirmando a falta de ordem como única ordem justa para se “ler esta coisa parecida com um livro.” (Pessoa, 2011a, p.34). No entanto, Zenith institui, sim, uma ordem (assumidamente semi-cronológica) e induz, vivamente, uma seqüência de leitura, mesmo que a assumo como *uma* ordenação dentre as possíveis; Zenith, afinal, ordena e numera os trechos, compõe uma segunda parte com os chamados “Grandes Trechos” e ainda, quando julga necessário ou produtivo, permite-se montar textos de diferentes documentos num único trecho (caso emblemático é o de seu *prefácio*). Se não considerasse uma ordenação como relevante, por que ainda se daria ao trabalho de costurar uma estrutura de coesão e fluência textual? E por que, afinal, rejeitaria de partida uma ordenação cronológica? O que a ordem cronológica se oporia ao modelo ideal de uma leitura *fora de ordem*? A possível desorganização temática, nas idas e vindas ao longo das décadas (ainda que exista uma clara distinção de tonalidade temática entre a primeira fase de escrita, dos anos 1910, e a segunda, desde o fim da década de 1920, como defenderiam T.S. Cunha, Antonio Quadros, Jorge de Sena, entre outros), tal instabilidade casual de uma escrita sem planejamento ou sob vários planos cambiáveis ao derivar do tempo, justamente não contribuiria para os saltos entre um trecho e outro, para a rarefação da ordenação de leitura (pois alheia a qualquer intenção semântica de autor ou editor em favor de um sentido de obra) e para a afirmação do *Livro* como além ou aquém do suporte-livro (sendo *coisa parecida com um*)?

De todo modo, a estrutura material do suporte de todo livro pressupõe, em geral, uma seqüência e, a não ser que seja estabelecida uma organização em *jogo*,

fundamentada sobre o acaso (mas o jogo não é um acaso fingido?), todo livro supõe uma primeira e uma última página e um caminho entre estas, por mais tortuoso, mesmo que o livro esteja subdividido em partes e que estas se apresentem como independentes. Enfim, a não ser no sonho da edição de páginas soltas ou hoje, talvez, através das possibilidades abertas com as edições digitais, uma *ordenação* sequencial parece inevitável e não pode ser desprezada – e, por isso, provoca questionamentos e suscita defesas. A ordenação cronológica, rejeitada por Zenith, e, não se pode ignorar, também rejeitada por Jacinto do Prado Coelho (ao lado de Galhoz e Cunha, naquela pioneira edição), não por acaso é justamente o que vai buscar Jerónimo Pizarro em sua edição crítica do *Livro* publicada em 2010. Para o investigador, a cronologia entrelaça-se com a objetividade que almeja: “A organização do presente volume [...] procura ser cronológica e o mais objetiva possível” (in: Pessoa, 2010, p.9), seguindo o modelo estabelecido, segundo o editor, na já comentada edição crítica de *A Educação do Stoico*, insistindo no *compromisso entre materialidade e sentido*:

Se este *Livro do Desasocego* não propõe uma nova arrumação subjectiva e quase espectacular da obra – já Sidónio Paes e Fernando Cabral Martins falaram numa montagem de atrações (in *Colóquio-Letras*, nº 155/156) – é porque se apóia num paciente trabalho de arquivo. (Pessoa, 2010, p.9)

A ordenação cronológica, se viável e na falta de indicação inequívoca de organização por parte do autor em vida ou inscrita em documento, parece ser efetivamente a mais *objetiva* e *neutra* possível. Noutros termos, podemos sugerir como um modelo *anti-hermenêutico*. A questão é saber se é o critério mais *justo*, se pudermos usar esse termo, com relação à obra de Pessoa (ao *sentido* dela) – e essa resposta passa necessariamente por interpretação e subjetividade e por uma hermenêutica, pois uma obra literária não pode comportar uma leitura absolutamente objetiva, ao menos não no que diz respeito ao que há de literário, poético ou artístico nela. Isso é algo fundamental: uma distinção entre “objetividade” e “justeza”, pois não se deve misturar estes conceitos como imediatamente íntimos ou sinonímicos, pois a objetividade, supostamente neutra ou carregada de neutralidade, não se traduz necessariamente em critérios de respeito, conformidade e adequação quando estes estão embebidos na

subjetividade crítica que uma obra literária exige e sem a qual esta simplesmente *não existe*. Nesse sentido, cabe recorrer ao trecho em que Jacinto do Prado Coelho, como comentado, rejeita a cronologia (uma possibilidade então distante) como critério editorial, mas, ao mesmo tempo, questiona a imagem do *puzzle* que seria ressuscitada por Richard Zenith. Cito Jacinto do Prado Coelho:

A ordem aleatória da inventariação do espólio literário de Fernando Pessoa pareceu-me de rejeitar *in limine*, já que, desorientando a leitura, obrigaria cada leitor a fazer ele próprio uma montagem, jogo de *puzzle* que, além de penoso, exigiria um poder de construção de que só disporiam leitores privilegiados. Não era decerto o *Livro do Desassossego* em estado informe, caótico, que se esperava dos responsáveis por esta edição. Outra hipótese, aparentemente plausível, seria adoptar a ordem cronológica. Também ela, porém, me pareceu inadequada. Em primeiro lugar, a grande maioria dos textos e fragmentos a integrar nem se encontravam datados nem eram datáveis. Certo é que, tanto pela análise dos conteúdos como pelo exame pericial da letra, do papel e, eventualmente, da tinta, se poderia tentar situá-los em determinado período da vida de Pessoa. Mas valeria a pena? Seria pertinente a intenção? [...] se [Pessoa] resolvesse datar os textos, provavelmente *fingiria* uma cronologia, ajustada ao estatuto ficcional de Bernardo Soares, de acordo com uma ‘biografia interior’ em que o *outro* se produz *agora*, como diz um verso famoso do poeta; essa cronologia iria obedecer, por outro lado, a uma estratégia para a leitura, que se queria literária (Pessoa, 1997, p.XXXI-XXXII).

A *leitura objetiva* que se supõe em uma organização por cronologia documental parece-nos, à primeira vista, compatível à de um historiador ou de um arquivista, mesmo que o ofício destes dificilmente deixe de ser contaminado por alguma subjetividade; de todo modo, a cronologia certamente é um dos critérios *científicos* que conduzem os trabalhos de historiadores e arquivistas e, estivessem os papéis de Pessoa marcados em sua totalidade por datas ou deixassem pistas conclusivas, não seria de surpreender que os documentos pessoanos estivessem catalogados e organizados por tal critério no Espólio. No entanto, ao filólogo interessado no estabelecimento de um texto desde seus escombros, ainda que arquivados, a absoluta objetividade do critério cronológico – certamente um critério rigoroso e aparentemente neutro – não constitui premissa editorial e, em raros casos, creio, poderá constituí-la, sobretudo por não coincidir – como insistem, quase com os mesmos argumentos, Zenith e Prado Coelho – com as *intenções* do autor; e não serão estas intenções o esteio (problemático, é certo) da maior parte das edições críticas? Não será a ausência ou presença das intenções de

um autor ao que responderão os diversos investimentos editoriais realizados, por diferentes caminhos, pelos críticos textuais? O caso é que o *Livro do Desassossego* não chegou a esboçar nem mesmo uma sombra legível ao seu corpo vindouro; as intenções editoriais do autor, já dispersas pelas décadas e pela multiplicidade autoral entre Pessoa, Soares e Guedes, apesar de sugeridas através de listas, comentários em cartas e raras notas, não podem ser consideradas esclarecedoras ou definitivas, abrindo terreno à emergência de critérios arbitrários e externos, que não excluem o modelo cronológico explorado pela edição crítica, mas que podem ser, como na edição de 1982, temáticos, ou, como naquela de Zenith, entre o esforço cronológico e a arbitrariedade temática, alimentando-se ainda por intuições apoiadas sobre algumas daquelas incertas notas (sobretudo aquelas posteriores a 1929) escritas pelas mãos de Pessoa a imaginar, muito incertamente, muito nebulosamente, a organização daquele *Livro*.

O que não se pode perder de vista é que o recurso ao critério cronológico, mais do que como uma aposta em um critério objetivo como modelo “correto” (ao menos, na falta de outro com a mesma objetividade técnica), deve ser compreendido, prioritariamente, como a afirmação de que toda organização editorial dos trechos e fragmentos de trechos do *Livro* num corpo de obra é construção precária e provisória e necessariamente arbitrária, pois não estamos lidando com os manuscritos organizados de um efetivo livro de contos, de máximas, um relato ou um romance à espera da publicação; lidamos com uma variedade imensa de textos que se acumulam e que problemáticamente se subscrevem como trechos de um livro que não há. Nesta perspectiva, o recurso à cronologia documental implica e expõe a ausência de modelo editorial correto. Tomássemos – como se sugeriu com Fernando Cabral Martins, ao afirmar os fragmentos em torno do projeto do *Livro* como *poemas em prosa completos* – os trechos do *Livro* como tais *poemas em prosa*, ou, talvez, pequenas narrativas ou ensaios breves, e se considerássemos, ainda, o título que os cerca como não mais que um nome (e não a afirmação de um livro, como forma e suporte, que os reuniria – ao lado da afirmação de um autor fingido, que subscreve a reunião dos escritos em uma “obra”), o problema seria possivelmente menor; assim como menores parecem os problemas enfrentados, por exemplo, pelas edições críticas dos *Poemas de Fernando Pessoa* (pelo menos no que diz respeito à organização), editados também por organização cronológica (a saber, em cinco tomos: até

1914²⁷, 1915-1920, 1921-1930, 1931-1933, 1934-1935), mas sem a sombra de uma “obra” (de um *livro de autor*) a atormentá-las.

A edição de Jerónimo Pizarro, décimo segundo volume da *Série Maior* da coleção de *Edição Crítica de Fernando Pessoa*²⁸ é organizada em dois tomos, divididos, fundamentalmente, entre *texto crítico* e *aparato genético*, sendo que o tomo primeiro, dedicado ao *texto crítico*, divide-se ainda entre o conjunto de textos referendados, segundo o editor, como pertencentes ao corpo do *Livro do Desasoscego* e outro conjunto de “apêndices” (divididos em duas seções) contendo textos problematicamente participantes do *Livro*, seja pela incerteza material (ausência de indicações do autor, múltipla atribuição, textos demasiadamente fragmentados, etc.), seja pela suspeita de erro interpretativo (por parte dos responsáveis por edições anteriores) quanto ao pertencimento do fragmento ou trecho ao cânone do *Livro* – cânone este pouco a pouco estabelecido (mesmo que em constante re-estabelecimento) na recente tradição dos estudos pessoanos.

O primeiro tomo contém uma *Apresentação*, já citada em trechos anteriormente, em que o editor contextualiza seu projeto editorial e, fundamentalmente, expõe e defende o modelo de trabalho adotado à sombra de caminhos editoriais distintos ou efetivamente rejeitados (ainda que sucintamente, deixando ao *Estudo*, à abertura do segundo tomo, uma apresentação técnica – essencialmente através de exemplos de seu método e procedimentos de trabalho). Encimando as primeiras linhas do texto de apresentação, a epígrafe nos dá o tom ao expor imediatamente o propósito do editor de se inscrever e inscrever esta sua edição num longo processo de trabalho, dividido entre as mãos de muitos, que traria, pouco a pouco, ao longo de décadas, das entranhas dos arquivos, aquele *Livro* infinito em muitos livros: Pizarro cita, nesta epígrafe, um curto trecho de uma carta da pesquisadora Maria Aliete Galhoz a Jorge de Sena (dois nomes importantíssimos aos estudos da literatura de Fernando Pessoa) datada de maio de 1960 – “Começo amanhã, sábado, a procurar e juntar os papéis do ‘Livro do Desassossego’” (cit. in: Pessoa, 2010, p.7). Ao anunciar em seguida a sua como a *primeira* edição crítica, Jerónimo Pizarro, de certo modo, esboça o fechamento de um ciclo: cinquenta anos depois daquele gesto inaugural de Galhoz, enfim seria

²⁷ Ainda não publicado (até o momento em que escrevo a tese).

²⁸ Série organizada pela Equipa Pessoa que comporta as edições elaboradas através de preceitos da crítica textual e assumidas como edições de estudo, relegando à Série Menor versões editoriais voltadas a um público consumidor.

publicada uma edição crítica. Mas por coerência à visão cética que se implica na crítica textual, afastando-se de qualquer intuito de estabelecimento de edição *definitiva*, como exposto, por exemplo, através de Ivo Castro, coordenador da Equipa responsável por esta série de volumes críticos, mesmo se se pudesse ler um fim de ciclo no gesto da publicação do *Livro do Desasocego*, este ainda implicaria o início de outro – ainda que, de minha perspectiva, não se possa afirmar que o fluxo seja tão fluido assim ao abrir e fechar de ciclos. De todo modo, uma edição crítica – sobretudo da obra instável de Fernando Pessoa – não pode ser uma interrupção, mas, ao contrário, deve ser gatilho de novas investigações e reflexões filológicas e críticas. Como se intui através das próprias palavras de Pizarro, em outro texto de defesa de sua edição crítica (publicado posteriormente à publicação da mesma), em que o autor afirma, como esteio de sua edição, a possibilidade de

Oferecer, mais arrumado e numa espécie de caixa, um novo *Livro* que chamasse a si novos estudos críticos, atendendo aos poucos ensaios de relevo que têm sido escritos sobre a maior obra em prosa de Pessoa e uma das maiores da literatura portuguesa. Porque o *Livro*, passados cinquenta anos desde que começou a ser preparado, aguarda novos leitores fortes, como já o foram Jorge de Sena e Eduardo Lourenço, que souberam iluminar e interpelar o texto com a sua sabedoria. Espero, assim, que a edição crítica do *Livro do Desasocego* – que será reproduzida com ortografia actualizada e despida de notas textuais na «Série Menor» –, se possa revelar útil para incentivar novas incursões críticas e ajude a valorizar o notável legado pessoano. (Pizarro, 2012, p.281)

O que há de mais relevante na justaposição sutil entre o gesto de Galhoz a anunciar o início dos trabalhos e o fechamento da edição crítica de Pizarro é, afinal, a sugerida inscrição desta versão editorial num amplo *esforço coletivo* de intentar evocar uma obra e um livro através daqueles papéis póstumos remexidos pelo menos desde o início da década de 1960 e ainda em ebulição. Resta *justificar* a entrada desta edição crítica no rol desta tarefa coletiva e encontrar nela a semente a alimentar outras e tantas mais incursões filológicas e literárias ao mesmo terreno movediço. Sintomaticamente, Pizarro inicia sua *Apresentação* por defender a adoção da grafia *desasocego*, que se tornará, efetivamente, um emblema desta edição; recusar o lugar-comum da grafia corrente (e modernizada ou atualizada) implica, de antemão, pôr-se numa posição diferente – e esta distinta

posição nos deixaria mais próximos dos arquivos, daqueles mesmos papéis (efetivamente os mesmos, acrescidos doutros então desconhecidos ou inacessíveis) que Galhoz começaria a *procurar e juntar* nos anos 1960.

A forma *desasocego* certamente não é a única usada por Pessoa para escrever esta palavra, mas, segundo Pizarro, é a opção corrente em seus últimos anos de escrita e vida (sendo inclusive publicada nesta forma nos poucos trechos editados em vida depois de 1929). A decisão editorial por intitular o *Livro* de Pessoa por esta grafia reflete uma postura rigorosa da Equipa Pessoa: salvo raras exceções, diante de variantes alternativas de uma palavra, de uma frase, de um trecho, a opção será sempre pela última versão inscrita pelo autor, respeitando o critério de *última intenção* registrada (que não pode se confundir com *intenção final*, que inferiria uma interpretação da vontade póstuma do autor ausente). Mas, ao mesmo tempo, a escolha de Pizarro funda-se no respeito pela peculiar ortografia de Fernando Pessoa, longe de ser uma peculiaridade meramente idiossincrática e irrefletida de seu autor. Como o expôs em alguns textos e projetos, a incomum escritura de Pessoa, quiçá influenciada por sua educação em língua inglesa e a visitar a língua francesa, fazia parte do projeto literário do escritor – algo que se evidencia, por exemplo, em um trecho do próprio *Livro*, em que a voz autoral recusa a pobreza ortográfica e anuncia a *orthographia* (assim escrita) como *gente*; além de outros planos, entre os quais os de um ensaio intitulado sintomaticamente *A importância social da orthographia*. Entretanto, a escolha pela forma *desasocego*, antes de mais, reafirma aquela filiação à lição dos documentos, ao testemunho nestes maculado, como se contivesse a afirmação de que aquilo que se inscreverá nesta edição (e que a fará *crítica*, atada a uma *filologia estrita*) consistirá, ao limite do possível, na transcrição (supostamente neutra? talvez não, mas certamente à busca de objetividade) daquilo que Fernando Pessoa *efetivamente* escreveu, por suas mãos – a lápis, caneta ou máquina – e que, por critérios tão rigorosos quanto, podemos atribuir ao *Livro*.

“Que era preciso então para propor um novo texto?”, indaga-se Pizarro ao introduzir e justificar sua edição; “Rever leituras e analisar com serenidade científica o *desasocego* editorial do *Livro*”, isto é, pôr-se um passo atrás, a fim de “introduzir alguma ordem e privilegiar a transparência [...] depois de ter procurado obter uma visão de conjunto.” (in: Pessoa, 2010, p.7). Ou, como afirma

por outras palavras e mais incisivamente, naquele texto de defesa já posterior ao lançamento de sua edição (e, creio, já diante das polêmicas por ela suscitadas):

Porquê uma nova edição do *Livro do Desasocego*? Porque «o campo bibliográfico ideal é aquele em que, de um texto, existem no mercado, ou são facilmente acessíveis, exemplares de todos os tipos de edição capazes de satisfazer as necessidades de todos os tipos de leitor potencial» (Castro e Ramos, 1986, p. 112); e, no caso do *Desasocego*, faltava uma edição crítica. Porque algumas edições não tinham o «necessário rigor filológico» (Castro e Ramos, 1986, p. 114), e o «campo bibliográfico» tinha de ser parcialmente reconstruído. Porque era necessário disponibilizar uma edição diferente, em que não se intercalassem com violência textos de fases afastadas no tempo, e em que não se inflacionasse a obra com textos que não lhe pertencem. (Pizarro, 2012, p. 281)

Não é preciso reiterar o rigor de *objetividade* almejado pela crítica textual e que conduziria – em postura de prudência e austeridade – o processo de elaboração deste *Livro do Desasocego*. Mas cabe ainda um olhar mais atento ao árduo labor editorial, arquivístico e filológico que condicionaria esta edição em particular; trabalho, embora de grande complexidade, apenas superficialmente descrito por Pizarro nas palavras introdutórias desta edição crítica; para a construção do corpo textual desta edição exigiu-se, segundo ele, “o exame físico dos originais e a conferência global de todas as peças, dispondo-as em simultâneo [...] lado a lado sobre um conjunto de mesas.” (in: Pessoa, 2010, p.9). Em se tratando de centenas e quiçá milhares de documentos ladeados comparativamente e a se imaginar o inumerável de variáveis materiais (entre tintas, papéis, cores, etc.), mal se pode imaginar o tamanho do esforço envolvido nesta tarefa de investigação científica. Possibilidade rara, hoje, com os documentos do espólio disponíveis em arquivos digitalizados tornando, em contrapartida, o acesso aos originais algo extremamente restrito; e, afinal, recurso decisivo para o estabelecimento do *corpus* textual da edição crítica, não tanto por proporcionar uma nova possibilidade de transcrição desde os originais ou por afirmar o pertencimento ou não de um texto ou outro ao *Livro*, mas, sobretudo, por concretizar o ambicioso propósito, sempre cogitado em edições anteriores – ainda que nunca efetivamente executado e por vezes de antemão recusado – de organização *cronológica* dos escritos pessoais:

O tamanho exacto de uma folha, a existência de uma marca de água (menos visível quando uma folha é mais espessa), a irregularidade de um corte, a cor e o matiz da tinta, etc. são elementos preciosos para aproximar documentos dispersos no espólio pessoano e, em alguns casos, para propor uma datação. (Pessoa, 2010, p.9)

Sobre este processo (o qual descreveria como aquele *paciente trabalho de arquivo*), Pizarro voltaria a escrever, com mais empenho e maior fundamentação, naquele já citado texto de justificativa e defesa de sua edição. Cito:

Para datar cada um dos textos do *Livro*, baseando-me na detida observação de cada original, num amplo conhecimento do espólio pessoano e em técnicas de tratamento informático de dados, foi necessário conjugar várias disciplinas – como a codicologia, a paleografia, a linguística, a literatura e a história –, atendendo a que todas as características do objecto a datar eram preciosas: refiro-me ao tipo de papel e às suas particularidades, ao tipo de letra e aos instrumentos de escrita, ao vocabulário e à sintaxe do texto, ao estilo e às fontes do mesmo, e às referências internas e externas ao texto, a factos e figuras do passado. A certa altura, depois de cruzar muitos dados e de esboçar uma primeira cronologia, também foi necessário conferir em conjunto todos os originais do *Livro* e não só – privilégio que agradeço à direcção da BNP, que me disponibilizou uma sala pequena, com várias mesas, para visualizar todos os documentos requisitados – de modo a obter uma visão de conjunto, para confirmar mais rapidamente algumas afinidades e para circunscrever melhor uma tipologia que, mais tarde, viria a facilitar novas incursões no espólio pessoano à procura de certas raridades, como uma folha com uma determinada marca de água ou os fragmentos restantes de um recorte rasgado em três pedaços, sempre na esperança de que essa folha ou esses fragmentos restantes contivessem elementos novos que tornassem a datação crítica mais exacta. Este foi um trabalho *detectivesco*, de pequenas, mas constantes descobertas, cuja importância se revelará completamente quando se descreverem em termos materiais mais espólios portugueses e estrangeiros, e se fizerem sobre eles estudos comparatistas. (Pizarro, 2012, p.276-277)

Ao ser organizado através da datação cronológica, o texto crítico tende a escapar a qualquer configuração estritamente semântica, temática ou estilística que porventura possa ser externamente imposta por uma leitura crítico-literária (como a que conduz, por exemplo, Richard Zenith, ou a que conduziu a pioneira edição do *Livro*, mesmo se estas tenham comprometimento com os papéis pessoanos), embora possa evidenciar – como antes sugerido – uma tematização e uma estilística envolvidas no próprio processo da escrita ou, ao menos, uma tendência temática e estilística, intencionalmente planejada ou ocasionalmente estabelecida, ao ritmo do fluxo de escrita e esta ao fluxo da vida. Até mesmo porque seria pouco pensar no *Livro* como aquela arca menor a guardar escritos

sem nome de autor e sem tema na ficção de literaturas de Pessoa, como se sugere por Teresa Rita Lopes inferindo um acúmulo porventura ao acaso de escritos em prosa sob o título do *Desassossego* – uma leitura pouco produtiva. Certamente, os trechos se acumularam, ao longo das décadas, nos dois períodos em que Pessoa dedicou-se ao *Livro*, em coerência com a figura (mesmo instável) de um livro por vir, composto por trechos que, se assumidamente desconexos, estão atrelados ao guarda-livros de Lisboa, seja Guedes ou Soares, cuja escrita se fundará em torno do desassossego da Modernidade do século XX nascente, diante de um Deus moribundo e da morte anunciada também daquele humanismo que pensara ocupar seu lugar. Mas, conforme ainda aos anos 1960 intuía Jorge de Sena (mesmo sem acesso a todos os papéis do espólio), configurar-se-ia ao *Livro*, em torno daquele habitante da Baixa lisboeta, uma dupla face (que T.S. Cunha tenderia a associar às personalidades de Vicente Guedes e, posteriormente, de Bernardo Soares): simbolista e decadentista, na década de 1910, e propriamente modernista, ao fim dos anos 1920 e até 1934, conforme destacaria Jerónimo Pizarro:

Sem todo o conhecimento que hoje temos do espólio pessoano, Sena compreendeu muito cedo que o *Livro* representa e testemunha duas fases muito distintas da produção literária de Fernando Pessoa: uma, de meados da década de 1910, que se pode associar ao primeiro modernismo português e às últimas paisagens imaginárias de um certo esteticismo literário; outra, de finais de 1920 e princípios de 1930, que se pode relacionar com o segundo modernismo português e com a prosa posterior ao poema «Tabacaria» (1928), que é a mais esplêndida de Pessoa. (Pizarro, 2012, p.275-276)

De 1913 a 1934, seguimos, dentro do espaço restrito deste *texto crítico* – e Pizarro conscientemente estabelece um *corpus* menor pressionado pelo rigor metodológico que o guia à desconfiança e ao ceticismo através da prudência – ao longo de 445 trechos ou fragmentos de trechos (numerados pela ordem), todos datados por ano, separados em duas fases de criação indicadas sutilmente por uma página (a de número 168) com a inscrição “[Interlúdio]”, indicando o hiato entre os anos de 1920 (data suposta do último trecho da primeira fase) e 1929 (data suposta ao primeiro da segunda fase). O rigor que se desenha por esta organização cronológica é, no entanto, abalado pelo excesso de conjecturas ou, ao menos, por um excesso de prudência, pois certamente a maioria dos trechos apresenta um sinal de *interrogação* ao lado da data estipulada (por exemplo: “[1913?]”),

apontando a resistência da incerteza e a impossibilidade de afirmação absolutamente rigorosa, e, portanto, estritamente científica e, porventura, indubitável daquela indicação cronológica. Quando Pizarro afirma (no *Estudo* que precede o aparato genético) sua datação como uma “hipótese de trabalho” (2010, p.517), parece, mais uma vez, assumir a incerteza, mas inscrevê-la – enquanto *hipótese* – no discurso científico e, assim, subscrever o *rigor*. Mormente, serão os textos com data inscrita sobre o papel original ou publicados em revistas aqueles que receberão datações sem indicação de dúvida; e se, porventura – como Jacinto do Prado Coelho ao sugerir que Pessoa, se fosse o usar o critério cronológico, *inventaria* sua própria cronologia – estivermos dispostos a desconfiar das datas anotadas de punho ou máquina por Pessoa, todo o esforço filológico de estabelecimento de uma cronologia, se não se desfaz, certamente se arrisca a se pôr em suspensão. É certo que, a qualquer crítico textual, mesmo as datas anotadas pelo punho do autor deverão ser, de partida, alvo de desconfiança, sobretudo ao se tratar de um *fingidor* exemplar como o escritor português.

O texto em si, posto o *aparato genético* em suporte separado (no segundo tomo), não é, como se poderia imaginar diante dos pesados investimentos filológicos inscritos em cada trecho, um empecilho maior à leitura, embora este *Livro do Desasocego* não forneça uma leitura tão suave como, de modo geral, supõe-se alcançar em edições não críticas, voltadas ao público consumidor. O que se impõe como advertência da condição precária da “obra”, para além da datação e da organização cronológica dos trechos, é a indicação de cotas de arquivo e o respeito à integridade do documento, inclusive em seus ruídos, além da inserção de poucos sinais postos sobre a escrita, que também é mantida (como anunciado ao título) em sua incomum grafia original. Os sinais, além das referências a notas de rodapé ou de fim (incluídas no segundo tomo), limitam-se a: □ (lacuna deixada pelo autor), * (leitura conjecturada), / / (lição dubitável) e † (palavra ilegível). Editado em volume separado (o que facilita sua leitura como material de consulta, em articulação com o texto estabelecido criticamente), temos o *aparato genético*, em que a intrincada escrita para especialistas e estudantes (apenas os mais interessados!) ganhará corpo; ali se inscreve uma escrita outra que ao desavisado parecerá, talvez, além de um desconvite à leitura, um estranho segredo cifrado – pois se trata do idioma particular de uma linguagem técnica, contendo detalhes do

processo de estabelecimento e fixação textual, além de outras informações sobre o processo de construção daquela edição do *Livro*.

Não se trata de um relato (histórico ou narrativo) do processo de trabalho, mas de uma cartografia técnica que expõe, em contraponto ao texto criticamente conformado, todas as escolhas do editor, permitindo ao leitor aproximar-se, de certo modo, dos papéis originais, ao ser apresentado, através dos bastidores do ofício de edição, às variantes que se inscrevem nos documentos manuscritos e datiloscritos; ainda que se trate de uma aproximação *mediada*, pois os papéis seguem guardados nos arquivos (e não é o caso de uma edição fac-similada, cuja possibilidade, de certa maneira, sempre irá sobrevoar as edições críticas e os aparatos genéticos, pois a reprodução visual dos documentos se sugere *imediata* – mesmo se não o seja tanto assim – e ainda mais colada – ou “fiel” – aos originais). Mas as edições críticas não almejam, de modo algum, esconder ou disfarçar a mediação; pelo contrário, o que se supõe é a *impossibilidade de não-mediação* (o que, afinal, fundamenta a *necessidade* de edições críticas no ambiente de escritas póstumas e fragmentadas). Uma edição crítica deve ser evidência desta mediação incontornável, contendo, assim, os passos do esforço de estabelecimento textual e do labor editorial (e, logo, de qualquer ato de intervenção sobre o original inscrito em documento) e, concomitantemente, tal edição deve também propor ao menos um esboço de *defesa* das eleições por parte do editor (defesa presente tanto nos textos periféricos quanto inscrita na própria elaboração textual), a justificar, criticamente, cada gesto editorial. Para estes objetivos, o aparato genético é peça fundamental. Deve-se compreendê-lo, então, justamente como peça de *mediação*. E o *texto crítico*, por sua vez, configura-se, sob tal perspectiva, enquanto apresentação – ainda que sob intenso rigor metodológico – de *uma possibilidade editorial* edificada a partir da investigação genética. Não parecemos estar tão distantes, portanto, da visão de Richard Zenith e outros. Entretanto, diante do *aparato genético*, somos levados a um ambiente “anterior” ao *Livro*, por assim dizer; um ambiente, afinal, de diálogo com todas as edições já publicadas e mesmo com as vindouras (porventura, uma nova edição crítica). O que não pode deixar de ser compreendido é que uma edição crítica deve ser um entrelaçamento dos investimentos filológicos contidos no *texto crítico* e no *aparato genético*:

Este volume demonstra, a meu ver, não só a necessidade de certos apêndices e quadros algo demorados, como a complementaridade entre o Texto Crítico e o Aparato Genético. Este último parece-me capital para se perceber como um dos livros canônicos da literatura portuguesa foi mudando com o tempo, como foi canonizado antes de ter alcançado uma relativa estabilidade. A história do *Livro do Desasocego* também é a das suas edições, e é com essa história que esta nova edição dialoga: nomeadamente com a primeira edição, da qual, como se de um manuscrito mais antigo se tratasse, as outras edições se afastam ou a que se mantêm fiéis; ou, às vezes, afastam-se, para mais tarde a ela regressarem. (Pessoa, 2010, p.9-10)

Embora não se possa dissociá-lo do texto crítico – e isso Pizarro afirma por aquela “complementaridade” –, o *aparato genético* ainda é uma ferramenta que, sobretudo se editada à parte (distanciada do corpo crítico do texto – e isso não é regra, pelo contrário), coloca-se visivelmente aquém do *Livro* em si, inscrevendo-se na *história* deste e de todas as suas edições, à qual o aparato se constitui um instrumento de investigação e de crítica; nesse sentido, aquela relação *histórica* inscrita entre a epígrafe (a citar a carta de Maria Aliete Galhoz) e a edição crítica de Pizarro, como sugestão de um fechamento de ciclo, não será tão problemática, pois se pode inferir uma inscrição do projeto editorial de Pizarro em uma linhagem complexa do *Desassossego* – entre muitos livros – na história editorial, elegendo aquele editado em 1982 simbolicamente como imagem impossível de um manuscrito original. Não será nada absurdo afirmar-se que o *coração* da edição crítica, aquilo que afinal a justifica e a impõe como necessidade, é este *aparato genético* ou o profundo estudo filológico que nele se apresenta e representa, diante de um texto (o texto crítico) que é *resultado* deste estudo; para tal caráter de *estudo* inerente às edições críticas, o instrumento fundamental será exatamente este aparato, esteja ele emaranhado ao texto criticamente estabelecido, como é o caso doutras linhas editoriais, esteja posto em separado, como na edição do *Livro do Desasocego*. Ivo Castro, em artigo a respeito do *aparato genético*, salientaria que

[...] o polimorfismo das edições críticas de textos modernos, especialmente no que respeita ao aparato [genético], é muito grande e resiste a tentativas de sistematização. Deve-se isso, em parte, ao caráter relativamente acessório do aparato, que em nada contribui para a leitura “normal” do texto e que não se integra na relação linear, sintagmática, que o acto de leitura estabelece entre leitor e texto, e que, para mais, requer um esforço de aprendizagem. O aparato é um instrumento

de trabalho que requer estudo e lápis na mão antes de se prestar a fazer a história do texto e a corroborar a edição. (Castro, 2001, p.69-81)

O léxico técnico presente na abordagem editorial do *aparato genético* é visivelmente mais complexo do aquele restrito aos quatro sinais usados no *texto crítico* do *Livro do Desasocego*; além destes, acrescentam-se mais oito sinais, a saber: < > (segmento riscado); < > / \ (substituição por superposição); < > [↑] (substituição por acréscimo em entrelinha superior); [↑] (acréscimo em entrelinha superior); [↓] (acréscimo em entrelinha inferior); [→] (acréscimo à margem direita); [←] (acréscimo à margem esquerda); < † > (segmento riscado e ilegível). Símbolos utilizados por esta edição pela qual nos guiamos, mas que não são os únicos utilizados em edições críticas – há na verdade, uma boa variedade de modelos e de “idiomas”. De todo modo, tal léxico simbólico expõe a variedade de percalços que o editor deve enfrentar e pelos quais, ao menos em uma edição crítica, deve fazer também o leitor ultrapassar. Com passos marcados, é certo, mas nada suaves, no entanto, caminhamos, afinal, sobre escombros. Ler, com mínima fluência, a construção textual genética do *Livro* a partir de seu idioleto particular não é tarefa das mais simples – exige-se um esforço técnico, mesmo se aquela separação em dois suportes (distintos entre *texto crítico* e *aparato genético*) permita um duplo investimento de leitura, salvaguardando alguma fluidez ao texto crítico, minimamente independente da truncada leitura técnica do aparato.

Leitura esta para se fazer a *lápiz na mão*, conforme observa Ivo Castro, e que, por sua vez, exige a co-presença do texto criticamente edificado; pois, de fato, apenas na convivência e no entrelaçamento entre texto crítico e aparato genético encontra-se a potência da edição crítica. É o que Pizarro denominou “complementaridade” entre uma abordagem e outra. Pois, afinal, mesmo se nos pareça mais “íntegro” em sua fluidez, falta algo fundamental ao texto crítico; e esta sua “alma” se guarda no aparato – somente este o justifica, dá-lhe chão e propósito. É, então, *entre* os dois “livros” que deverá encontrar-se a profunda *leitura crítica* evocada por esta edição em suportes separados – o esforço maior, de certa maneira, é não afastá-los (esforço inscrito, neste caso, até no gesto de se manusear dois “livros” – os dois pesados tomos do *Livro* –, ambos com mais de quinhentas páginas; e mil vezes a inexistência daquele livro fantasma a nos

sussurrar aos ouvidos a sua ausência assombrosa, a cada fratura, a cada lacuna ou, mesmo, em suas incongruências, que não são tão raras).

Complementando-se ao estrito *aparato genético*, organizado trecho a trecho segundo a ordem e a numeração do *texto crítico*, contendo dados esquemáticos do estabelecimento do texto segundo as leituras variantes, além de comentários, sobretudo, a respeito de aspectos materiais do original, o segundo tomo apresenta ainda uma *tábua cronológica*, na qual aquela “hipótese” de datação é apresentada esquematicamente ao correr dos anos entre 1913 e 1934, além de uma *tábua de concordâncias* entre edições anteriores do *Livro*, embora incompleta. Sem fazer um levantamento de todas as versões, esta última tábua se refere, segundo Pizarro, às “principais edições da obra” (in: Pessoa, 2010, p.517), abrindo mão, por exemplo, da sucessão editorial na versão de Richard Zenith (refeita pouco a pouco a cada edição – a acompanhar os investimentos filológicos do próprio Zenith ou de seus colegas concorrentes –, da primeira, de 1998, até a nona, publicada em 2011). Esta *tábua de concordâncias* tem como objetivo localizar todos os textos (fragmentos e trechos supostamente completos) editados como pertencentes ao *Livro* nas distintas edições (e identificar cotas de arquivo, onde não há esta referência), desde a edição de 1982, sugerindo, assim, um breve esboço esquemático e superficial daquela antes sugerida *história das edições*.

Além destas ferramentas complementares, há, ao fim do tomo, um conjunto de índices, dentre os quais se destaca o índice *topográfico* ordenado segundo a numeração de cotas do Espólio e a presença do número de cota nos demais índices, permitindo ao leitor, possivelmente um especialista ou estudante, localizar o trecho segundo a fonte de arquivo e, com isso, não só admitir a consulta ao original (caso seja possível uma visita ao acervo em instituição ou, eventualmente, à distância), como também se admite o cruzamento comparativo entre versões editoriais distintas do *Livro* – isso, evidentemente, se os editores tivessem o cuidado (como tiveram, por exemplo, Jacinto do Prado Coelho e Richard Zenith) de registrar as cotas dos originais (o registro institucional de acervo) em suas edições (ausência que aquela *tábua de concordâncias* procura suprir quando necessário). Mesmo se, com a edição de Jerónimo Pizarro, parte desta tarefa de comparação e crítica entre as edições do *Livro* esteja realizada ou ao menos esquematicamente apresentada, um investimento filológico, seja de cunho editorial ou de mera investigação histórico-textual e mesmo um estudo

crítico-literário (que, de fato, não pode ser desatado de alguma filologia ante escritos póstumos e fragmentários) deve *desconfiar* uma vez mais e sempre. O registro de cotas dos documentos, sobretudo apresentado num índice que segue a ordenação (desordenada, é fato) do Espólio em arquivo (trata-se do Espólio oficial de Fernando Pessoa salvaguardado na Biblioteca Nacional de Portugal), abre as portas para tal postura *cética* justamente a partir da única referência confiável: *os papéis de Fernando Pessoa* – ainda que referência instável, tortuosa e fragmentada, e, afinal, cunhada pelas mãos daquele *poeta fingidor e criador de mitos*. E por isso mesmo, diante de uma literatura em irônico *trompe l'oeil*, temos de nos fiar obstinadamente nos documentos – em seus *testemunhos*.

Se, como vimos argumentando, toda edição, crítica ou não, é uma *construção*, uma *invenção* não tão distante de uma “ficção editorial” ou uma construção entrelaçada numa rede de construções (desde e através dos vários investimentos editoriais), então somente diante dos documentos materiais (somente pondo-se um passo atrás da obra) poderemos encontrar algum lugar para nos apoiar – e é neste lugar que tentam se apoiar as edições críticas, mesmo se em algum inevitável fracasso, mesmo se entre tropeços, mesmo sem conseguir manter-se de pé, pois estamos a caminhar, afinal, sobre um chão de escombros, em uma cidade arruinada, repleta de alicerces do por vir; e quando, sob o rigor da crítica textual, um *livro inexistente* nos é apresentado e, espectralmente, feito existente – por mais que grite sua inexistência em cada trecho alquebrado –, a face do fracasso é e precisa ser exposta. Uma edição crítica do *Livro do Desassossego*, sobretudo com relação ao estabelecimento do *corpus* textual (na tentativa sempre frustrada de estabelecimento de um cânone que não poderá se estabilizar) e com relação à organização/ordenação do material a fim de construir *um texto*, não poderá (e não deverá pensar ser possível) superar os problemas que a moveram até ali – os problemas precisam vibrar, ao menos em latência.

Noutras palavras, é preciso insistir que uma edição, mesmo se feita ao rigor da crítica textual ou justamente por isso, ainda estará longe de determinar qualquer encerramento dos trabalhos – ou justo o contrário; toda edição crítica (esta é sua tarefa intrínseca e incontornável) ou mesmo não-crítica deve se insistir, diante da obra por fazer de Pessoa, como abertura a novas perspectivas, como meio de deflagração de novos problemas ou quiçá de antigos postos de lado ou esquecidos – deverá ser uma fonte de *ebulição crítica*, não de apaziguamento.

Dessa forma, que o *Livro do Desasocego* tenha despertado discussões e acirrado debates, não é, de modo algum, uma surpresa – o oposto sim o seria; que Richard Zenith e outros editores do *Livro* ignorassem a presença da edição crítica de Pizarro, esta seria a sua derrota e esvaziamento; e, na verdade, uma derrota para os esforços editoriais e para os estudos pessoanos – não para Pizarro ou para a edição crítica particularmente. Assim como a edição de Zenith sempre se evidenciou como algo a se enfrentar, também a edição crítica concebida por Pizarro seria, a partir do momento de sua publicação, um *problema* de fato (para além do problema teórico) para a versão editorial proposta e realizada por Richard Zenith.

Em nota à nona edição de sua organização do *Livro do Desassossego*, publicada em 2011, Richard Zenith, após reportar-se nos textos introdutórios desde 1998 à imagem de uma edição crítica como possibilidade futura e como modelo de referência e contraponto para a sua edição, discorrerá, enfim, a respeito da então recentemente publicada edição de Jerónimo Pizarro. Aquele diálogo, costurado aqui quase artificialmente através da comparação textual, desde 2011 se estabelecerá bilateralmente, pois se, de fato, a edição de Pizarro já tinha por referência, diretamente ou indiretamente, o trabalho de Zenith (o que já se esboçava por aquela edição crítica de *A Educação do Stoico*), somente após o lançamento desta nona edição do *Livro* – certamente em alguma reação à publicação do ano anterior – teremos a perspectiva do editor norte-americano em resposta ao trabalho “concorrente” do editor colombiano. Zenith não se propõe a se alongar profundamente numa análise da edição crítica, mas busca, sobretudo, responder a algumas “provocações”, por assim dizer, contidas naquela versão, sem deixar de, diplomaticamente, elogiar os avanços e as qualidades daquele esforço editorial, consciente de que, ao menos na *Série Maior*²⁹, não se trata efetivamente de uma edição *concorrente* no meio cotidiano do consumo literário desta obra de Fernando Pessoa. Embora a presença de uma edição crítica – recorrendo à imagem daqueles espelhos fatídicos a revelarem suas rachaduras um ao outro – reflita ou exponha os problemas e os limites (sobretudo em âmbito

²⁹ A *Série Menor* da coleção de *Edição Crítica de Fernando Pessoa* (pela Equipa Pessoa, editada pela editora Imprensa Nacional - Casa da Moeda, de Lisboa) consiste na versão modernizada ou atualizada e sem tantos elementos para-textuais elaborada a partir do texto estabelecido pela edição crítica na *Série Maior*. A versão “menor” do *Livro do Desasocego*, com edição de Jerónimo Pizarro, está, até o momento em que faço esta anotação, ao aguardo de sua publicação.

filológico) da bem sucedida edição de Zenith, principalmente no âmbito de um público mais especializado e, por isso, desassossegado com o *Livro*.

De partida, nota-se, nas primeiras linhas da nota de Zenith, a consciência de que a edição de Jerónimo Pizarro é *uma* e nenhuma definitiva edição crítica do *Livro* e que esta, afinal, será, primordialmente, um “instrumento utilíssimo para investigadores e leitores interessados no processo redactorial do autor”, destacando, em seguida o esforço de datação cronológica, com a ressalva de que esta “permaneça sempre sujeita à dúvida, por falta de indícios”, pois ainda depende “de alguma conjectura e intuição”, sendo, de todo modo, “decerto muito superior a tentativas superiores no mesmo sentido.” (in: Pessoa, 2011a, p.37). A seguir, a breve discussão esboçada nesta nota procura tratar das diferenças editoriais, sobretudo, a respeito da composição do corpo textual, menos quanto à organização e mais quanto à estruturação do elenco de trechos que comporia a obra; se a edição crítica se restringe a 445 trechos, além daqueles postos em apêndice, a edição de Zenith comporta 481 trechos, na seção intitulada *Autobiografia sem Factos*, sendo que alguns destes (poucos) são montagens a partir de distintos documentos (por critérios arbitrários de interpretação, sobretudo, temática), além dos 31 textos postos na seção de *Grandes Trechos* e dos demais escritos lançados aos apêndices.

Causa espanto a Zenith a exclusão, por Pizarro, de “alguns textos sempre tidos como «canônicos»”, incluindo a retirada de alguns escritos encontrados, no Espólio, em pasta sob o título do *Livro do Desassossego*; decisão, segundo Zenith, tomada “com base em critérios que se afiguram despreocupadamente intervencionistas” (Pessoa, 2011a, p.37). Menos do que uma abusiva *intervenção*, no entanto, o extremo rigor metodológico da edição crítica, segundo os preceitos do trabalho conduzido em diferentes edições pela Equipa Pessoa, exige agir, por vezes, contra a interpretação que os próprios textos induzem, para seguir com sua coerência e objetividade *materiais*; nesse sentido, voltamos à questão da diferença entre o *cabere* e o *pertencer*. Seguindo sua argumentação, Zenith levantaria o caso de uma passagem do texto dramático *A Morte do Príncipe* presente num envelope do *L. do D.*, mas que, por pertencer a outro projeto literário, não pertenceria ao *Livro do Desassossego* (sendo assim, de acordo, excluída de seu *corpus*), mas, no entanto, segundo Zenith, “a dita passagem, pelo tom e pelo tema, caberia bem no *Livro*, não sendo impossível que Pessoa tenha encarado a hipótese de a inserir no

mesmo, separando-a do drama. Se eu fizesse uma edição crítica”, segue Zenith, “estaria pelo menos tentado a incluí-la num apêndice.” (in: Pessoa, 2011a, p.38). Tendo em mente, por exemplo, que textos escritos para cartas pessoais poderiam, segundo indicações do próprio Pessoa, migrar ao *Livro*, como uma carta escrita a sua mãe – encontra-se entre os arquivos do *Livro* uma transcrição datilografada com a indicação “(cop.[ia] duma carta para Pretoria)”³⁰ – e que outros tantos escritos são de autoria incerta (certamente de Pessoa, mas incertamente de qualquer um de seus heterónimos e personagens literárias) – como aquele texto já citado (curiosamente o “primeiro” do Espólio: BNP-E3/1-1) a oscilar entre o poeta Álvaro de Campos, o ajudante de guarda-livros (Guedes ou Soares) ou ainda outro qualquer –, pode-se cogitar a inclusão de qualquer texto a circundar o *Livro* ao menos no espaço dos apêndices, local para onde foram relegados, por Pizarro, estes dois incertos escritos acima citados, na seção de *Textos com destinação múltipla* (ainda que esse título seja um tanto problemático no caso daquela carta citada, marcada com a insígnia “L. do Des.” e nada mais, mesmo que seja originalmente – aliás, não a cópia que lemos, mas somente o texto da carta transcrita – um material epistolar), mas não aquela passagem de *A Morte do Príncipe*, comentada por Richard Zenith.

O rigor dos critérios usados pela edição crítica pode gerar alguns desconfortos – e é isso o que Zenith está, afinal, a apontar; mas não se trata daquela sugestão de “intervencionismo” com que acusa o proposto equívoco na edição crítica, mas justamente de um esforço de não-intervenção ou mínima intervenção, ou, ainda, de limpeza de ruídos externos, isto é, da tentativa de afastar tudo aquilo que não pertença *objetivamente* (materialmente, comprovadamente, indubitavelmente) ao *Livro* – ao risco e sem receios de ferir o jovem, precário e sempre impróprio cânone desta obra. Particularmente, um caso atrai minha atenção – confesso que se trata de um trecho *caro a mim*, desde minha primeira leitura a partir de edição de Richard Zenith, cuja ausência no corpo principal da obra (a edição crítica a coloca entre os apêndices) inevitavelmente *me incomoda*, mas não por um simples apego; trata-se do texto contido nos documentos de cota E3 9-18 a 9-21, cuja temática e abordagem, ao leitor do *Livro*, certamente o aproxima dos escritos do *Desassossego*, sobretudo por ressoar outros

³⁰ BNP-E3/7-48.

textos “geracionais”, por assim dizer, em que a voz declamadora discorre sobre a decadência da e na Modernidade: “Desde o meio do século dezoito que uma doença terrível baixou progressivamente sobre a civilização.” (Pessoa, 2010, p.486), anuncia a primeira linha do trecho, reverberando, imediatamente, outros incluídos no texto crítico, como aquele que anuncia: “Pertença a uma geração que herdou a descrença no facto christão e que creou em si uma descrença em todas as fés.” (BNP-E3/6-13 – Pessoa, 2010, p.142); ou ainda outro (relevante até pela indicação do carácter introdutório, suposto pela indicação, sob o “L. do D.”, de tratar-se de um “1st. article”): “Quando nasceu a geração, a que pertenço, encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. [...] Nascemos já em plena angustia metaphysica, em plena angustia moral, em pleno desasocego político.” (BNP-E3/5-36 – Pessoa, 2010, p.144). Quando, entre os arquivos, verifica-se que o trecho imediatamente anterior (de cota BNP E3/9-17) na organização do Espólio – embora esteja noutro suporte – contém a marca do *Livro* (aquele “L. do D.”), além de ser, segundo a pesquisa do próprio Pizarro, do mesmo ano daqueles dois outros textos “geracionais” (1917), e diante da semelhança entre os suportes, as caligrafias e as tintas de caneta, cresce a suspeita de que a ausência de um “L. do D.” (cota E3 9-18 a 21) encimando aquele citado texto tão caro a mim – e, creio, a outros – possa ser um mero acaso. Entretanto, sob a severidade da organização crítica, talvez não haja o que se questionar quanto à decisão de Pizarro, até porque, mesmo se perifericamente, o trecho foi mantido no corpo da edição (embora fora do texto crítico e do aparato genético); mas por outro lado, não seria de se condenar, de modo algum, a decisão – tomada por Richard Zenith – de incluir o comentado texto entre os trechos do *Livro*.

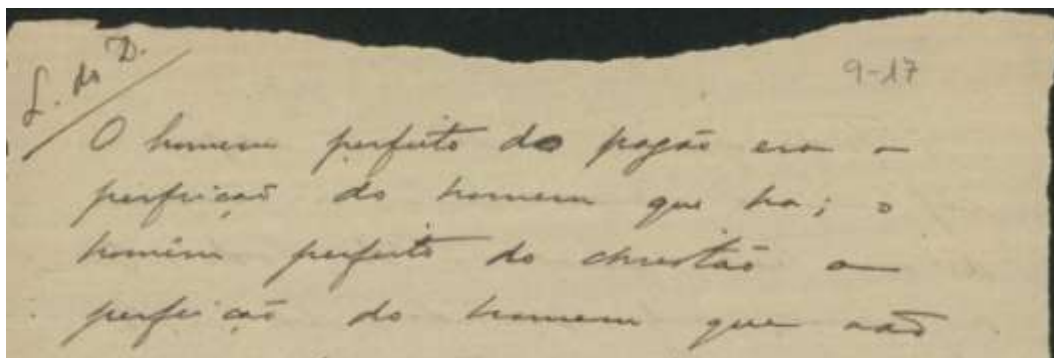


Figura 8 - Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 9-17.

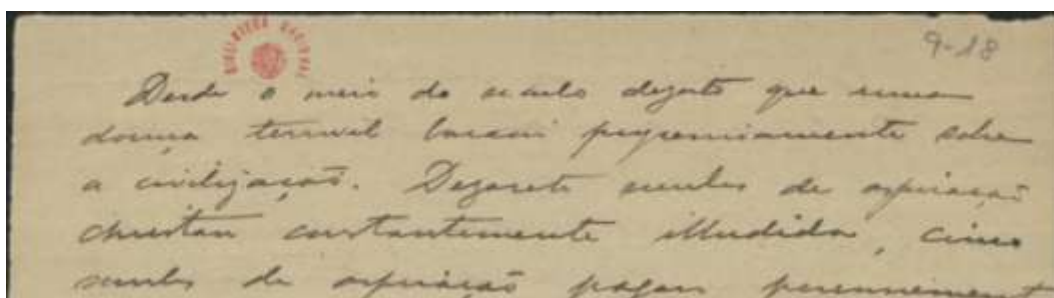


Figura 9 - Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 9-18.

Ao seguir da nota editorial que acompanhávamos, Zenith levantará outros erros e acertos da edição crítica, segundo sua perspectiva, com atenção maior para a fixação dos textos diante das dificuldades de leitura desde os originais. Dos breves comentários – feitos a partir de casos pontuais – destaca-se a conclusão a que o editor chega após retificar a transcrição de uma palavra, instigado por uma leitura feita pela edição crítica (que considera, entretanto, *errônea*):

Há também leituras novas propostas pela EC [edição crítica] que não me convencem [...] No trecho 75 [trata-se do texto sob a cota 7-12], onde se lia “uma atitude constante e instantânea de análise”, a EC propõe “uma atitude matemática e instantânea de análise”. Revendo o original, ou a digitalização do mesmo, leio agora: “uma atitude instintiva e instantânea de análise”. Que uma palavra pode ser lida ora *constante*, ora *mathematica*, ora *instintiva* (na ortografia original) ilustra bem a dificuldade e o desafio de decifrar a caligrafia do autor. (in: Pessoa, 2011a, p.38)

A *dificuldade* e o *desafio* aplicam-se não apenas à decifração caligráfica a fim de estabelecer um texto desde uma palavra ou palavras de difícil leitura; fosse este apenas o terreno de dúvidas e discussões de transcrição textual e certamente não seria tema de maiores reflexões, enquanto não discorreríamos tantas páginas

entre as edições de Richard Zenith e Jerónimo Pizarro. Mas, como tão reiterado, o *Livro do Desassossego* não se estabelece a partir de um conjunto documental íntegro, cujo único esforço estaria, quiçá, em ler corretamente as palavras e superar eventuais lacunas. Ainda no que concerne ao texto, isto é, ao problema do estabelecimento do texto desde os originais, já devemos aplicar o esforço de decifração às inúmeras *variáveis*, que podem sugerir distintos resultados textuais – e se uma palavra não fosse fundamental numa obra literária, não haveria motivo para Pessoa seguidamente debater-se diante de uma ou de outra. Nesse âmbito, já estamos um passo à frente no problema editorial inscrito na obra de Fernando Pessoa; já aqui, mais do que decifração, trata-se de decisões, de escolhas; *trata-se de escolher em nome daquele ausente – o autor*. Um passo à frente e começamos a lidar com as verdadeiras dificuldades e com os pesados desafios impostos pelos arquivos pessoais – e aí já estamos propriamente no campo da decisão editorial, da composição do livro: *seleção, descarte e montagem*.

O caminho da crítica textual, seguido pela Equipa Pessoa e por Jerónimo Pizarro, infere o estabelecimento de regras arbitrárias, bastante explícitas, norteadas pela objetividade – quiçá inalcançável, mas ainda esteio onde se apoiar; arrisca-se, é certo, a abrir mão de certas peças, compreendidas como materialmente excedentes ou, ao menos, incertas, mas procura jogar não apenas *com todas as cartas viradas para cima*, como com a *certeza de que todas as cartas pertencem ao baralho*. Resta ordená-las – e a opção de Pizarro seria por um critério externo e neutro, pois, de certo modo, indiferente ao conteúdo do livro enquanto obra a supor alguma coesão sequencial, embora esta postura em parte disfarce sem disfarçar que, de fato, a cronologia, no caso do *Livro do Desassossego*, carrega algum valor semântico, a distinguir aquilo que outros já haviam intuído, isto é, que o *Livro*, de certo modo, ao menos em perspectiva histórica, são *dois*, não necessariamente um pertencente a Guedes e outro a Soares, mas, certamente, um escrito por um Fernando Pessoa ainda a lançar-se mais agudamente em uma carreira literária, entre os 25 e os 32 anos, aproximadamente, e outro escrito por um Pessoa minimamente estabelecido como figura de alguma relevância no cenário literário português a começar esboçar uma carreira de autor, já depois dos 40 anos de vida – e, é certo, um a caminhar num terreno simbolista-esteticista e outro mais próximo do modernismo português.

Richard Zenith, por sua vez, buscando se pôr mais próximo, se possível, das *intenções* do autor (no caso, deste “segundo” autor, pós-1929) ou ao menos de uma especulação desta autoria através das indicações deixadas por Pessoa a partir da emergência de Bernardo Soares (e de sua *psychologia*), assumirá uma linha editorial profundamente diversa dos caminhos da edição crítica e, afinal, das demais edições; linha esta que implica, no movimento de seleção e montagem, alguma *intervenção criativa* sobre os materiais textuais de Fernando Pessoa – algo curioso para quem, naquela citada nota ao fim da 9ª edição, acusaria a edição crítica de algum intervencionismo. Não cabe retornar longamente aos argumentos do editor americano; mas cabe uma descrição mais precisa de sua edição do *Livro do Desassossego*. Diante das variações (mormente, sutis) que há ao longo das incessantes reedições, é necessário estabelecer, com clareza, que os comentários que se seguem são voltados especialmente à edição de 2011, lançada já sob a presença da edição crítica. De fato, não há, entre as reedições, mudanças tão profundas em termos de ordenação e organização textual, entretanto existem, em termos de fixação dos textos assim como de eleição dos textos a serem incluídos no *corpus* textual, alterações relevantes (ainda que, na profusão de escritos fragmentários e, sobretudo, pela manutenção de numerados 481 trechos, as mudanças possam nos passar despercebidas). Sob a compreensão de que o *Livro do Desassossego*, inventado por Pessoa, “nunca existiu, propriamente falando, e [...] nunca poderá existir”, ciente de que aquilo que se propõe a editar e, portanto, apresentar como um livro é antes “a sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o anti-livro, além de qualquer literatura” (in: Pessoa, 2011a, p.13), podemos supor que Zenith tenha a consciência de que aquilo que se propõe realizar está, inevitavelmente, em *erro* (o incontornável *erro teórico* que me sugeriu em conversa o professor Luís Fagundes Duarte) – mas deste erro, e da impossibilidade de êxito, Zenith encontra a potência da invenção, mesmo que à fronteira da distorção; se não há livro ou se há em tantos textos tantas negações do livro, apresentar *um livro* será necessariamente uma invenção, comportando e exigindo, sim, uma *intervenção* sobre aqueles materiais a fim de criar um *possível* – embora certamente *nunca definitivo*. A grande aposta de Richard Zenith está nesta potência de intervenção, como estopim da possibilidade de costurar os escritos através de uma abordagem que não ignora a cronologia de escrita e, justamente por isso, procura, na invenção desta obra impossível, reverberar algo

do que se apontava nos últimos passos de Fernando Pessoa em torno deste *Livro*, entre os anos de 1929 e 1934; por isso, o seu ponto de partida é a afirmação de Bernardo Soares. É o livro deste que Zenith almeja esboçar, não através do abandono dos textos mais antigos, mas através da conformação (explorando principalmente jogos de *montagem* e de modo algum caindo no recurso de uma manipulação grosseira) do conjunto textual (que, filologicamente e hermeneuticamente, o editor pôde supor e eleger como pertencentes ao *Livro*) à figura, ao estilo e à personalidade de Bernardo Soares, personalidade que se pode delinear (precariamente) pelos textos póstumos e pelos poucos publicados a partir de 1929, quando Soares surge e, mais intensamente do que ocorrera com Vicente Guedes (em poucos textos, como aqueles prefaciais), apresenta-se como uma *personagem* de uma quase narrativa semi-confessional, ou, quiçá, para adotar a expressão pessoana que guiaria a edição de Zenith, personagem (e narrador) daquela *Autobiografia sem Factos* – expressão que dá nome e norte ao eixo do *Livro* segundo Zenith, contendo a massa dos trechos selecionados desde os documentos originais, com exceção daqueles integrados – também em consideração a anotações de Pessoa – ao conjunto d’*Os Grandes Trechos*.

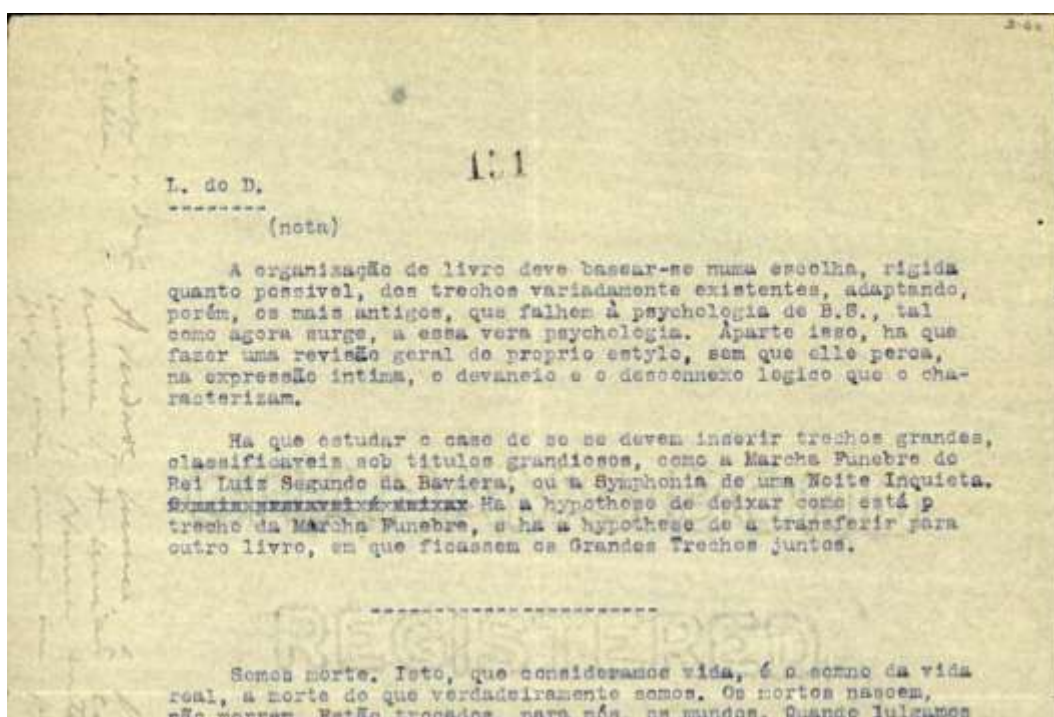


Figura 10 - Espólio Fernando Pessoa – BNP E3 2-60.

A estrutura básica do *Livro do Desassossego* segundo o modelo de Richard Zenith consiste em *Prefácio*, seguido de duas seções de textos e fragmentos, intitulados *Autobiografia sem Factos* e *Os Grandes Trechos*, além de “excedentes” textuais, em *Apêndice*, subdivididos em algumas categorias. O *Prefácio*, que abre o corpo literário do *Livro*, mais do que apenas uma apresentação da obra que ali se iniciaria, aparece, a um olhar mais atento, como uma apresentação do próprio modelo editorial de Richard Zenith. Sobre esta *montagem*, muito já se comentou quando se discutia a dupla autoria entre Vicente Guedes e Bernardo Soares; recordemos que Zenith propositadamente descarta os trechos em que o nome do primeiro aparece (lançando-os ao *Apêndice*) dentro do seu propósito de alinhamento ao nome e à personalidade de Soares, ainda que os trechos costurados para edificar o prefácio sejam coevos de Guedes, escritos (segundo a edição crítica) nos anos 1910. Além disso, a própria colagem de dois trechos distintos, retirados de documentos separados (o primeiro de cotas 6-1 e 6-2, datiloscrito, e o segundo de cotas 7-21 e 7-22, manuscrito), escritos (também segundo a edição crítica) em anos diferentes (embora próximos, 1915 e 1917), montando um só esboço narrativo, cuja única pista dessa costura ao leitor – além da explicação em nota de fim – é um sinal de asterisco a dividir os trechos (pouco perceptível no fluxo de leitura a leitores menos atentos), além de uma diferença de tonalidade, demonstra a estratégia editorial de Zenith, a roçar aquela *intervenção cirúrgica*, que, no entanto, o editor negaria veementemente em texto de apresentação à sua segunda edição de *A Educação do Estóico*. Na nota ao fim do volume do *Livro*, embora comente a respeito das condições dos originais, expondo a colagem arbitrária, curiosamente não chega a *justificar* sua decisão:

Apenas dois dos vários textos prefaciais que o autor escreveu para o *Livro* aparecem integrados nesta rubrica. O primeiro, assinado por Fernando Pessoa, foi provavelmente escrito entre 1915 e 1918, antes da morte definitiva de *Orpheu*. Quanto ao segundo, se não ostentasse a sigla *L. do D.*, poderíamos pensar que dizia respeito ao Barão de Teive, pois o autor ficcional ali descrito parece não ter sofrido dificuldades económicas, habitando não num quarto mas em dois, que não eram propriamente “reles”, adjectivo utilizado pelo narrador do *Livro* para caracterizar a sua morada. Talvez o narrador, que naqueles tempos se chamava Vicente Guedes, não estivesse ainda bem delineado na mente de Pessoa, embora o mesmo Guedes fale, no trecho AP3 [refere-se ao texto de cota BNP/E3 7-17], do seu quarto (singular) num 4º andar da Baixa e do seu trabalho como ajudante de guarda-livros. No APÊNDICE, figuram dois textos prefaciais que nomeiam Guedes (AP1 e AP2),

enquanto outros textos destinados a um prefácio – mas já do ponto de vista do narrador e não de Pessoa – estão integrados no *corpus*. (in: Pessoa, 2011a, p.515)

O único critério mais evidente para a costura apresentada parece aquele da exclusão do nome de Vicente Guedes (que embaralharia a atribuição a Bernardo Soares); além do interesse em nos sugerir, com Pessoa, a imagem de uma espécie de “manuscrito encontrado” (explicitado ao fim do segundo trecho na organização de Zenith) e, assim, insistir no jogo literário de Pessoa a se afirmar um *publicador* da obra de outro: aquela personagem cujo nome será, desde o retorno tardio ao *Livro* após um hiato de quase uma década, Bernardo Soares. *A Autobiografia sem Factos* conduz-se por esta sugestão biográfica e pela construção desta personagem; os textos em que a vida deste sujeito nos será narrada, sobretudo nos ambientes do escritório e de seu quarto à Rua dos Douradores, da Baixa e doutros cantos de Lisboa, serão, entretanto, intercalados com os demais fragmentos (possivelmente externos àquele esboço de narrativa confessional apresentado, com maior vivacidade, depois de 1929), realizando, nesta costura textual, ao menos parcialmente aquele propósito pessoano de adaptar os trechos mais antigos à “vera psicologia” de Bernardo Soares.

Não por acaso, após o comentado *Prefácio*, o primeiro trecho editado, que será mais um daqueles comentados trechos “geracionais”, inicia-se com um verbo em primeira pessoa na voz supostamente de Soares a afirmar: “*Nasci* em um tempo em que a maioria dos jovens haviam [sic] perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê.” (Pessoa, 2011a, p.49) [grifo meu]; ao fim, o mesmo trecho contém um encerramento certamente instigante e que serve como um anúncio do *Livro* que se seguirá e das posturas de seu autor: “Se o que deixar escrito no livro dos viajantes puder, relido um dia por outros, entretê-los também na passagem, será bem. Se não o lerem, nem se entretiverem, será bem também.” (p.51). Não se trata propriamente de um trecho escolhido ao mero acaso ou por afinidade ao intuito editorial desta versão, pois o documento original (cota BNP/E3 4-38 e 39) está datado de 29 de Março de 1930, período em que – há não tanto tempo – Pessoa havia retomado a escrita daquele livro por vir, depois de um longo silêncio, o qual seguiria a escrever prolificamente nos anos seguintes, e, além disso, marcado no original – sob a insígnia do “L. do D.” – com a inscrição “(trecho inicial)” – estranhamente

excluída por Zenith (que manteve outros parênteses dessa ordem). Trata-se, portanto, de um trecho previsto para ser o primeiro ou um dos primeiros, embora Pessoa tenha esboçado, como aqueles variados prefácios, outros tantos trechos sob esta condição introdutória ou inaugural.

De todo modo, o que se intui desde o prefácio até este primeiro trecho, e, antes, desde a afirmação daquela *Autobiografia sem Factos*, é que será a imagem desta (a partir da figura de Bernardo Soares como fingido autor-personagem) o fio condutor da composição de fragmentos e trechos proposta por Richard Zenith para o *Livro do Desassossego*. Uma abordagem certamente mais subjetiva e, talvez, mais “literária”, por assim dizer, do que aquela quase-neutra em subdivisões temáticas (recorrente em muitas edições desde a *princeps*), que se impõem, mormente, de fora para dentro, arbitrariamente. E talvez mais “literária” do que aquela objetividade pretendida por uma organização cronológica (explorada pela edição crítica e esboçada noutras). O que não significa que o modelo aplicado por Zenith não esteja intensamente arraigado na leitura dos documentos pessoanos, pois é destes, das pistas inscritas nestes, que Zenith irá alimentar a sua proposta editorial – não se trata de mera apropriação dos escritos como peças indiferentes. O *puzzle* pode não montar uma figura estável e íntegra, mas, a cada composição, produz imagens. Talvez grande parte da boa recepção de público desta versão (com grande difusão em Portugal e além, como no Brasil), a ponto de sugerir-se dela uma edição canônica, encontre-se justamente em seu ímpeto de propor efetivamente *um livro, uma obra*, e não uma coleção de fragmentos de uma obra insuperavelmente ausente, sem deixar, no entanto, de meter um pé firme no chão – sem vedar por completo o processo filológico-editorial que permitiria e autorizaria aquela construção. Noutras palavras, a edição de Richard Zenith flerta com a edição crítica, mesmo ao se colocar em contraponto. Ainda que, por outro lado, arrisque-se, sim, a disfarçar, amenizar ou ocultar a *inexistência* daquele *Livro do Desassossego*, mesmo se anunciada de partida nos textos introdutórios.

Diante da polêmica – que, afinal, atravessamos nesta seção de capítulo – estabelecida entre edições críticas e edições atualizadas, modernizadas ou não-críticas, embora inicialmente atendo-se ao problema estrito da conformação do texto a uma ortografia antiga ou à transladação à ortografia atual (num movimento próximo ao da tradução), o acadêmico Jerome McGann (1985) sugere que uma edição supostamente para não-especialistas poderia ou, talvez, deva exigir igual

ou maior esforço de investigação e análise textual do que aquele exigido a uma edição estabelecida por modelos da crítica textual “precisely because the editor of a nonspecialized text is required to incorporate in the reading text alone a process of historical translation analogous to what the scholar sets forth through his critical apparatus.” (McGann, 1985, p.95-96). Certamente o caso de Fernando Pessoa ou do *Livro do Desassossego* em particular, embora também envolva problemas de transcrição e de adequação ortográfica, é algo muito mais complexo, pois se trata de obra que não chegou a ter corpo – que não chegou a ser *obra*. Diante deste cenário, tanto ao rejeitar a objetividade da cronologia (mesmo se inacessível à época de sua edição, a não ser que se pusesse à tarefa detetivesca de Pizarro), quanto ao recusar critérios postos sob alguma neutralidade, como a organização estritamente temática (ainda que os temas sejam extraídos ou, ao menos, encontrados no conjunto de textos do *Livro*), critérios tais que condizem com a imagem há pouco apresentada de uma catalogação de trechos e fragmentos de trechos, Zenith se propõe a efetivamente elaborar uma *imagem* do *Livro*, cuja existência precária exige uma apropriação criativa (por mais rigorosa e respeitosa com relação aos documentos) dos escritos pessoanos a fim de propor uma possibilidade de obra; Zenith, a favor do possível, do livro possível, abandona qualquer neutralidade – trata-se, em sua abordagem, de uma efetiva *participação*.

De fato, de acordo com o que se sugere com McGann, exige-se, para realizar tal propósito, grande esforço crítico e investigativo, porventura ainda mais agudo do que o que se exigiria de um editor crítico (um filólogo estrito), pois, onde a crítica textual prudentemente interrompe seu investimento e, em recuo, põe-se a expor os bastidores de seu ofício e os bastidores dos arquivos, para fiar-se ao que *ficou* nos arquivos, Zenith ousa dar um passo além – e sugerir-nos um *Livro*. Ao risco, no entanto, de fazer esta imagem do *Livro* fingir-se o próprio (fazendo-o equivocadamente *existente*), ao menos àquele leitor não-especialista. Algo que Zenith, por mais que anuncie o contrário, alertando insistentemente para a precariedade intrínseca a sua edição, parece não impedir e, por outro lado, até alimentar, como, por exemplo, ao problematizar manter, a cada edição, o mesmo número de trechos (aqueles 481 que compõem a *Autobiografia sem Factos*), apesar de algumas profundas alterações, incluindo substituições de textos e colagens doutros, expondo o esforço – por mais que aceite a necessidade de atualização constante (e por isso já se contam nove edições) – de manter

inalterada, a despeito de novas leituras e descobertas filológicas sistematicamente incorporadas, a *unidade* daquela sua primeira edição, como se tivera atingido ali uma *forma canônica*, ou, ao menos, a forma canônica do *Livro segundo Richard Zenith*. Este empenho por não alterar a numeração dos trechos parece ter ainda como propósito manter a referência ordinal ao menos dos fragmentos mais relevantes, mantidos, assim, em sua posição no *corpus*, o que implica, certamente, grande concordância entre as reedições e, sobretudo, permite que a referência de outrem aos trechos (quicá numa citação) tenda a ser mantida segundo a sua numeração (e não é incomum que algum estudioso, na falta de títulos para os fragmentos e distantes que estamos dos arquivos e suas cotas, refira-se a determinado trecho pela numeração de Richard Zenith – sugerindo, num gesto quase irrefletido, a possibilidade de canonização desta edição).

Não por acaso, Jerónimo Pizarro é crítico deste procedimento, considerando “inquietante” que “acrescentos e exclusões em nada [tenham alterado] a quantidade de trechos” e tenha sido “possível salvaguardar, mais uma vez [refere-se ainda à edição de 2009 e o mesmo ocorreria com a de 2011], a contabilidade da sua versão do *Livro*” (Pizarro, 2012, p.270). O que Pizarro denuncia, sobretudo, é a maneira como a versão de Zenith permite-se intervir (e de modo não tão explícito, pois somente uma leitura comparativa entre as edições permitiria visualizar vivamente as transformações editoriais a cada reedição – o que seria quase o trabalho para uma edição crítica da edição de Zenith, trabalho um dia, talvez, necessário) sobre os fragmentos textuais em favor da imagem de obra que procura apresentar. A uma edição crítica interessaria exatamente a expulsão de qualquer torção ou distorção que por esse procedimento se sugere. Com tal postura, as edições críticas certamente gerarão aquela *inquietação* às distintas propostas de elaboração editorial edificadas sobre um mesmo corpus textual – nesse sentido, uma edição crítica pode funcionar com uma espécie de *desambiguação*, ao menos entre as edições já publicadas. Mas se, de certo modo, a função da crítica textual e de suas edições é inquietar outras edições (mormente não-críticas) e expor os procedimentos que, talvez, não se evidenciem em si, contrapondo-se, no caso da obra por fazer de Pessoa, a qualquer cânone (afirmando-o uma impossibilidade), também as edições modernizadas (em suas diferentes vertentes) – ou ao menos as boas edições – atuarão para problematizar

não apenas outras edições não-críticas, mas também a crítica textual, como se sugere novamente com Jerome McGann, quando este afirma que editores críticos

Take it as a matter of course that their scholarly methods can judge the editorial work that produces modernized texts, but they rarely see that the theory and methods of nonspecialist editing might be necessary to pass a corresponding judgment upon the work of critical editors. (McGann, 1985, p.96)

Sem dúvida, quando Zenith imagina um *Livro* alimentado por uma das poucas notas editoriais de Fernando Pessoa, e tendo-se em conta que, nesta breve anotação escrita aos anos 1930, Pessoa infere um intenso trabalho editorial sobre aqueles tantos textos guardados, a partir de uma sugestão de conformação dos antigos aos novos que não pararia de escrever, Zenith insiste na condição de *obra em processo* e, de fato, revela mais agudamente o processo em que a obra fervia ao momento de sua interrupção do que a aposta cronológica de Pizarro, por exemplo; e, tão importante quanto, a organização realizada pelo editor americano expõe talvez com maior força, ainda que quase performativamente, algo que muitas vezes se dilui na objetividade de uma edição crítica: uma obra é fruto de um *processo editorial* – não se desprende, com raríssimas exceções, *diretamente* das mãos do autor (e de suas intenções) ao material editado; a viva presença do editor expõe, dessa forma, um processo de organização em livro inevitável e, certamente, previsto e aguardado pelo próprio Fernando Pessoa. Se recorrermos, comparativamente, ao único livro editado em vida pelo autor, seu livro de poemas *Mensagem*, de 1934, pode-se inferir que o próprio Pessoa não estaria alheio à composição do *Livro* – e, talvez, sua edição em vida resultasse, conforme Zenith, naquele “verdadeiro livro, polido e fluido, com talvez metade das páginas que afinal tem, e talvez metade da sua graça e génio.” (in: Pessoa, 2011a, p.31). Com Zenith, estamos no terreno da *especulação*; mas será papel desta especulação, compreendida criticamente, indagar os papéis em suas possibilidades.

No entanto, apenas uma percepção interessada e crítica poderia reconhecer o efeito destas especulações editoriais; pois, doutra perspectiva, portanto, o perigo maior a rondar as edições não-críticas, como as de Richard Zenith e outras ainda mais, é justamente a tendência a nos deixar, como leitores (principalmente, se não somos aqueles especialistas), muito distantes do processo de *construção mediada*

das obras de Fernando Pessoa, isto é, do quase sempre complexo processo editorial que possibilita emergir, de manuscritos e datiloscritos, uma edição tipografada e íntegra sobre um suporte estável como o livro; e, se favorecem uma leitura mais suave e fluida, mais “literária”, por assim dizer, podem disfarçar o fato de que aquela obra que ali lemos, naquelas páginas bem diagramadas e provavelmente impressas em folhas limpas e lisas de um livro, só existe a partir de um processo técnico, inevitavelmente estético e fatalmente subjetivo de estabelecimento arbitrário de uma literatura que poderá ser reinventada a cada edição. Pois, tanto quanto nas edições críticas, há, nesta linha editorial (em que aqui enquadro como referência as obras editadas por Richard Zenith), muitas interferências e intervenções sobre o texto original de Pessoa, mas tais interferências não se impõem entre nós e a escrita pessoana e, positivamente, não se interpõem à nossa leitura dos textos. Enquanto meros leitores, nós não teremos em mãos a referência dos originais (por mais que tenhamos, quiçá, os números das cotas e qualquer outra informação mais precisa em notas) e, dessa maneira, seremos obrigados a *acatar* (sem discussão – pois não temos argumentos) as decisões e interpretações do organizador-editor, que, nesses casos, pode aproximar-se, como já reiterado, da figura de um coautor, e certamente, para tal, precisa exercer sua *autoridade*.

As edições críticas, por sua vez, por mais que contenham algo de subjetivo e arbitrário (e, por mais que elas eventualmente busquem sustentar alguma neutralidade, elas sempre contêm subjetividade e arbitrariedade), tais edições buscam expor, a cada página, parágrafo ou linha, e, sobretudo, no *aparato genético*, rastros do processo de mediação inevitável que constitui aquela edição e, com isso, nos alertar, ao custo de uma leitura fatalmente mais fragmentada e encavalada, afetada pelo arcaísmo da ortografia original, que a obra pessoana será sempre, desde que aberta a arca e libertos seus fantasmas de literatura, uma *construção coletiva* e, por isso, *aberta* – uma escrita intermediada pelo trabalho de um ou mais investigadores, a partir de um conjunto de vestígios materiais em sua maioria inconclusos e, portanto, abertos à especulação, à invenção ou àquela ficção editorial a se infiltrarem por suas lacunas e silêncios. Em entrevista realizada por mim a Jerônimo Pizarro, em trocas de e-mails entre Julho e Agosto de 2011 (publicada em Revista Escrita nº 13), o pesquisador colombiano afirma:

Pessoa é e será cada vez mais um “autor *póstumo* e *construído*”. Esse é o seu fado, e também o nosso, enquanto leitores, críticos e editores de uma obra que ficou “por armar”, para citar Julio Cortázar. Ora, esta condição obriga a relativizar um dos ideais implícitos de muitas teorias da edição: o da “neutralidade técnica/científica” que deveria assumir o editor. Não porque o editor não deva procurar uma alta objectividade, mas porque no caso concreto de editar Fernando Pessoa é quase conveniente e inevitável que o editor seja um agente ativo e autónomo, que faça novas propostas de edição, e essa “neutralidade” não pode ser absoluta. Explico melhor. Estando, como estamos, ainda muito longe de um “cânone textual” mais ou menos estabelecido das obras de Fernando Pessoa; estando, como estamos, ainda muito longe de ter transcrito a totalidade do seu legado literário; estando, como estamos, ainda muito longe de uma datação crítica da maior parte dos seus escritos; e não dispondo, como não dispomos, de indicações do autor referentes à organização da maior parte das suas obras; nestas condições, perante estas incertezas, o mais urgente é um apelo ao rigor e à prudência, mas a um rigor e uma prudência que não inibam completamente o editor, pois o editor de Fernando Pessoa é um editor que deve “trair” o autor constantemente, quer optando por títulos que este não concebeu, por exemplo, quer organizando um conjunto textual de uma forma que este não chegou a deixar bem definida. A neutralidade absoluta não é possível a partir do momento em que temos que agir *para além* do autor, em que devemos, conscientemente, tomar decisões mesmo sem gozar de todos os elementos necessários ou todas as informações desejáveis para o efeito.³¹

Pizarro opta por trazer à mesa o termo *traição*, bastante comum no âmbito dos problemas que envolvem outra área complexa e, com frequência, polémica: a *tradução*. Área da qual também se ocupou Fernando Pessoa, como esporádico tradutor literário, e que, em *The Art of Translation*, afirmaria: “a translation is only a plagiarism in the author’s name” ou “a translation is a serious parody in another language”. Aqui a noção de traição aparece mais atrelada ao problema da *autoria*, mas também à ideia de uma *integridade* da obra. “The only interest in translations is when they are difficult”³², afirma ainda Pessoa no referido texto, mostrando-se instigado na tradução como tarefa (“task”), reconhecendo-a como árdua ou, em certos casos, irrealizável; a tradução entre línguas irmãs, como entre o espanhol e o português, não lhe causa maior interesse – poderíamos compreender que a tradução que lhe atrai é aquela que exige e impõe a traição (o plágio, a paródia). Podemos pensar no paralelo entre o problema editorial e o problema da tradução – à sombra da traição – a partir de uma abordagem mais mundana: *toda tradução é uma traição*. Uma afirmação do senso comum. A tradução participa da traição, sobretudo, por ser *insuficiente*, pois resiste um

³¹ Revista Escrita (revista dos alunos do programa de mestrado e doutorado em letras da PUC-Rio), Ano 2011, nº13.

³² Lido na versão transcrita em <http://arquivopessoa.net/textos/3911>

resíduo intraduzível nas palavras de uma língua, assim como no contexto em que são proferidas ou impressas, que não pode ser transferido a outra. Trai-se, afinal, por se “fingir” que há suficiência; por se “fingir” que a tradução íntegra e completa é possível – talvez uma questão de *má-fé*. Entretanto, é como uma via sem outra saída – fora desta rota só resistiria a completa negação de sua possibilidade; noutras palavras, a traição, assim compreendida, é condição de qualquer tradução. Sintomaticamente, quando aqui aproximamos o ambiente dos arquivos literários (no âmbito dos problemas editoriais) ao ofício da tradução, poderíamos reencontrar Jacques Derrida a afirmar, diante do que compreende como *perturbação do arquivo* e em alguma proximidade ao que aqui nos incomoda ou perturba, que o *arquivo*

Reserva sempre um problema de tradução. Singularidade insubstituível de um documento a interpretar, a repetir, a reproduzir, cada vez mais em sua unicidade original, pois um arquivo deve ser idiomático, e ao mesmo tempo ofertada e furtada à tradução, aberta e subtraída à iteração e à reprodutibilidade técnica. (Derrida, 2001, p.118)

Curiosamente, estamos diante de dois editores não-lusófonos; de certa maneira, portanto, algum esforço de tradução deve estar inserido em seus trabalhos editoriais, embora – é certo – ambos dominem com boa fluência o idioma português. De todo modo, resiste alguma distância. Richard Zenith é também tradutor do *Livro do Desassossego* para a língua inglesa e possui um breve artigo sobre o seu modelo de trabalho nesta área; breve escrita que, não por acaso, dá boas pistas sobre o seu modelo editorial. Subtitulado “Notas para uma Não-Teoria” (talvez inspirado por uma daquelas frases-borboletas de Pessoa capturadas pelo autor e colecionadas entre seus papéis: “... o sagrado instinto de não ter theories...” – Pessoa, 2010, p.465), o artigo inicia-se pela afirmação, por parte do autor, de sua *política de tradução* como uma *pragmática*: “Estou, ou não, a prestar um bom serviço a Fernando Pessoa e ao *Livro do Desassossego*? Esta é a pergunta que me faço de uma maneira latente”. Em seguida, afirma sua preocupação em tornar Pessoa “apetecível” ao leitor (no caso, anglófono), embora recuse qualquer preocupação comercial, pois assevera “respeitar a vontade do autor. Pessoa jamais teria publicado os seus textos com variantes e lacunas e notas

a salpicar as páginas.” (Zenith, 2006, p.37). Insiste, mais à frente, na necessidade de um equilíbrio entre o respeito ao *autor* e o respeito ao *texto* (p.40), compreendendo que, neste jogo, há espaço para alguma *intervenção*: “desde que a intervenção seja mínima e se encontre no estilo de Pessoa” (p.37) – resta saber qual o limite deste *mínimo* e como afirmar (e reproduzir, ainda noutra língua) o *estilo* pessoano. Sobre o efetivo processo de tradução – em certo contraponto ao rigor que ora parece evocar (ainda que na ausência de método) – revela que se trata “de um acto visceral, intuitivo, directo – como o de escrever.” (Zenith, 2006, p.37), evocando a noção de uma *erótica da arte, contra a interpretação*, segundo Susan Sontag, como o seu “ideal” para o que define como “arte da tradução” (p.38). Enfim, diante de qualquer texto literário, mas, sobretudo, do *Livro do Desassossego* – “objecto complexo, multifacetado, com várias leituras possíveis” – insistirá que “uma tradução deve conservar esta complexidade, esta variedade de leituras.” (p.38), admitindo, ao final do artigo, que a “tradução é uma arte confusa, aproximativa, condenada à imperfeição. Cada tradução é um conjunto de decisões difíceis, de ganhos aqui e perdas ali”, para concluir, ao final, que “[r]aramente há escolhas totalmente felizes.” (p.41). Parece incontestável que, desde este modelo pragmático de tradução, poderemos pensar o modelo editorial de Richard Zenith e, por contraponto, o modelo que fundamenta as edições críticas.

Com respeito ao trabalho de edição, o problema é distinto ao da tradução, mas envolve também uma insuperável *insuficiência*, pois nenhuma edição (crítica ou não) poderá reconstruir a obra que não foi construída e nem mesmo projetada em sua integridade. Dessa maneira, o editor deve sempre “trair” as decisões que Pessoa poderia tomar, pois estas, a não ser se inscritas em algum lugar evidente (quicá em carta, em anotações pessoais ou de trabalho ou, ainda, na memória – mais ou menos fiável – de um amigo coevo), são inacessíveis, e, mesmo se acessíveis, também instáveis, pois um homem pode mudar de idéia e Pessoa, entre suas muitas máscaras, talvez pudesse mais do que todos. A primeira questão a se enfrentar diante da tarefa editorial da obra póstuma pessoana – e que se pode ler em Zenith e igualmente em Pizarro, e noutros editores – é a *ausência do autor*. Certo é que não se trata apenas de uma escrita póstuma, isto é, da ausência do autor de fato, do autor empírico; *o próprio autor textual está fraturado*. Ao lado da primeira, uma segunda questão se impõe, uma questão que se afirmaria *ética*: até onde pode caminhar o editor, se alguma traição – ou, mais apropriadamente,

intervenção – é inevitável? qual é o limite para esta intervenção, qual é o seu pudor? até onde se *autoriza* o gesto editorial?

A única maneira de tornar Pessoa *público*, em âmbito editorial, é *reinventá-lo à sua revelia*; trair, de algum modo, a lição dos textos. Algo próximo do *plágio* ou da *paródia* sugeridas por Pessoa no âmbito da tradução. Diante dos seus quase inumeráveis papéis, seja na linha pragmática de Zenith, seja no modelo da crítica textual, de Pizarro e da Equipa Pessoa, é preciso intervir sobre a sua escrita – ao risco daquela traição incontornável. Mas uma traição, se inevitável, deve ao menos *respeitar* o assombro que sobrevive nos rastros materiais de sua arca – esta é a exigência *ética* que deve afligir todos os editores e também todos os leitores, sobretudo, todos os leitores especializados e, certamente, todos os críticos de sua literatura. O risco maior que Pessoa enfrenta, enquanto um autor em domínio público com uma obra tão fragmentária e lacunar e, ao mesmo tempo, vasta, quase infinita – se contarmos tudo o que escreveu e se guardou por sua vontade ou pela de outrem –, é o de tornar-se tão maleável, a partir da vastidão de leituras parciais possíveis, que possa ser transformado em quase qualquer coisa; *involuntariamente*, a partir de um trabalho malfeito de edição, ou *voluntariamente*, o que pode abrir caminho para uma manipulação, se não uma falsificação. Dessa forma, apenas *lendo* criticamente aquilo que Fernando Pessoa efetivamente escreveu e – certamente com uma ponta de prudente desconfiança – aquilo que foi publicado *em seu nome*, somente sob esta leitura intensiva poderemos enfrentar tais abusos e distorções – uma tarefa, talvez, infinita.

Aos críticos textuais, elaborar a edição crítica – possivelmente de toda a obra pessoana – é uma etapa necessária e fundamental para se lidar com a obra de Fernando Pessoa, seja no âmbito intensivo dos estudos acadêmicos, seja no âmbito de uma leitura “recreativa” – embora a esta uma nova etapa seja necessária após a fixação e o estabelecimento dos textos desde os originais. Escreve Pizarro ao fim da *Introdução* à sua edição de *A Educação do Stoico*: “Sem ser definitiva, toda a edição visa ser o mais definitiva possível, como a obra mais perfeita” (in: Pessoa, 2010, p.14); pois nunca uma edição de Pessoa poderá ser efetivamente *definitiva*: as publicações construídas a partir dos alicerces de criações nunca concluídas por Pessoa em vida jamais recuperarão o irrecuperável que é a obra que Pessoa, enfim, *nunca escreveu*. Lidamos com fantasmas que evocamos dos restos memoriais de uma obra por vir; uns como Zenith, atrevem-se a

incisivamente intervir sobre os vestígios para erguer uma *obra possível* (entre outras); outros buscam expor objetivamente os vestígios e povoá-los com marcas periféricas que nos deixem o caminho aberto para, talvez, imaginarmos uma obra possível a partir do fato um pouco *melancólico* de estarmos enfrentando uma *obra impossível*. Fato insuperável é que, tanto num caminho como noutro, a obra pessoana (penso na obra póstuma e, indiretamente, em toda ela, já que a incorporação da obra póstuma contamina toda a sua literatura) é fatalmente *mediada* e deve ser lida como tal – e, portanto, sempre exposta como tal.

Embora possa parecer que esta argumentação esteja a pender em favor da metodologia das edições críticas, quero antes afirmar que o que se buscou e se busca aqui, em primeiro lugar, é discutir as diferentes posturas éticas diante do trabalho de construção de uma obra a partir dos vestígios do que ela não chegou propriamente a ser ou, se chegou a ser, foi como *obra por vir*. O que parece evidente é que não se deve disfarçar o estatuto precário da obra pessoana; muito pelo contrário, a precariedade deve ser exposta, pois dela faz parte – e tal tarefa de *exposição* faz parte do projeto que conduz as edições críticas. Devemos mais uma vez reconhecer e reafirmar que a literatura póstuma de Fernando Pessoa só pode existir para nós ou em seus *arquivos brutos*, não constituindo propriamente literatura ou o que podemos entender por uma obra, ou, doutra perspectiva, enquanto *obras mediadas por edição* – e o conceito de *edição* envolve, de forma evidente, *apropriação, seleção, corte, abandono e perda*, assim como os arquivos (que dão possibilidade a estas edições) carregam em si o *guardar* e o *perder*, o *escolher conservar* e o *deixar perecer* ou *se perder*. Em suma, temos que afirmar a *precariedade* inerente à obra de Fernando Pessoa ou, do contrário, podemos ser levados a encontrar ou inventar uma integridade impossível – as especulações são inevitáveis, pois de lacunas e vazios, das instabilidades e incertezas, só podem emergir o silêncio do morto (o que não queremos) ou a eloquência dos fantasmas. *Fiquemos do lado dos fantasmas, aceitando os riscos.*

3

Escrita e inscrição: o arquivo, a memória, o corpo

3.1

Nota literária ou uma epígrafe

(De um monte de papéis, entre letras, palavras, lacunas e rasuras, imaginar um livro, e toda uma obra, toda uma literatura; de um monte de ossos, peles e carnes, vísceras e sangue, imaginar um corpo, uma vida inteira e uma vida a mais para além de qualquer morte; dos vazios, preenchidos de imagens, e de corpos e doutros vestígios e doutras imagens, fabular um mito ou mais e toda uma mitologia. Daquela literatura desassossegada entre escombros-alicerces do por vir, messiânica escritura cujo livro ou cuja obra sempre e nunca chegará, vislumbra-se, entre outras brumas, uma escrita outra, outra literatura, cujo corpo não estará naquela escrita informe entre papéis avulsos a nos anunciar a emergência de um corpo-texto, de uma obra fingida desde uma matriz desorganizada e visceral, a depender dos gestos doutras mãos e doutra escrita, escrita segunda de bastidores, mas, sim, uma escrita erguida, já ao gesto autoral, com pedaços de palavras perdidas, talvez em cartas ou gavetas, mas também com pedaços de corpos, do escritor e doutros, pedaços do mundo que são memórias, recordações, reminiscências, relíquias, apropriados todos os dentes, costelas, úmeros, fêmures, e órgãos dilacerados, quiçá ainda palpitantes, e a própria terra em que se escondem os restos da vida, tomados todos – nessa apropriação profana – com rumor de ironia, mas sem serem abraçados, tais nacos arrancados do mundo e costurados num tecido textual, por mentira alguma ou, quiçá, abraçados, sim, à maior e mais sincera, mentira profunda, mentira do in-fante que faz da vida invenção, ficção – lugar de fundação desta escrita da memória e das ruínas, à imagem do cientista louco a criar vida, de onde se ergue uma literatura anômala, monstruosidade impregnada de mundo, mundana, chã, marcada na pele pelos corpos de que se faz mundo, mas também pelo corpo de quem a escreve ao mundo e a inscreve neste, mundanidades escatológicas cujos rastros viscerais evocam ou

evacuam ou regurgitam os murmúrios memoriais de fantasmas fantasiados para um baile de máscaras a comemorarem, tais espectros todos reunidos – *comunidade de defuntos* –, as reminiscências dos ausentes, que são todos e todos eles, entre os quais o escritor melancólico, desgarrado de si à fabulação de um duplo – zona de risco, tauromaquia, onde um médico, ao gesto generoso de se expor à nudez, encontraria sobre a pele uma fantasia e, ao espelho, um monstro, escondido por entre as rugas da máscara-rostos, a assombrá-lo até o fim...)

3.2

Escrita, inscrição, vestígios: derivas da memória

Como invejo os que escrevem romances, que os começam, e os fazem, e os acabam! Sei imaginá-los, capítulo a capítulo, por vezes com as frases do diálogo e as que estão entre o diálogo, mas não saberia dizer no papel esses sonhos de escrever, □

Fernando Pessoa

“Presente: ter o nariz colado à página; como escrever *longamente*, *correntemente* (de modo corrente, fluido, seguido) tendo um olho sobre a página e outro sobre ‘aquilo que me acontece?’”, perguntar-se-ia Roland Barthes, ao horizonte de um romance por vir (Barthes, 2005, v.I, p.36). Em primeira instância, *todo ato de escrita participa do presente* (de modo incontornável), pois, noutras palavras, a escrita é algo que *me acontece* enquanto escritor; mas também participa do presente, pois, reconhecendo em toda escrita um *gesto*, uma ação, através de um golpe de caneta sobre uma folha avulsa, lápis sobre caderno ou dedos sobre teclas, irremediavelmente, como condição de seu ser, a escrita deixa marca – *ferida*; não apenas sobre a página ou qualquer outro suporte, mas marca (fere) o seu autor. É, assim, que *acontece* – em “mim” e no mundo. Por ora, o que se deve insistir desde estas primeiras intuições é que somente se pode escrever *agora* (onde encontramos o ínfimo momento da *inscrição*) – mesmo que em direção ao futuro (de uma obra, de um romance, mesmo de uma frase libertada pela inspiração, que só *será* efetivamente ao fim da última letra da última palavra)

– e ainda *agora* – mesmo que em referência ao passado (do narrado ou do vivido ou do imaginado); enfim, *só se pode escrever a cada instante em que escrevo*.

Por outro lado, como Roland Barthes nos alertaria em suas aulas transcritas nos volumes de *A Preparação do Romance* (2005 I e II), toda construção narrativa, sobretudo de uma narrativa *longa* (cuja forma exemplar, desde a Modernidade, é, na literatura, o *romance*), tende a olhar para o passado, isto é, para uma “estrutura” ou configuração que supõe *uma figuração* do passado que não precisa (mas pode) coincidir com qualquer passado histórico específico ou com qualquer memória. *Narrar* pressupõe contar uma seqüência de acontecimentos e dispô-los – em efeito – como virtualmente *já acontecidos* no momento em que se narra (no momento em que a voz do narrador é proferida, por um orador ou pelo leitor), como algo que, no contexto da narrativa (ou justamente como aquilo que permite a contextualização de uma narrativa), *já se passou* e sobre o qual, por isso, pode-se falar (ou escrever) como *um todo* (ou *uma parte de um todo*); é o tornar-se esse *objeto aparentemente apreensível* do passado ou de uma figuração de passado (que seria apreendida ao fim da última frase) o que permite abraçar um conjunto de eventos como *uma narrativa*: aquilo que se passou, mesmo se travestida, quiçá, na forma d'*aquilo que se passará*. Conter uma seqüência de acontecimentos numa narrativa é, assim, oferecer-lhe imagem que reconhecemos no passado – pois, em nossa relação com o mundo e com o tempo, somente o passado ou a figuração do passado pode sustentar a circunscrição de acontecimentos em seqüência; o presente é por demais ínfimo e o futuro está aberto. Afastar-se de tal configuração de passado infere um afastamento do campo narrativo e, se a narrativa se deslizar ao presente do ato de escrita ou ao presente do autor, pode significar uma aproximação ao campo instável do *evento*, do puro *gesto*, já não mais propriamente *narrativo* em si, mesmo que possa tornar-se um – que dificilmente poderia ser comportado pela escrita – *evento espetacular* (podemos pensar, experimentalmente, em danças, rituais, performances, mas também em esportes, jogos ou eventos televisivos e audiovisuais variados de transmissão *ao vivo*, do telejornalismo aos *reality shows*, passando por programas de auditório, mesmo que muitos destes sejam apreensíveis por uma retórica narrativa – como os tais *shows* de realidade, que tendem a compor narrativas, contendo enredo, tramas, personagens, protagonistas e coadjuvantes, heróis e vilões, etc.) ou que possa, tal corporeidade em evento, ser

incorporada em performances (caminho recorrente, não por acaso, nas artes contemporâneas – incluindo a literatura e, destacadamente, a poesia).

“Haicai = forma exemplar da Anotação do Presente = ato mínimo de enunciação, forma ultrabreve, átomo de frase que *anota* (marca, cinge, glorifica, dota de uma *fama*) um elemento da vida ‘real’, presente, concomitante.” (Barthes, 2005, v.I, pp.47-48). Roland Barthes encontrará na *forma breve* a possibilidade de uma escrita (e de uma literatura) próxima ao presente do acontecimento, exemplarmente no *haicai* japonês (ou melhor, em sua leitura francesa de haicais escritos e traduzidos) e – o que particularmente nos interessa – na escrita (que o haicai absorve no gesto performático da composição impressionista) quase irrefletidamente *anotada* – notas talvez rascunhadas em um caderninho de escritor em vias de elaborar uma longa prosa, enquanto sempre vem à mente a figura de João Guimarães Rosa pelos sertões a rabiscar os jeitos das pessoas, das coisas e, sobretudo, das palavras. A *anotação* estaria *impregnada* de presente e, por um breve instante, mínimo e fugitivo, estaria, nesse sentido, plena de presente, quase a transbordar, para, no momento seguinte, no entanto, já ver o presente dispersar-se e restar como vestígio, marca de presença fantasmática (latência) de um presente que *já não é mais*; de todo modo, guarde-se por ora a anotação como esta possibilidade de *inscrição do presente vivido* sobre a página, para além da inscrição inevitável ao ato de escrita que condiciona não apenas qualquer anotação. “Pode-se escrever o presente *anotando-o* – à medida que ele ‘cai’ em cima e embaixo de nós (sob nosso olhar, nossa escuta)”, anota Barthes:

A *Notatio* [prática de anotar] aparece de chofre na intersecção *problemática* de um rio de linguagem, linguagem ininterrupta: a vida – que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto –, e de um gesto sagrado: *marcar* (isolar: sacrifício, bode expiatório etc.) (Barthes, 2005, v.I, p.37)

Mas como escrever uma narrativa, como contar uma história, compor um romance atado ao que *acontece agora*, com o corpo e a alma colados ao presente – ao momento absoluto e ínfimo de um agora sempre provisório, ponto-fronteira entre o que foi e o que será, instante intimamente colado ao próprio ato de escrever? E, por outro lado, como escrever, narrativa ou romance, ou o que mais

se configure desde uma escrita (poesia, tratado, diário, historiografia, contrato, sistema, evangelho), sem ter aquela alma e aquele corpo nossos colados ao presente – como escrever fora deste absoluto *agora* inseparável do gesto de compor uma escrita (por mais impessoal)? Em outras palavras: como *escrever* sem se *inscrever*? Mas, por outro lado, como fazer deste *inscrever de si* – se necessariamente contemporâneo ao escrever – uma *parte daquilo que se escreve*, isto é, não apenas um efeito (colateral) da escrita, um *defeito*, não apenas (mas também) um resíduo detestável, um excremento, como fazer da inscrição gesto mesmo de escrita, participante – no caso em questão do qual partimos – de uma narrativa, talvez de uma longa narrativa, porventura daquele *romance em preparação* que preocuparia Roland Barthes?

A *Preparação do Romance*, bem entendido, não é um ensaio; não é um livro; não é propriamente uma obra filosófica e nem mesmo de teoria literária. Não é *ainda* texto; não é *ainda* obra. É não mais que (e não se trata de menosprezo) um esboço ou um anúncio, que aguarda costuras e palavras – isto é, aguarda um *texto*, um efetivo texto que nunca chegará ou só chegou *uma vez*, nos gestos fugidios contidos numa sala de aula, na interação entre orador e ouvintes, diante da performance mestre-aluno. E nem mesmo as notas inseridas pela organizadora da edição poderão suplantar ou suplementar a falta deste texto que não se inscreve – embora se anuncie e se aguarde – naquela escrita. Este texto latente seria e, de fato, chegou a ser, uma *fala*, para além da escrita. O que se constrói em livro – e, dessa forma, desde este gesto editorial, impõe-se *entre as obras* de Roland Barthes (como parte de sua *escrita*, de sua *obra*) – são suas *anotações* para um curso (dividido em duas partes) ministrado no Collège de France entre 1978 e 1980, pouco tempo antes da morte do autor. De fato, o acidente que o levaria à morte ocorreu dois dias depois de encerrada a segunda parte do curso, ainda que tal coincidência não signifique necessariamente (a não ser por uma leitura externa) qualquer fim de ciclo ou encerramento; querer encontrar naqueles papéis uma carta de despedida é um gesto ficcional, certamente. A morte tende a ocupar esse lugar de capítulo final de uma narrativa de vida, como se toda vida comportasse um fluxo narrativo mais ou menos evidente (ainda que escondido no cotidiano) em que o último passo desse o tom e o significado último de todos os passos anteriores. Talvez tenhamos receio de que

a morte e, por consequência, a vida, não signifiquem nada e busquemos, no momento em que a vida toca a morte, uma explicação ou justificação para a vida.

De todo modo, a morte de Roland Barthes significaria, ao menos, a inscrição daquele texto ou murmúrio de texto no ambiente de uma *obra póstuma*. Ainda que se deva manter alguma ressalva: não apenas quanto à afirmação daquele conjunto textual precário como *obra*, mas também quanto ao fato simples de que aquelas notas para o curso, afinal, não eram propriamente inéditas no momento da publicação impressa, pois foram *postas a público* ao longo das aulas, mesmo se não na forma de um texto fechado – não se trata, portanto, de uma produção exclusivamente conhecida e publicada *post-mortem* desde papéis encontrados. Entretanto, há, sem dúvida, uma grande distância entre aquilo que Barthes apresentou a seus alunos (aquilo que, de certo modo, *publicou*) e o que podemos ler (em texto), pois não apenas não estamos – ao ler o texto editado – diante da re-leitura presencial do autor (de sua apresentação oral e gestual que iria para muito além de uma transcrição da escrita à voz) apresentada em público (e, por isso, *publicada*), como também não lemos os próprios papéis de Barthes, desde as letras inscritas pelas mãos do autor, mas lemos uma organização textual desde os papéis (por mais austera e neutra) em forma de livro. Trata-se, portanto, de um curso torcido a livro através da *transcrição* dos manuscritos e da *intervenção* de Nathalie Legér (organizadora dos volumes); se se trata (conforme sugerido, com ressalvas) de uma *obra póstuma* – caso insistamos na afirmação das notas como “obra” –, será, como tal, inevitavelmente *mediada*, mesmo que se procure respeitar na edição, sempre que possível, a escrita tal qual costurada por Roland Barthes.

Em prefácio à edição, Nathalie Legèr insiste na integridade do material original, constituído por quase duzentas laudas contendo “poucas rasuras e correções”, ao que a organizadora completaria: “Alguns arrependimentos, hesitações, correções, mas o conjunto impressiona por sua homogeneidade e sua notável regularidade de escrita.” (Barthes, 2005, v.I, p.XIX); em outras palavras, Legèr deseja assegurar um texto original, assegurar a presença desse texto ainda que numa linguagem *precária* e mesmo se dele se aguarde e se tenha, de fato, desprendido *uma fala*. “Poucos [dos ouvintes dos cursos] se lembram de que ele lia um manuscrito”, escreve Legèr; no entanto – insiste – “Roland Barthes lia, e muito escrupulosamente, o manuscrito aqui transcrito, o qual contém, *sem restos*”,

assevera a organizadora, “os desafios do curso.” (p.XX). De todo modo, ainda que em páginas bem compostas e ainda que a fala do orador se fiasse aos papéis – trata-se de uma *leitura*, ela insiste –, este curso em livro apresenta-nos – curiosamente diante da perspectiva de uma escrita longa e corrente que por si se anuncia à espera e à especulação daquele romance (que talvez Barthes quisesse e pudesse um dia escrever) – um conjunto de escritas breves entrelaçadas que mal comportam um *texto* propriamente dito, mas esboço, numa linguagem quase esquemática repleta de sinais sintéticos de uma escrita particular, que, na falta doutro nome, somente poderemos (influenciados por Barthes), pensar em *anotações*. Esta sua “preparação do romance” é, antes, a preparação de um *texto*, num sentido amplo, cuja existência de fato só teve lugar, insitimos, no gesto – *irrepetível* – das aulas ministradas no Collège de France; texto que, enquanto gesto, somente ganharia *presença* (enquanto Legèr comenta as qualidades de orador de Barthes) no *ato de fala* (que comporta, além de palavras, também corpos e interlocução, além do mundo ao redor), mesmo se atado a um *ato de leitura*; mas, nestas anotações – mantidas como anotações (ainda que transcritas e arrumadas, por mais austeramente), mantidas em suas brevidades e fragmentariedades, no seu esboço de texto e de fala –, nesta escrita anotada, algo do gesto do autor se mantém através do *manuscrito* (escrita que sai das mãos do autor); vibra aí algum vestígio de um *presente de escrita*, de um *presente do gesto*, que a escrita longa (ou longamente costurada em um único tecido fluente) tende a esmaecer, quando não apagar. E, de certa maneira, este é o esforço do escritor, o seu ofício a tecer texturas de palavras – no âmbito das teorias, a propor uma escrita *atemporal* (desatada do tempo, lançada ao campo da *verdade* intemporal), enquanto que, no âmbito da narrativa (que seria o campo da longa escrita literária por excelência – quiçá no corpo de um romance), seríamos lançados, mormente, ao *passado* do tempo que *foi*.

Reitera-se: a escrita narrativa pende ao passado por sua própria configuração sequencial (fundada numa lógica causal de representação do mundo no espaço-tempo corroborada pelo moderno discurso histórico ou historicista e estabelecida através de uma escrita – a ocidental – que comporta a mínima linearidade de leitura da palavra, da esquerda para a direita, e, desta palavra, no mesmo fluxo, ao seguir das frases, de cima para baixo); mesmo sendo possível verbalizar uma narrativa em tempo presente (da forma, por exemplo, como se narra na escrita

dramatúrgica ou em roteiros para cinema) ou, talvez, futuro, numa especulação ou afirmação do que virá, como numa profecia, há como uma atração da narração ao tempo passado, pois o olhar para trás, para o que se passou, permite um fechamento, uma *conclusão* – uma apreensão da história; presente e futuro supõem uma abertura (final em aberto), o que os afasta da narrativa. O presente, mesmo se supostamente narrativo ou *em narração*, parece o reino da descrição (como a descrição do que o ator deve fazer em cena ou do que deve ser filmado, por exemplo), enquanto o futuro, apresentando-se em narrativa, soa como a negação de si, uma distorção, como *um passado que virá* – talvez como o regresso de um messias. Mas, de todo modo, uma escrita narrativa não deixa, por outro lado, de conter em si (esta escrita, por mais narrativa e, por isso, atada a um passado estrutural) uma inevitável inscrição no presente fugidio, pois toda escrita comporta aquela *inscrição* do seu gesto; mas este, no momento seguinte, é já rastro ou deixa para trás o rastro de si e, cada vez mais, tornar-se-á um vestígio daquele gesto *já não mais presente* da escrita e do distanciamento entre esta escrita e o escritor. Podemos supor, assim, em uma escrita narrativa, a presença fantasmática de dois passados: o passado *fingido* ou *ficcional* da narrativa, que se configura como seqüência de acontecimentos passados (o que, certamente, não pressupõe nenhuma necessidade de absoluta linearidade narrativa e nenhuma filiação a um tempo histórico evidente ou propriamente existente) embutida no verbo *contar* (que supõe uma ordenação e uma seqüência de eventos), um passado, portanto, participante da estrutura da narração; e, ainda, o passado *material* da escrita, a habitar o campo do *índice*, que ganha corpo desde o afastamento cronológico entre o presente do leitor e o presente (cada vez mais passado) do autor ou, melhor, do *ato de escrita* – ligado ao corpo do escritor.

O tempo presente da leitura, no entanto, nunca se desfaz completamente, pois se renova a cada leitura, embora possa igualmente inscrever-se no tempo através de escritas outras: comentário, crítica, anotação, estudo, etc; momento em que a leitura se translada em escritura e se afasta do gesto interpretativo que a condiciona, ainda que tal gesto possa continuar a vibrar, sobretudo em letras manuscritas – talvez na precariedade de uma anotação marginal a invadir o espaço bem comportado das letras impressas. Recentemente, em Portugal, vem se aprofundando o estudo da *marginália* de Fernando Pessoa – das anotações (mormente atadas ao imediato gesto de leitura) marcadas, sobretudo, no corpo das

páginas impressas, às margens do texto, mas também em capas e contracapas dos livros que, hoje, em sua maioria, compõem a biblioteca pessoal do autor salvaguardada na Casa Fernando Pessoa em Lisboa. Instigado por letras impressas em seus livros (de gêneros e disciplinas vários), o gesto de leitura de Pessoa inscreve-se em anotações distintas – de comentários a esboços literários –, proporcionando um desvio do impresso (minimamente íntegro e estável) à fragmentariedade da anotação. Noutra via (ou em via contrária), os estudos críticos deste material arquivado curiosamente propõem, de certa maneira, o movimento inverso ao gesto de Pessoa: em vez da palavra estabelecida num texto publicado instigar a escrita marginal das notas de leitura, agora, da anotação manuscrita, chegar-se-á a um texto publicável ou publicado (um estudo crítico, por exemplo, publicado em revista especializada ou a incorporação de anotações marginais a obras do próprio Pessoa), transpondo, assim, as palavras rabiscadas em lampejos manuscritos (a agir sobre o corpo-suporte de letras impressas, de onde parte, no ato de leitura) de volta ao terreno da palavra conformada (editada e publicada) que as alimentara – incorporando-se, porventura, aquelas notas fragmentárias que não imaginavam sair das margens privadas do livro (a não ser, talvez, noutro texto – noutra escrita) ao corpo textual de um estudo filológico ou crítico-literário, como no trabalho, por exemplo, de Patrício Ferrari (pesquisador e autor de relevantes artigos a respeito de Fernando Pessoa, compreendido por Ferrari como escritor-leitor e leitor-escritor, e um dos responsáveis pelo esforço de digitalização e publicação em mídia pública e acessível por *internet*, daquele importante acervo guardado na Casa Fernando Pessoa, que se revela cada vez mais produtivo nas mãos de especialistas, sobretudo, no que concerne ao estudo histórico-biográfico-contextual da obra do autor português).

O problema que tentamos conter aqui perpassa o atravessamento entre *escrita* e *inscrição* – e, portanto, estamos caminhando no mesmo terreno de problemas que enfrentamos diante dos arquivos literários de Fernando Pessoa, indistintos de sua obra, afinal, e das dificuldades editoriais em torno desta obra – ou ausência de obra. Entre seus papéis, não há, certamente, nenhuma estrita *preparação de romance*, mas há, por outro lado, variadas construções narrativas e largos projetos literários, grandiosos, ainda que Pessoa não fosse nenhum romancista ou, quiçá, justamente porque não fosse e nem pudesse ser romancista (e poderíamos recordar o trecho do *Livro do Desassossego* em que a voz

confessional lamenta não ser capaz de escrever romances, apesar de imaginá-los em todos os detalhes – aqui posto como epígrafe) e, assim, explorasse, naquele *Livro* e noutros lugares, caminhos de uma escrita *contra-narrativa* ou *anti-narrativa* ou, talvez mais apropriadamente, *supra-narrativa*, dispersa em seu “drama em gente”, compondo personagens com *histórias de vida* para além da narrativa do drama ou de qualquer romance, ou mesmo para além da narrativa estrita, em uma *performance* de literatura ou de várias literaturas, num mundo-palco habitado por Caeiro, Campos, Reis, Mora, Teive, Soares e outros, na composição intertextual de suas várias faces-máscaras literárias suplementares.

Não por acaso, o seu grande livro de prosas, construído (principalmente após o surgimento de Bernardo Soares) por pequenas prosas narrativas ou quase-narrativas inspiradas na escrita de um diário íntimo fingido ou de uma *autobiografia sem fatos* – ainda que esta obra por vir sugira a presença de um protagonista, de uma espécie de herói ou anti-herói (ao menos na fase final de escrita, a orbitar a vida daquele ajudante de guarda-livros, cercado por coadjuvantes, sobretudo no ambiente recorrente da firma, e por ensaios de narrativas encenadas, quase todas, nos cenários da Rua dos Douradores e arredores ou noutras paisagens da Baixa ou de Lisboa, embora sem nunca seguir além da linha de Cascais a não ser em sonhos) – ainda assim, o grande livro de prosas de Pessoa (que, afinal, nunca chegaria a ser qualquer livro, a não ser por mãos alheias) não poderá configurar em si nenhum Romance, nenhuma Grande Narrativa. Antes, seria o *Livro do Desassossego* a explosão do romance, da prosa, do livro e de suas possibilidades – não à toa, Pedro Eiras e Richard Zenith, entre outros, sugeririam aquela edição em páginas soltas e desordenadas, *puzzle* sem figura; pois, antes, seria o *Livro* uma descostura de *escritas breves* – ou, talvez mais adequadamente, um livro de *anotações literárias* – cuja integridade, se possível, estaria não na sequência de, talvez, um diário, não no estabelecimento de um fluxo (porventura narrativo) de leitura sequencial trecho a trecho, mas na convivência e, sobretudo, na reverberação de uns textos nos outros.

Afinal, aquilo que podemos ler – os trechos de prosa com que se podem montar as infinitas versões do *Livro* – não apenas se enquadra em alguma noção de *forma breve* de escrita (mesmo os “grandes trechos” contêm alguma brevidade em sua fragmentariedade), por vezes brevíssima no lampejo de uma frase sem começo ou fim (faísca, inspiração, estalo), como também se enquadra na imagem

– ou, mais apropriadamente, não exatamente na imagem, mas precisamente no *índice* – da *anotação*, enquanto escrita ancorada no *presente* do *gesto* de escrita. Pois, nunca é demais reiterar, o efetivo texto do *Livro* não é (a não ser provisoriamente) aquele publicado (em letras impressas, em um ou dois volumes, sob a arbitrariedade de uma organização possível), mas o texto manuscrito ou datiloscrito tal qual *marcado* sobre os respectivos suportes por Fernando Pessoa (com exceção, evidentemente, daqueles poucos publicados em vida, mas que não deixarão de ser assombrados pelos originais, se estes tiverem resistido em arquivo). Mesmo quando reconhecemos variadas campanhas de revisão sobre os textos (em um manuscrito ou em um datiloscrito), indicando uma escrita que se afasta da imagem do instante único (e mesmo de uma *inspiração*) ao se alongar em releituras criativas, ainda assim, ao lermos desde os documentos originais, *feitos à mão*, encontraremos, afinal, camadas acumuladas de anotação; e, disso, podemos sugerir o ato de escrita, de qualquer escrita criativa, como um acúmulo de anotações justapostas ou sobrepostas – disfarçadas ou distanciadas, eventualmente, pelo processo editorial (possivelmente voluntário e com a participação do autor), mas expostas visceralmente nos arquivos, ou, quiçá, mesmo se a alguma distância, em edição crítica ou, porventura, fac-similar.

Lidamos com uma dupla instância da escrita: o texto como *composição semântica*, de um lado, e, de outro, o gesto (em certa medida, também semântico) de *inscrição* do texto (reconhecendo, certamente, a inscrição como condição da composição e esta como fundamento do gesto de inscrição). Diante daquela literatura de Fernando Pessoa, isto é, daquela que hoje podemos ter em mãos, vemo-nos cercados por rastros (passados) do gesto de sua escrita, pois aquilo que temos como sua obra (quase inteiramente póstuma) provém enfaticamente de documentos onde sua escrita materialmente se *inscreveu*, precária, provisória e instável, nas letras ora caligráficas ora garranheadas dos manuscritos ou nos tipos ora limpos ora desarrumados dos datiloscritos, e, ao mesmo tempo, percebemo-nos cercados por aquilo que efetivamente lemos em sua *literatura* – comportando uma construção de signos, ora narrativa, ora ensaística, ora sentimental, ora filosófica, ora política –, isto é, aquilo que lemos por suas palavras, desde uma escrita, animada (rediviva) pelo processo editorial ainda que espectral (pois sempre mediada ou mediúnica, sempre uma presença incorpórea, mítica), a reverberar aquilo que propriamente não existiu, mas que passou a existir como

fantasma ou *mito* a partir de outro gesto periférico de escrita: o gesto editorial. Podemos, com esta abordagem, reiterar a compreensão da obra pessoana (e, sobretudo, mas não apenas, daquele *Livro do Desassossego*) como *obra construída coletivamente*, mesmo se diante de um autor que não se dispersa ou se ultrapassa (para ser esquecido), e, certamente, construída, mesmo se pelas mãos de muitos e ao longo de décadas, a partir da ossada esculpida por aquele mesmo autor (desde os seus sonhos literários), através de um processo de transcrição (e inevitável torção/distorção) a montar (ficcionalmente) a criatura imaginada (qual Georges Cuvier) e erguida sobre os terrenos institucionais da Literatura.

Talvez pudéssemos tratar a questão através do reconhecimento de *distâncias*: entre a mão que escreve e o papel onde a tinta se marca; mas também a distância entre um momento vivido e aquele contado, ou de um momento da História (ou sonhado como história) e a voz que eventualmente o narra; distância entre o leitor e a palavra do autor, entre leitura e escritura; distância entre a obra editada e o manuscrito original, etc. Nesse sentido, a inscrição ou o *momento de inscrição* é o instante de abolição (provisória) das distâncias ou de uma mínima distância; é instante de contato tátil e, portanto, *afetivo*, entre autor, letra, palavra, tinta, papel, mundo, no *regime precário do agora*, do absoluto presente que se esvai, ponto-fronteira entre passado e futuro – o lugar em que estamos e nunca estaremos propriamente. Aquilo que resta destes encontros será, eventualmente, uma obra literária; pode-se “excretar”, por assim dizer, uma literatura dos rastros dos momentos ínfimos de contato entre autor e criação (que já não serão mais tão perceptíveis no mundo digitalizado dos computadores, posto que o toque não mais deixa marca, apenas informação e, porventura, apenas temporária). Uma escrita (seja literária ou não) é, por assim dizer, *inscrição* e *excreção* – marca-se sobre um terreno, inscreve-se desde o gesto de escrever, e, enquanto isso, excreta-se resíduos dos quais não se descola, pois são a escrita, mas estão, concomitantemente, para além da escrita – são vestígios do gesto, do corpo e do esforço de criação. Um gesto certamente mundano, sujo e visceral, quicá tão visceral quanto um vômito, regurgitação, evacuação reversa, um refluxo às imagens do protagonista de *Fome*, de Knut Hamsun (que precisa escrever, mas não pode escrever, e expulsa sua escrita; enquanto precisa comer, mas expulsa o que engole) ou de Antonin Artaud a refazer a língua desde as entranhas plásticas da linguagem – ou, talvez, um *parto*, com a dor que o memorialista Pedro Nava

confessaria em texto publicado na revista *Ele e Ela* de 1977: “Eu fiz esse três livros [os três primeiro volumes das memórias, àquela altura] sem a menor satisfação, pelo contrário, é um parto” (cit. in: Chiara, 2001, p.68).



Figura 11 - Imagem reproduzida em “O mistério dos sinais da passagem dele pela cidade de Curitiba”.
Fonte: Xavier, 1998.

Em um conto estranho ou um “mistério” (que me aflige há alguns anos), *O mistério dos sinais da passagem dele pela cidade de Curitiba* (Xavier, 1998), estranho como quase todos os escritos (para além das palavras) de Valêncio Xavier, o autor nos apresenta uma fotografia e os seus rastros literários: “Indiscutivelmente são sinais da passagem DELE”, anuncia-nos diante da imagem, pouco abaixo impressa, a nos representar fezes humanas, restolho de jornal, três fósforos quebrados ao meio (porventura a formar a letra “V” de Valêncio), num solo de terra marcado por pegadas calçadas e por uma área escurecida que o narrador sugerirá como rastro de uma poça de urina. Destes “sinais”, a escrita (ou *ex-crita*) escorre como uma leitura pericial do local de um crime – e um crime, ocorrido no mesmo local, aparece (através de comentários à repercussão em jornais) nos primeiros parágrafos que antecedem a fotografia; desde a imagem e deste estigma do crime, um esboço de narrativa esvai-se da ausência do homem, “DELE”, aquele que nos anuncia sua presença em sua falta e

nos instiga por esta falta – e não será este “ELE” o escritor? Não é este “ELE” aquele que nos deixa o seu rastro em palavras excretadas de seu corpo, mas que não pode estar com seu corpo no texto? Talvez antes desse *mistério* de Xavier, pudéssemos recorrer à imagem, evocada pelo alemão W.G. Sebald em *Os Emigrantes*, de uma obra cujo resultado mais sincero e verdadeiro não é a tinta na tela (cuja representação já é o resultado fracassado de um combate entre um pintor derrotado e seu modelo, que também não será vencedor), mas a tinta a se acumular loucamente, como lava, como um desastre natural, no chão do ateliê: estaria a obra mais *sincera* nos arquivos de um escritor? Estarão as memórias mais sinceras de Pedro Nava não nas páginas impressas de seus volumes memoriais, mas em seus datiloscritos habitados por anotações pessoais quando não por fotografias, cartões postais, mapas, recortes de jornal e coisas mais a nos deixar *os sinais da passagem DELE*, do autor, ser mundano, feito de carne que – é certo – não se separa da alma, e ossos, a deixar seus vestígios, dejetos, rastros, sobre aquelas folhas de papel? Onde encontrar com mais urgência a urgência daquele *tempo que urge* nas memórias de Nava contra a morte e por filiação a esta se não nas folhas precárias, frágeis, amarelecidas e perecíveis de seus originais? Onde mais impossível a impossibilidade do *Livro do Desassossego* se não na fragilidade dos seus papéis, na instabilidade de sua caligrafia, na confusão de suas variantes indecidas e indecíveis, na vibração de uma escrita que não escolhe suporte (a vibrar em papéis timbrados, envelopes de cartas, impressos avulsos, cantos de livros ou sobrecapas) e espalha-se no corpo desorganizado de um manuscrito encontrado numa arca e além a sonhar e a reverberar outro manuscrito fingidamente encontrado ao acaso dum encontro com um duplo escritor à sobreloja dum restaurante da Baixa lisboeta a ser publicado por um Fernando Pessoa outrado em si mesmo?

Entre tanto, mesmo se efetivamente publicado, mesmo se um texto for polido e afastado desta matriz viscosa, de uma intimidade orgânica e material, de sua precariedade original, ainda assim, ainda que numa edição bem comportada em páginas limpas e em texto íntegro, *resistirá* algo desde estas vísceras e vestígios – desta corporeidade mundana. Apagar essa visceralidade efervescente num manuscrito seria, a princípio, um equívoco – uma traição e para além da inevitável. No entanto, o autor, por si só, já tende a contrapor-se a esta pungência visceral que é sua: escrever correntemente, sobretudo longamente, numa obra

extensa e pretensamente íntegra como um romance (ou uma tese acadêmica), implica ou sugere, ao menos, o gesto de borrar, pouco a pouco, os rastros ou, noutros termos, clama o estabelecimento de distâncias – ao menos seria esta a pretensão do grande romance modernamente clássico, límpido e fluente, a contrapor-se ao gesto sujo da escrita e pôr-se a favor da Obra, da Grande Obra, esta que, sintomaticamente, só poderia encontrar no Gênio – quase um semideus sem cansaço nem mãos sujas – a sua figura idealizada de criação. Pretensão fadada ao naufrágio figurado ou *performatado*, entre outros, em *Moby Dick*, de Herman Melville, romance alquebrado em incongruências, onde nem a narrativa e nem qualquer outra estrutura literária resistem à ânsia da obra pelo Todo que não pode conter em si (mas, por outro lado, será justamente este fracasso do romance realista ou do realismo em romance o lugar onde se encontra a ebulição e a força do livro de Melville). Poderíamos evocar novamente a figura do pintor Max Aurach (ou Ferber, dependendo da edição), de *Os Emigrantes*, de W.G. Sebald – melancólica representação do pintor perturbado por sua obra impossível, cujo único resultado verdadeiro de seus esforços é não a imagem na tela escavada por suas incessantes tentativas falhadas de representação fiel, mas, sim, a sujeira multicolor que sobra ou que se excede ao esforço; personagem que se reverbera, na narrativa de Sebald, em seu autor-personagem ou personagem-autor, cuja escrita – lamenta-se o narrador viajante – nunca é suficiente e o verdadeiro resultado de sua obra parece ser não o texto bem comportado e publicado (e aquele que, afinal, efetivamente lemos), mas os rascunhos rasurados e fragmentados que se acumulam ao gesto doloroso e melancólico de escrever (escrita-gestação), tão derrotado o escritor quanto aquele pintor diante do modelo que escapa a qualquer representação, enquanto o fracasso doloroso denuncia a distância insuperável em que qualquer representação se edifica – e, por outro lado, evidencia, pelos rastros do esforço fracassado, a íntima proximidade com o gesto de escrever.

O distanciamento que se estabelece no Grande Romance sonhado pela Modernidade não se dá apenas por um afastamento entre autor-gênio (semideus das Belas Artes) e o gesto sujo de criação, que aproximaria (perigosamente, ao ponto de vista da Grande Arte) o artista do artesão ou do operário – ainda que, pouco a pouco, aquelas mãos sujas se infiltrassem no ambiente das artes (pendente do ideal clássico de Beleza ao melancólico ideal do Sublime), enquanto a evidência do processo material é absorvida como vestígio não propriamente do

labor humano, do esforço medíocre, mas daquela genialidade sobre-humana a dominar a matéria (a fazer da bruteza o belo ou o sublime). Trata-se também daquela distância intrínseca à *representação*. A distância participa da representação; condiciona qualquer representação – reconhecer a distância é o mal que habita o discurso realista (que deseja abarcar o todo em si, e todas as linguagens da palavra escrita dispostas a escrever o mundo, talvez com olhos de uma águia a pairar no céu mirando o mundo lá embaixo); realismo cujo ápice, não por acaso, é, ao mesmo tempo, a deflagração da crise da representação. Por esta via, podemos supor o Romance em seu modelo ideal como análogo ao discurso histórico ou *historicista* certamente dominante até fins do século XIX e ainda forte, embora já menos estável, sobretudo, a partir da primeira metade do século XX – um discurso que, em sua pretensão de abarcar totalidades em grandes narrativas ao redor de figuras maiores (sobretudo, monarcas e militares – semideuses e suas famílias), põe-se à distância dos acontecimentos, que são “polidos” ao belo encaixe nas grandes representações *pictóricas* (belos retratos, mais belos do que o mundo) da História (sobretudo daquela velha Europa-mundo) – em uma sucessão de quadros magníficos a representar teatralmente os pilares da civilização, os grandes momentos da História (mormente, batalhas e coroamentos), numa seqüência análoga à Paixão de Cristo eventualmente pintada em afrescos ou montada em vitrais nas igrejas, substituídos Cristo, Maria e os demais por outros heróis e igrejas por palácios destinados a museus.

Em tal ambiente, não muito distinto de um museu, as histórias marginais não caberão no fluxo das Grandes Narrativas, ou, se tanto, diante da integridade narrativa dos Grandes Discursos históricos, tais vidas, certamente *infames* (para remetermo-nos ao conhecido artigo de Michel Foucault – 2003), se não forem conformadas às massas (porventura um exército ou um povo revolucionário), tenderão a ficar às margens ou efetivamente fora – assim como, frente ao pretensioso cientificismo histórico, a intimidade da memória (feita em parte de corpo, de tato, de cheiros, dos sentidos humanos e mundanos e até mesmo das mentiras que nos pregamos sem nem mais saber) parecerá imprópria; assim como as narrativas tradicionais do povo (memoriais coletivos, alimentados pela imaginação e pelo cotidiano) não caberão na História, a não ser como curiosidades, ídolos esquecidos ou esquecíveis de uma cultura menor, sendo lançadas – no campo do discurso científico – ao domínio da Antropologia. A crise

e a explosão do gênero do romance na literatura e do suporte exemplar do livro – inchado ao limite de um impossível *Moby Dick* ou, para além do romance, experimentado ao infinito no projeto de *Livre*, de Mallarmé –, crise e explosão indissociáveis à ascensão e à crise dos discursos realistas (dentro e fora da literatura), não podem ser dissociadas do processo de abalo do há pouco esboçado modelo de Grande História (ainda dominante), em cujas fraturas se infiltram as histórias marginalizadas, esquecidas ou esmagadas sob os alicerces dos discursos oficiais, e por onde, ao mesmo tempo, penetrará o discurso contra-histórico da *memória* (cujas ascensão não se separa do desenvolvimento dos estudos psicológicos, psiquiátricos e psicanalíticos e reflete uma imersão da mente no corpo, no cérebro, no organismo, para além de uma alma-espírito – superior), memória que não será mais discurso restrito aos grandes homens e suas vidas exemplares, dignas de Biografias e dos retratos expostos ao lado de panoramas de grandes batalhas, em telas que ainda cobrem as paredes dos antigos palácios.

É preciso ancorar nosso navio, para evitar a deriva, quando já visitamos outros países porventura um tanto distantes (aos quais ainda retornaremos, em boa hora, se o vento nos for favorável); isto é, cabe, por ora, fincar os pés no chão em que caminhamos. Assim, torna-se necessário localizar nosso foco de interesse diante do assunto que nos move (até para longe demais) – assunto este costurado entre dois termos: *escrita* e *inscrição*, donde derivamos uma *excreção*, à presença de um quarto termo, que ora se apresenta mais diretamente, a *memória*, e através ainda de um quinto termo, este que nos acompanhará ao longo de toda a construção da presente tese: o *arquivo*. Dessa forma, interessa pensar na memória por seu caráter material, de contato, de afeto, de íntima e incontornável proximidade; interessa pensar na memória como inscrição física onde se cravam e se ferem índices mundanos; interessa pensar na memória, até certo ponto, como análoga ao arquivo que nos anima a literatura póstuma de Pessoa e de outros, onde se guardam rastros de literatura, sem discurso fechado, pois erguido entre sussurros, murmúrios, em falas fragmentadas, incompletas, incertas, desde a voz espectral de fantasmas. Mas nos deve interessar, sobretudo, em tal possível analogia, um arquivo contra-institucional ou uma abordagem contra-institucional, pois a instituição (em seu caráter oficial) tende a se curvar à História, embora o arquivo, mesmo dentro da instituição que o conserva, possa e deva ser um importante instrumento de crítica e revisão – e talvez aí se encontre a via para a

ascensão do arquivo na cultura de uma modernidade pós-crise ao longo do século XX, sem dúvida também marcada por outras linhagens de estudos históricos, afastados do paradigma da Grande Narrativa Histórica. Não se trata exatamente de negar o discurso historicista “clássico”, por assim dizer, mas de caminhar às margens – lugar onde talvez não estejamos solitários, quiçá já a habitarmos, todos, “cronótopo” outro, talvez pós-moderno, talvez pós-histórico, quiçá à temporalidade daquele *presente amplo*, seguindo a leitura de Hans Ulrich Gumbrecht³³, à latência de uma sociedade e de uma cultura a reverberarem duas Guerras Mundiais, Auschwitz e a Shoah, Hiroshima e Nagasaki, a Guerra Fria e a Queda do Muro, entre outros extremos de um século de extremos a nos deixar, como nunca antes, seus rastros, seus vestígios, os testemunhos e as evidências de seus crimes, nestes e para além destes grandes eventos que ainda reiteram o discurso historicista composto pela sequência de grandiosos quadros exemplares – para o bem e para o mal –; imagens grandiosas em que não queremos nos encontrar. (A maior parte de nós, ao menos – quero eu crer. Mas ainda receio e devemos recluir, quando há menos de 70 anos – nem uma vida – o mundo reconhecia, para além de rumores, a sua face macilenta nos campos de morte e, sobretudo, quando aquela face insiste em reaparecer ao nosso redor.)

Nesta perspectiva ampla, o que se propõe, para avançarmos as investigações que movem este estudo, é uma transição de foco de olhar, desde uma *memória da escrita* (que, de certo modo, é o que nos conduziu até aqui através das questões e polêmicas editoriais em torno da literatura póstuma de Fernando Pessoa) a uma *escrita memorial*, isto é, a uma escrita constituída – à imagem e à presença da memória – pelos vestígios (verdadeiros ou, talvez, forjados) do tempo, porventura torcidos pela imaginação ficcional; afinal, não são nossas memórias habitadas pela imaginação? Não serão as lacunas da memória, de qualquer memória, os veios por onde a imaginação se infiltra (e deve se infiltrar) a fim de contarmos uma história do nosso passado – talvez a nós mesmos? Quem ousasse contar uma remota história de juventude ou infância unicamente através do que guarda na memória, do que *efetivamente* guarda ali, fiando-se na certeza já incerta de que aquilo que guarda (em imagem) é rastro material e certo, sem nenhum resquício de invenção

³³ Baseio-me, sobretudo, na exposição de uma pesquisa em andamento por Hans Ulrich Gumbrecht nos últimos anos em palestras e seminários aos quais estive presente na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e em uma aula inaugural na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2011.

ou erro, muito provavelmente seria obrigado a *gaguejar* infinitamente; noutros termos, somos feitos também de imaginação – sem imagens, sem máscaras a nos cobrir, não poderemos nos contar sem gaguejar e nem nos encontrar em qualquer lugar, por mais que se trate dum sítio fictício. Não por acaso, a fragmentação narrativa de *Ano Passado em Marienbad* (1961, Alan Resnais), entre outras criações emergidas desde o início do século XX, pode ser lida como tentativa de esbarrar (fisicamente, performaticamente) nesse tempo profundamente memorial em que a linearidade da História, erguida sob o solo das narrativas míticas e geracionais que negará em seu discurso, inevitavelmente se desconcerta.

Outro passo atrás: como sugerido, tratava-se, primeiramente, de uma *memória da escrita*. Diante de uma literatura erguida a muitas mãos desde escombros de uma obra por se fazer entre alicerces de edifícios inacabados ou em ruínas – a obra de Fernando Pessoa, tal como pouco a pouco foi se conformando a partir do momento em que sua arca foi (depois de sua precoce morte) profanada por seus próximos e, posteriormente, por outros leitores (aqueles especialistas, alcunhados posteriormente “pessoanos”, que fariam de Pessoa um autor público e um bem público – aquele “tesouro nacional” português, para recordar as palavras daquela funcionária da Biblioteca Nacional em Lisboa), pudemos nos aproximar de um conceito experimental, que aqui nos interessa e guia, de *memória da escrita* – compreendendo a escrita como entrelaçamento entre o gesto de escrever e o efetivo texto composto e registrado sobre qualquer suporte a partir daquele gesto. Ainda que o *Livro do Desassossego* apresente-se por vezes, sugestivamente, como uma “autobiografia”, não caberia, entretanto, uma abordagem de cunho propriamente memorial a uma leitura crítica; afinal, aquela *autobiografia* se afirmará *sem fatos* ou como aquela “autobiographia de quem nunca existiu” (Pessoa, 2010, p.149) ou, em variante da mesma frase (publicada por Richard Zenith e outros), aquela “biografia de alguém que nunca teve vida” (Pessoa, 2011a, p.496) – uma escrita biográfica sem história de vida e, portanto, aparentemente sem memória, pois também sem corpo. E, ainda que se considerasse, na ficção de vida que aí se desenha, a possibilidade de uma memória fingida e assumidamente ficcional, posta num corpo de personagem, deve-se reconhecer que pouco há, pelos textos em si com os quais se pode compor o *Livro*, da construção de qualquer voz propriamente memorial, saudosa ou nostálgica – há, tão-somente, algo a ressoar aquele “diário ao acaso” de

impressões da vida, sugerido por Pessoa, escrito à intimidade do dia, da vida cotidiana sentida entre os passantes ou observada, talvez de uma janela de quarto andar na Rua dos Douradores, em uma escrita que então poderá nos remeter àquela *anotação*, enquanto registro esboçado e quase imediato da vida corrente, embora sem um teor de crônica, pois habitada por fantasmas, sonhos, devaneios, a falar, porventura, mais do mundo de dentro do que do de fora, como aquele trecho justamente intitulado *Diário ao acaso*, de 1914, que, contrapondo-se parcialmente ao que se afirma aqui, carrega, sim, algo de uma nostalgia – mas uma nostalgia que reverbera menos um passado rememorado do que *um doloroso estar no mundo*. Cito passagens do trecho:

Todos os dias a Materia me maltrata. A minha sensibilidade é uma chama ao vento.

Passo por uma rua e estou vendo na face dos transeuntes, não a expressão que elles realmente teem, mas a expressão que teriam para commigo se soubessem a minha vida [...]

[...] Caminho entre fantasmas inimigos que a minha imaginação doente imaginou e localizou em pessoas reaes. [...]

[...] Sósinho, multidões me cercam. Não tenho para onde fugir a não ser que fuja de mim. [...]

[...] Mar enorme, meu ruidoso companheiro de infancia, que me repousas e me embalas, porque a tua voz não é humana e não pode um dia citar em voz baixa a ouvidos humanos as minhas fraquezas, e as minhas imperfeições. [...] (Pessoa, 2010, p.88-89)

O diário, assim, anota-se a olhos voltados para dentro, desde o corpo impressionado (ou *maltratado*) pelo mundo em que habita. A forma de uma anotação da vida corrente, ao acaso de uma impressão qualquer da vida, perde-se pela imaginação “doente” – onde multidões e mundos o cercam. A anotação desvia-se daquela *forma breve* de uma escrita atada ao presente, pensada por Roland Barthes como possibilidade de uma escrita desvinculada do passado, pois colada ao mundo corrente; aqui o passado se esvai, mas, no entanto, em uma linguagem de sonho e centrípeta, pois voltada para dentro. Uma escrita mais próxima daquela anotação barthesiana (enquanto escrita colada ao tocar da vida diária) ganhará força na segunda fase de escrita do *Livro*, arrefecida (embora não completamente abandonada) aquela linhagem enfaticamente simbolista e onírica

freqüente nos escritos de “estilo alheio” produzidos antes do hiato dos anos 1920 à reverberação do único trecho até então publicado, *Na Floresta do Alheamento* (1913). Ainda que a escrita anotada, fingida agora ao corpo de Bernardo Soares, insista-se, neste “segundo” *Livro* pós-1929, como *anotação de si*; isto é, mesmo se atada ao cotidiano observado ou experimentado por aquele cuja voz autoral nos escreve seus breves trechos, trata-se ainda de uma escrita voltada, em última instância, àquele que anota, ao corpo e à alma que serão – explicita-se – *impressionados* pelos rastros da vida em Lisboa, ao redor daquele território monótono da Baixa, entre o escritório e o quarto em que habita e onde exerce sua escrita, a nos esboçar, por dentro, o corpo daquele ajudante de guarda-livros. Da mesma forma e entrelaçado a essa forma de anotação íntima ou *confessional*, o passado memorial daquele *mar ruidoso da infância* surge como uma evocação do corpo, dos sentidos, a nos remeter à memória tal como delineada por Marcel Proust em sua *busca do tempo perdido* e tantas vezes ilustrada pela passagem em que relata o gosto do passado entre o chá e a madalena – memória evocada pelos sentidos, pelo contato físico e fisiológico com o mundo onde se inscrevem as memórias, mesmo indiretamente, quicá num cheiro de coisa outra a fazer reverberar a coisa perdida, mas que se marcou (fez ferida, deixou cicatriz) na memória do corpo – *memória afetiva*:

[...] quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação. (Proust, 2006, p.72-73)

Tanto quanto Proust sugeria o olfato, ao lado do gosto, como fonte de recordação de um passado esmaecido pelo tempo – recordação de tempo outro que só resiste no corpo que guarda vestígios em si e na imaginação –, Fernando Pessoa também evocaria esta impressão memorial dos sentidos, particularmente do olfato, num trecho escrito em 1930 à sombra de Proust (ainda que evoque outra referência literária: o poeta português Cesário Verde):

O olfacto é uma vista estranha. Evoca paisagens sentimentaes por um desenhar subito do inconsciente. 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 ella existe com lados feitos de casas differentes e construidas por gente humana. Passo numa rua. De uma padaria sahe um cheiro a pão que nauseia por doce no cheiro d'elle: e a minha infancia ergue-se de determinado bairro distante, e outra padaria me surge d'aquelle reino das fadas que é tudo que se nos morreu. Passo numa rua. Cheira de repente ás frutas do taboleiro inclinado da loja estreita: e a minha breve vida de campo, não sei já quando nem onde, tem arvores ao fim e socego no meu coração, indiscutivelmente menino. Passo uma rua. Transtorna-me, sem que eu espere, um cheiro aos caixotes do caixoteiro: ó meu Cesario, appareces-me e eu sou enfim feliz porque regressei, pela recordação, á unica verdade, que é a literatura. (Pessoa, 2010, p.262)

A *única verdade* daquele *Livro* de uma vida *sem fatos* (pois sem existência fora da invenção) é a literatura que o faz resistir no não-ser da ficção, em uma *inexistência*; inexistência ou existência espectral não apenas de um autor fingidamente confessional – talvez nenhum Guedes, nenhum Soares, mas Pessoa cobrindo seu próprio rosto em máscara como o sugerem alguns leitores desta quase-obra a insistir no caráter supostamente íntimo e (talvez involutariamente) sincero (com relação a Pessoa) dos escritos do *Livro* (perspectiva até certo ponto sustentada pelo próprio Pessoa a afirmar o caráter *semi*-heteronímico de Bernardo Soares) –, como também existência espectral do livro (como suporte e organização editorial, mas também como *obra* em qualquer integridade), que, como um mito messiânico, deve sempre conter-se na expectativa do regresso a esboçar-se, entre brumas, no futuro em que, ao fim de um caminho (percorrido *trecho a trecho*), chegará, mas que, afinal, nunca poderá chegar (ou deverá chegar muitas e muitas vezes, como o *Livro* a ser infinitamente reeditado), do contrário a profecia messiânica se desfaz ao se cumprir. Há, aí, algo como uma torção daquela involuntária memória *física* de Marcel Proust, quando, diante de cheiros que evocam infância ou tempos outros de uma vida no campo – supostas memórias construídas sobre experiências vividas (mesmo se imaginadas) –, emerge um novo cheiro, que é capaz de levar o narrador a uma recordação fora da vida e, por isso, fora do tempo (ou, talvez, ao encontro de um *tempo redescoberto* na arte, na ficção, na literatura), pois estritamente *literária* – e é aí, justamente aí, que há algum apaziguamento para a voz narradora/confessional do *Livro*: quando há um *reconhecimento* na/pela literatura; e a afirmação da literatura como única verdade pode ser, afinal, a afirmação da inexistência ou impropriedade do mundo

para além de alguma ficção (afirmação corroborada noutros trechos que sugerem certa ficção do mundo) – e, aqui, certamente, avançamos (outra vez) para longe demais. Pois o que se deve, por ora, conter destas investigações à beira das divagações (ao risco das derivas que me atraem cada vez mais), é a presença (inspirada em Proust) da recordação como inscrição sobre um corpo memorial através da noção de *anotação* – compreendendo-a como uma escrita que reage como esse corpo impressionável; de modo próximo, portanto, ao que efetivamente encontramos nos registros manuscritos e datiloscritos da escrita pessoana, a nos deixarem, como uma espécie de herança e de um fardo, os vestígios, não em forma de diário, mas como notas de campanha, a registrar os passos de um processo de criação a fim de compor um *Livro*, embora, eventualmente, o que a nós sobreviva de tal esforço seja tão-somente o ímpeto de umas poucas frases ou, quiçá, de uma solitária frase cravada sobre o papel, manuscrita ou datilografada, porventura sem começo ou fim: “Um halito de musica ou de sonho, qualquer coisa que faça quasi sentir, qualquer coisa que não faça pensar.” (Pessoa, 2010, p.283); “Ficções do interludio, cobrindo coloridamente o marasmo e a decidia da nossa intima descrença.” (p.422); “... o sagrado instinto de não ter theorias...” (p.465); entre outras frases ou suspiros de frases capturadas como borboletas no ar, embora certamente pungentes como ferroadas. Ainda que dificilmente Pessoa as publicasse tal como legadas ao arquivo (frases soltas e desconexas), são também estas as escritas que alimentarão sua literatura; ainda é esta escrita urgente, colada à vida (por mais mascarada) e ao ato criativo (mesmo se transposto à *performance* de autores outros em que habita sua literatura), é a escrita rascunhada, deixada em papéis (hoje arquivados), é a escrita precária (que não se erguerá sem outras mãos, ou seja, sem *intervenção*) o que lemos e leremos como *obra* de Fernando Pessoa.

Se a memória pode ser lida como inscrição presente de algo que, ao ser lembrado, ao se tornar uma lembrança (uma imagem), apresentar-se-nos-á como objeto do passado – como algo que se passou e que, portanto, já não é mais para além do fantasma que o habitará e nos visitará –, e a recordação, assim, surge-nos como uma emanção (preenchida de imaginação) daquele ausente; e se a metáfora da memória pode ser a do *palimpsesto*, suporte escrito e sobrescrito, em que o antigo (a ser apagado) interfere sobre o recente e o mesmo se dá inversamente, então quando sugerimos uma *memória da escrita*, cruzando as imagens da

impressão necessariamente presente de um passado imediatamente ausente (assim que deixado o vestígio como marca, como *índice* – enquanto este signo só se torna *representação* na mínima distância que afaste o corpo que marca doutro corpo marcado) e a imagem de uma escrita sobrescrita, ao correr do tempo, sobre um mesmo suporte ou sobre um mesmo corpo, não será, dessa maneira, de qualquer estranhamento que *manuscritos* e *datiloscritos* (eventualmente salvaguardados nos arquivos literários de um escritor) sejam o lugar por excelência dessa memória escritural e constituam analogias ainda mais exatas da memória – e de certa compreensão anti-historicista da História – do que aquela escrita em palimpsesto, que pressupõe apagamento (para reutilização do suporte). Entre manuscritos e datiloscritos, quase não há apagamento; há, sim, rasuras, sobreposição, justaposição – e, eventualmente, substituição. São em manuscritos e datiloscritos que a escrita, em processo, propriamente se *inscreve* no mundo; nesse sentido, o que as edições críticas se propõem a realizar é a evocação deste tecido memorial da escrita e a perscrutação destas escritas – escritas expostas, ao mesmo tempo, como composição (semântica), *ins*-crição do gesto e, ainda, *ex*-crição do corpo –, a fim de nos deixar aproximar da criação (no gesto mundano, visceral, sujo) em sua precariedade (às margens dum rio onde se acumulam dejetos), através de uma exposição despidorada daquele corpo sem corpo (obra por fazer), corpo desorganizado, ferido e marcado pelo tempo, pele curtida, enrugada, crivada de cicatrizes e, porventura, ainda de ferimentos abertos e purulentos.

Nesse sentido, o *êxito* da crítica textual está em seu gesto de escavação dos corpos recobertos pelo Tempo Histórico (e dos sítios em que se guardam estes corpos) e em sua dissecação genealógica daqueles corpos; enquanto seu *fracasso*, em certa medida inevitável, estará no sonho de se recompor um corpo organizado (como um *Livro* editável, publicável), ao risco de se desenhar deste corpo um *verdadeiro*, como se da voz murmurante e ruidosa de um fantasma se pudesse ouvir a última verdade e assim alcançar a “obra verdadeira”, de onde ele emana, e sua íntegra restauração. O modelo não-crítico, por sua vez, almeja fazer deste fracasso seu êxito ao abrir mão da pretensão de qualquer verdade última a erguer um corpo verdadeiro, ousando alcançar não um corpo efetivo, mas uma imagem possível e justa e, talvez, verdadeiramente literária para aquele corpo ausente (da obra que não chegou a existir), ao risco de impedir que os leitores, sobretudo não-especialistas, reconheçam, nas páginas bem comportadas da edição, o corpo

precário (e quiçá desagradável em seu aspecto des-organizado, viscoso ou visceral) que se esconde em arquivos – aquela escrita suja, imperfeita, rascunhada, que se reverbera naquela lava acumulada ao chão do atelier do pintor Aurach/Ferber de Sebald (2002a).

Mas uma compreensão de memória – no caso, de uma memória da escrita – também pressupõe aquele outro corpo, corpo-matriz, que não o corpo metafórico da obra possível ou impossível ou mesmo o material do suporte-livro, mas o corpo efetivo e afetivo do escritor atado ao gesto da escrita. Trata-se novamente de uma perspectiva de distanciamento ou, neste momento, de intensa *proximidade* – do *toque* e, sobretudo, de *afetividade*. Algo que já se evidenciava através das reflexões ao redor de uma “memória material”, por assim dizer, evocável pelos sentidos mais mundanos, mais orgânicos, como o gosto da madalena molhada ao chá ou os cheiros de outrora, da infância ou do campo, encontrados pelas ruas de Lisboa; ou, porventura, trata-se de algo ainda mais visceral, quiçá algo que se guarde ao esquecimento e que um simples odor, talvez até mesmo agradável, poderá despertar, *traumaticamente* – pois nem todo fantasma se deseja ou se suporta ter ao lado, muito pelo contrário. Quantos sobreviventes dos *Lager*, suicidados pela memória, possivelmente décadas após o fim da guerra, não foram, por anos, assombrados por espectros pesados demais para se agüentar, tão pesados a impedi-los de falar ou a exigirem dolorosamente, tais fantasmas, os testemunhos daqueles que sobreviveram em falas ou escritas nunca suficientes pela impossibilidade de *representar*, isto é, pela inviabilidade de se *distanciar* de algo por demais íntimo de seu corpo e de sua alma.

Pois se um *índice*, como signo de representação, só parece se constituir a partir do momento em que há o mínimo afastamento espacial e temporal (uma pegada só existe propriamente quando o pé já não está sobre o solo), por outro lado, o signo deste índice – ao menos como *índice genuíno* (segundo a leitura de C.S. Peirce - 2008) ou, noutras palavras, *índice material* – só se configura na concomitância provisória entre a marca e o corpo; corpo este que, nesta marca (que contém seus rastros), far-se-á presente *espectralmente* em sua ausência (desde que reconhecido o índice, evidentemente), quando se afastar. Talvez, no entanto, o índice inscrito na testemunha seja como o *índice de uma doença* – um sinal ou um sintoma –, enquanto este índice está, sim, colado ao mesmo corpo em que se guarda o mal que indica e indicia, ainda que este mal se esconda por

dentro; por esta perspectiva, talvez, o índice, ou este *índice traumático* (trauma – ferida), não se trate propriamente de qualquer *representação* (como aquele gesto de se pôr algo em lugar de outro), mas de uma *expressão* e uma *excreção*. Não há, nesse sentido, representação, propriamente dita, mas *participação*.

Se o discurso historicista pressupõe afastamento (científico), ao custo da exclusão da memória (que não será confiável aos rigorosos critérios supostamente imparciais da História ou, ao menos, aos critérios oficiais, porventura assumidamente parciais, mas certamente rigorosos), o discurso memorial, por sua vez, ao qual se vincula o discurso da testemunha (figura chave para a compreensão do último século, pelo menos desde a década de 1940, e para a revisão do conceito e dos estudos de História), deve justamente, em posição antagônica, exigir a *proximidade* que o condiciona. Também o discurso do *arquivo* exigirá alguma proximidade, podendo inclusive agir contra a História ao atravessar as entranhas desta Grande Narrativa, mesmo se, entretanto, mantenha-se em algum recuo, na tentativa de se manter em rigor científico – enquanto este rigor não parece admitir *intimidade* ou *afeto*. Termos estes – intimidade e afeto – certamente problemáticos, embora incontornáveis, também para o discurso do testemunho, que, no entanto, não os pode evitar; problemáticos ao menos onde o testemunho encontra a História e, certamente, o Direito, pois a ausência de neutralidade sugerida pela ausência de distanciamento (e, logo, de representação), onde se encontram a intimidade e o afeto, implica um abalo na pretensão de *verdade histórica* ou *verdade do fato*, pois, dessa perspectiva, o discurso de vida (de experiência) do testemunho exige parcialidade (trata-se da afirmação de uma perspectiva experiencial, afinal) e não impede – na intensa proximidade – que suas vozes sejam habitadas pela *imaginação* e, assim, passíveis de erro, de engano, quiçá de *sincero* engano; algo perigoso, sobretudo, diante de discursos revisionistas, como o *negacionismo* (no âmbito da Shoah), a desacreditarem as testemunhas sobreviventes e até mesmo aquelas “testemunhas materiais”, por assim dizer, isto é, documentos, filmes ou fotografias (que também podem conter engano ou ilusão – podem ser falsificações) a evidenciarem o genocídio perpetrado pelos nazi-fascistas, que, não por acaso e desde o início, buscariam apagar da História – e, se possível, da memória – as provas dos seus crimes.

A noção de *participação*, há pouco sugerida no contexto da memória, compreendida como *inscrição do corpo no mundo e do mundo no corpo* – e,

assim, compreendendo-se a *memória da escrita* como a inscrição do corpo sobre o suporte da escrita e na própria escrita a conter algo da visceralidade daquele corpo e de seus gestos – implica a quebra do distanciamento representativo, o que não significa exatamente o apagamento da representação, mas a tendência a uma *representação imprópria*, fragmentária, uma vez que o todo se torna inapreensível, como se estivéssemos por demais próximos para estabelecer, a olhos grudados no objeto (à reverberação daquela imagem de “um olho sobre a página e outro sobre ‘aquilo que me acontece’”, sugerida por Barthes – 2005, v.I, p.36), qualquer imagem estável e acabada; nosso olhar, tão próximo, tão íntimo, só poderia conter um passado – colado ao corpo na memória – através de fragmentos, partes, detalhes – ou cheiros, texturas, gostos, enfim, *presenças*. Ao começo desse percurso investigativo, questionávamo-nos: como fazer deste inscrever de si – se necessariamente contemporâneo ao escrever – uma *parte* daquilo que se escreve, isto é, não meramente um efeito (colateral) da escrita, um defeito, um resíduo detestável, um excremento, mas gesto mesmo de escrita, *participante* – no caso em questão do qual partimos – de uma narrativa, porventura daquele romance em preparação que preocuparia Roland Barthes. A este desafio a literatura pós-crise da Modernidade dos 1800 – a literatura que ascende ao século XX – e, sobretudo, neste contexto, alguma literatura emergida após a Segunda Grande Guerra, parecem responder ou reagir justamente através de uma escrita memorial – enquanto a memória seja índice da presença (anti-histórica e mundana) daquele corpo frágil, daquela corporeidade, da carne inseparável da alma, do corpo-alma inseparável da escrita; e, deste ponto, poderemos transitar de uma experimental *memória da escrita* à *escrita da memória* – onde encontraremos, entre outros, o tardio memorialista Pedro Nava, do qual nos aproximaremos através de um duplo investimento: em seus textos memoriais (os quais leremos – alguns dos volumes – como largos trechos de uma grandiosa obra inacabada e inacabável, interrompida por um tiro) e em seus arquivos literários (arquivo de uma obra – de um processo de criação muito bem guardado neste arquivo particular de seus bastidores e de seus esforços –, obra que se fundamenta numa escrita a transitar entre documentos, entre testemunhos, entre rastros mundanos de histórias de vidas infames, entre memórias próprias e alheias, tomadas pela literatura e por ela profanadas em algo impróprio, quase obsceno).

3.3

Inscrever-se em memórias, escrever as memórias: outras arcas, meu pé de velho, o Frankenstein hereditário, o cadáver dissecado e o assombro de avantesmas entre os móveis da sala

Era em momentos desses, quando a vida se torna obsoleta e frágil como os bibelots que as tias-avós distribuem por saletas impregnadas do odor misto de urina de gato e xarope reconstituente, e a partir dos quais refazem a minúscula monumentalidade do passado familiar à maneira de Cuvier criando pavorosos dinossauros de lascas insignificantes de falangetas, que a recordação das filhas lhe tornava à memória na insistência de um estribilho de que se não lograva desembaraçar, agarrado a ele como um adesivo ao dedo, e lhe produzia no ventre o tumulto intestinal de guinadas de tripas em que a saudade encontra o escape esquisito de uma mensagem de gases.

António Lobo Antunes

3.3.1

Augure

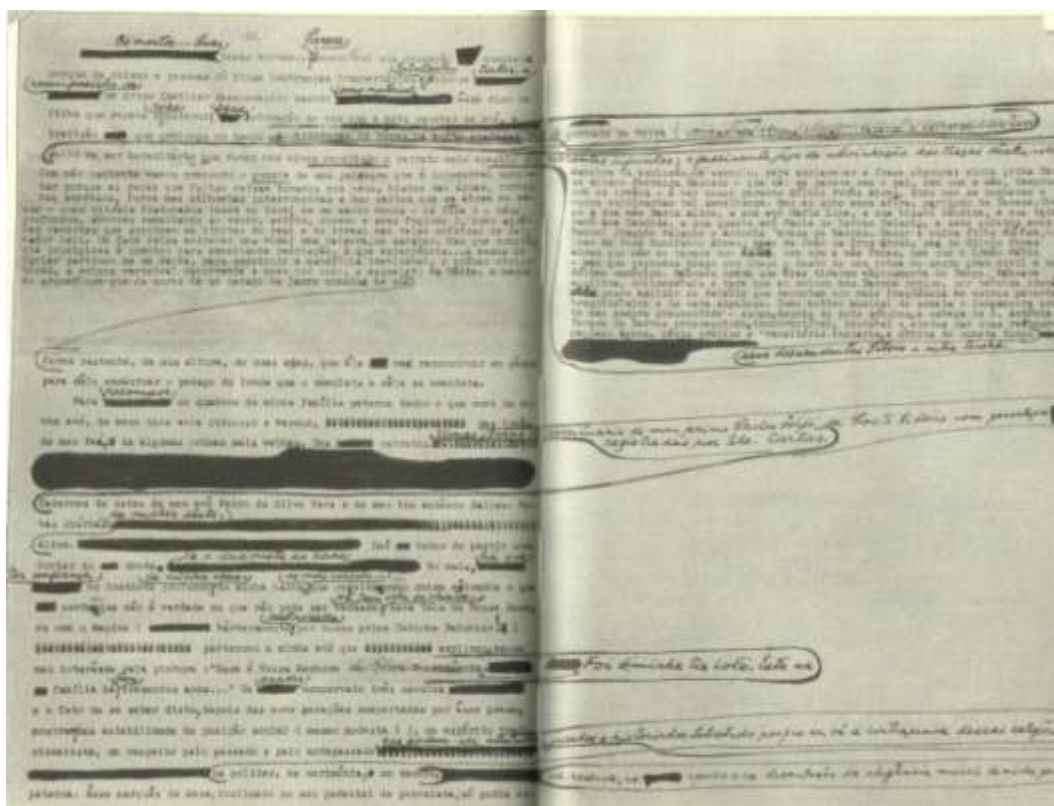


Figura 12 - Fac-símile reproduzido em edição de "Baú de Ossos".

Fonte: Nava, 2005.

Já caminhamos, neste estudo, por entre papéis de arquivo – arquivos *literários*, arquivos de *autor*, sobretudo entre manuscritos, papéis *crivados* com os rastros do *corpo* daquele autor e com os traços de seus *gestos*. Encontramos, pelo caminho, a imagem de um baú ou de uma *arca* a guardar os tesouros ou relíquias da escrita – a guardar, porventura, supostos *segredos* e *mistérios*; donde emanariam as supostas *origens* daquela escrita. Mas, em arquivo, não se guarda origem, pois o que se arquiva é justo o que desta origem se separa (e resta como risco, como rastro, como murmúrio ou eco) e também não há segredo, pois, conforme palavras já citadas de Derrida, “o segredo propriamente não pode ter arquivo, por definição. O segredo são as cinzas do arquivo” (Derrida, 2001, p.128). Afinal, no arquivo o que há são marcas, impressões, que atestam presenças e vazios; há o corpo e a falta dele, e a afirmação insistente (qual na fotografia, segundo Roland Barthes) de que aquilo que ali se marcou (talvez o gesto da criação) já não está mais presente e, entretanto, *ainda está* de algum modo; como ausente-presente deve estar também o autor de uma obra póstuma a persistir à imagem do *espectro*: presença intervalar, intersticial, dentro e fora do mundo, dentro e fora da literatura, espectral – *nem presente e nem ausente em carne e osso*. Um arquivo literário exige esta presença estranha do corpo do escritor.

Com o *temor* (entre a reverência e o receio – se não o medo) que nos exige o tocar com as nossas próprias mãos (se já não estivermos a habitar um arquivo digitalizado), protegidas ou não nossas mãos por luvas de algodão – com todo o temor que habita os arquivos, extraímos das arcas os papéis do autor, documentos maculados pelas mãos e pelos gestos caligráficos ou garranheados de um autor a cultivar palavras e a erguê-las a cada traço e nas costuras entre as mesmas, a alimentá-las com o próprio corpo e com o próprio sangue, mas também a agredi-las, a enfrentá-las, degluti-las e vomitá-las, entre riscos, rasuras, cortes, abandonos, neologismos, numa luta (certamente fervorosa) travada sobre o terreno-suporte; sobre os tantos papéis que nos guardam os testemunhos de uma literatura erguida em seus alicerces (talvez não mais do que provisoriamente) ou à imagem de um ateliê ou duma oficina a guardar (no chão ou nas paredes) os rastros das criações – ou, como Fernando Pessoa, a guardar não apenas dejetos e rastros da criação publicada, mas as próprias obras em suas ausências de si, como rastros de si, fragmentos de obras inacabadas ou abandonadas (voluntariamente ou contra a vontade) aos escombros dos esforços do escritor, à ebulição da criação,

obsessiva criação daquele que pasma “sempre quando acabo qualquer coisa. Pasma e desolo-me. O meu instinto de perfeição deveria inibir-me de acabar; deveria inibir-me até de dar começo”; daquele para quem “escrever é desprezar-me; mas não posso deixar de escrever”; daquele para quem escrever, afinal, “é perder-me, mas todos se perdem, porque tudo é perda.” (Pessoa, 2010, p.266). Reencontramos a imagem da *excreção* – da criação como aquilo que se perde dum esforço, excreta-se ou se secreta (não o segredo, mas a secreção!) e deixa rastro, como o solo coberto da tinta vulcânica em W.G. Sebald.

Outra imagem: o chão deste ambiente é viscoso, paredes e teto igualmente: quiçá nos encontremos não em um ateliê, não naquele ateliê de Aurach/Ferber (da quarta parte d’*Os emigrantes* de Sebald), mas no interior de um monstro, de uma curiosa criatura da imaginação – duplo espectral do escritor em cujas entranhas ousamos pôr as mãos. Diziam dos áugures que encontravam o futuro nas vísceras de animais – que, por elas, eles liam os presságios do por vir. Nas entranhas dos corpos, estava escrito. Outra imagem deriva: ler um livro pelo avesso; antes, lê-lo por dentro, de suas entranhas para fora, desde as vísceras que se escondem por trás das camadas das letras bem comportadas em impressão tipográfica, dos papéis lisos e bem cortados, costurados ou colados sob a capa e a contracapa onde talvez se encontre uma fotografia posada do autor – que poderia ser já um homem de idade, diante do antigo relógio da Glória e do Outeiro ao longe, ao sol intenso do Rio de Janeiro. Reconheço a imagem de Pedro Nava e a contracapa da primeira edição de *Galo-das-trevas*, quinto volume de suas memórias. Talvez: ler um livro em seus arquivos e encontrar nestes papéis outro livro, livro-outro, um duplo, para além daquele que se encontrará, em variadas edições, nas prateleiras de livrarias ou escondido em bibliotecas; mas não se trata apenas deste olhar aos bastidores, com uma veia porventura voyeurística a descobrir a nudez do esforço por trás da obra literária ou a sonhar o toque íntimo com a genialidade (sentir o odor da inspiração), mas de reconhecer uma literatura em que face e avesso se interpenetram – sem distância; uma literatura que é (ou participa de) seu arquivo; uma literatura-arquivo. Há escritas que rumorejam as vísceras daquela criatura de alcova – e que nos convidam ao que há por trás da face pública da literatura; há literaturas que não cabem, por assim dizer, em letras bem impressas ou na calmaria dos livros. Há literaturas que não conseguem – ao menos não

confortavelmente – ser desatadas do gesto de sua criação e que talvez não consigam ir além de sua gestação (talvez demasiada seja a dor do parto).

Nos arquivos do desassossegado Fernando Pessoa (em seus arquivos pessoais – arquivamento de si, de sua escrita) acumulavam-se não apenas papéis e escritas, mas literaturas infinitas – infinitas, pois *abertas*, sim, mas também *inacabadas*: trechos do por vir em fragmentos. O que não implica que suas palavras e seus textos aguardassem comportadamente, em tantos e variados papéis, apenas qualquer transcrição editorial salvadora a dar corpo e órgãos ao *informe*. Sabemos que seus papéis – com raríssimas exceções – não comportam obras quaisquer (qualquer integridade), mas esboços, ensaios, tentativas ou apostas; é nesse âmbito que, como vimos no capítulo anterior, à luz de distintas metodologias editoriais, encontra-se aquele *Livro do Desassossego*, que nunca será *o* nem *um*. Pessoa, afinal, só nos poderá existir (sempre precariamente) pela leitura de suas vísceras, de suas entranhas, donde se anuncia sua literatura por vir, literatura-profecia a espera do futuro, pois, para além do raro material publicado em sua vida (mormente à dispersão de revistas), tudo o que lemos são possibilidades de onde explodem invenções do fado de uma obra que poderia vir a ser (e acaba por vir a ser, forçosamente, artificialmente), extraídas dessa leitura augúrica dos papéis guardados em sua arca mítica e além. Fernando Pessoa nos existe por esses papéis e pelo que fazemos com eles – somos nós (especialistas, editores, críticos, leitores) que os retiramos a fórceps de seu estado de gestação e os sonhamos literaturas; no entanto, não será demais reiterar que é a efervescência daquela escrita embrionária que não nos deixa ficar indiferentes – e, por isso, sobretudo por isso, tantos livros, tantas edições de inéditos, tantas e tantas reedições, tantas e tantas discussões acumulando-se em torno dos vinte e sete mil documentos e mais do Espólio e ainda dos tantos dispersos fora deste acervo.

Por outro lado, há escritas atadas doutra maneira a suas entranhas e ao gesto de sua criação – escritas que escrevem (direta ou indiretamente) sobre o processo de sua construção, ou à sua presença desta construção, não tanto em uma via metalinguística de questionamento duma ontologia ou não-ontologia da literatura, mas efetivamente como uma escrita a reverberar em si os bastidores do empenho de escrita, bastidores por vezes reservados aos arquivos (onde, mal-usados, escondem-se), mas aqui expostos vivamente no próprio corpo da literatura, em direção àquela cogitada *literatura-arquivo*. É, certamente, o caso de Pedro Nava.

No entanto, seria através dos arquivos (e ao ambiente de uma instituição de arquivo) que, antes de aproximar-me efetivamente de sua literatura (isto é, de sua obra publicada), eu chegaria até Nava. Embora um autor largamente publicado em vida – enquanto seguem a ser reeditados os volumes de suas memórias por diferentes editoras –, seria neste ambiente institucional do arquivo (onde antes caminhamos inquietos pelos escombros literários de Fernando Pessoa), que o memorialista tardio Pedro Nava apareceria a mim: inscrito entre seus papéis íntimos de trabalho, do ofício de escritor, manuscritos rascunhados ou datiloscritos invadidos por letras caligrafadas (caneta ou lápis) e outras intervenções para além da escrita (em documentos periféricos à inscrição textual). Aproximei-me de Nava, assim, pelas entranhas de sua escrita, por seus arquivos, por seus muitos papéis os quais também seriam guardados metodicamente pelo autor e de modo, creio, muito mais organizado do que o faria Fernando Pessoa – e, sobretudo, de maneira muito mais *consciente*, como se evidencia na própria organização do material arquivado – pois é arquivado (efetivamente arquivado, não apenas guardado ou colecionado) já pelas mãos de Nava, como se expõe em inscrição encontrada junto às fichas de anotações de seu último volume de memórias, o inacabado *Cera das Almas*:

A partir daqui começam as fichas que vão servir a *Cera das Almas* que serão renumeradas a partir de 1. Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1984.

As fichas deste caderno numeradas de 1637 a 1734 são fichas antigas que entraram nos meus cinco primeiros livros e por engano ficaram dentro de umas caixas e não foram arquivadas. Umas não foram usadas outras foram e não foram arquivadas em tempo. Mas todas são úteis à compreensão de meus livros. Rio de Janeiro, 11 de Janeiro de 1984. (BR FCRB – PN Pi 038)

Todas as fichas, assim como todos os rastros de sua escrita, são e serão úteis à compreensão de seus livros. Nava sabia muito bem o que eram os arquivos literários, os arquivos de um escritor, de um autor, e, como o demonstram seus papéis (por certos vestígios e certas evidências), Nava parecia aguardar uma leitura alheia de seus papéis – não apenas a do revisor ou a de alguém próximo, nem tanto quanto um autor a vender seus originais (verdadeiros ou forjados) a um colecionador, mas seguramente aguardava ou intuía o momento em que seus papéis tornar-se-iam *públicos* (para além da publicação das obras) através das

instituições de salvaguarda e pesquisa. Podemos especular sem maiores receios: Nava esperava que os seus arquivos literários chegassem às mãos e aos olhos de outros, todos sedentos por sinais de seu tempo e de sua memória, empenhados em suplementar os rastros de sua escrita numa escrita outra, memorial, literária ou acadêmica – como agora o faço e outros tantos o fizeram e o farão. De fato, corroborando o que aqui se especula, já próximo ao fim da vida em 1983, à ocasião da exposição “Pedro Nava – Tempo, Vida e Obra” realizada na Casa de Rui Barbosa, o autor já cederia a esta instituição um lote primeiro dos arquivos de sua escrita, arquivos que hoje fazem parte do acervo disponível na mesma casa. Ainda em vida, portanto, o autor destinaria seus originais aos arquivos – o que se seguiria após a sua morte – e lá, entre os papéis arquivados, dar-se-ia meu primeiro contato com sua obra e mesmo antes de eu ler quaisquer de suas memórias em livro.

Nava é efetivamente um *escritor de arquivos* – e o é não apenas como o colecionador-arquivista de seus papéis, mas por escrever colado aos documentos, postos estes ao lado (ou conduzidos através) da memória. Assim, não é algo absurdo que, antes de me aproximar de sua literatura memorial através de quaisquer de seus livros publicados, em quaisquer dos grandes volumes em que narra, *aquém e além do romance*, as memórias suas e de seus fantasmas familiares, eu tenha encontrado a escrita do memorialista mineiro e carioca, *pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais*, em páginas manuscritas e datiloscritas de seus originais guardados na Fundação Casa de Rui Barbosa. Instigavam-me à época, como ainda me instigam, as “páginas do lado”, como as nomearia Flora Süssekind em relevante artigo – aquelas metades das folhas de papel que o autor dobraria ao meio para inscrever seu texto (escrito a maior parte à máquina) numa aba, para deixar, naquele vão vazio à direita, espaço para as correções, complementos, esboços literários e estudos dos neologismos (caçados a esmo e com o deleite do colecionador a encontrar espécimes raros), além dos rastros de si em algumas notas pessoais (sobretudo à notícia da morte dum amigo ou parente), indicações de datas (por vezes às minúcias de horas e minutos), talvez algumas gotas de sangue, e ainda (e o que mais me interessava àquele tempo) *imagens*, da coleção de documentos marginais que colava sobre os papéis (como fotografias em recortes de notícias de jornal, páginas de revistas e cartões postais), aos desenhos feitos por sua própria mão, entre caricaturas, ilustrações de objetos e

de lugares perdidos no tempo ou mapas dos bairros de sua vida-memória (entre velhas ruas quase todas apagadas e esquecidas pelas cidades); variadas imagens com as quais “ilustrava” seu texto, ainda que somente aos bastidores da escrita (não seriam publicadas); presenças que tanto me encantavam e intrigavam e, por isso, alimentariam meus estudos de mestrado, que se prolongariam neste doutorado em curso (cujo fim se anuncia a cada uma destas linhas).

Pus-me então a ler o seu *Baú de Ossos*, o primeiro volume de um projeto grandioso e que, mesmo se posto à urgência do pouco tempo de vida que aparentemente lhe restava frente à proximidade cada vez maior da morte que o assombra (Nava inicia sua escrita memorial à beira dos sessenta e cinco anos), ainda se estenderia nas centenas e, somadas, milhares de páginas de tudo o que conseguiria escrever até o momento de sua morte, quando ainda muito de sua vida até ali vivida aguardava o seu contar – o seu *testemunho*. E sabe-se-lá quantos anos viveria se não decidisse encerrar o seu caminho tão abruptamente. Imaginamos que, de todo modo, continuaria a escrever até o fim – fosse qual fosse o fim. Aberta aquela arca de relíquias íntimas, o baú dos ossos a serem refeitos corpos à anatomia comparada de Georges Cuvier, aproximei-me, enfim, de sua escrita peculiar – uma escrita dividida entre a ânsia de inscrever em texto a genealogia de sua família desde tempos remotos (tempos de antepassados cujos testemunhos restariam em raros documentos e relatos secundários, quando não apenas na imaginação), até (naquele volume inaugural ao qual me refiro por ora) os primeiros anos de infância (e de memória) do escritor; e, em contrapeso, a vontade de construir (desde um passado moldado pelas palavras) uma obra literária, talvez um romance ou quase ou mais ao ressoar de Marcel Proust, uma longa narrativa erguida pela memória e através da memória, atravessando a História, é certo, mas que não aceitaria ser tomada pela exigência documental (arquivística, historiográfica ou jurídica) de conter-se austeramente aos testemunhos materiais e imateriais. Ousaria o autor fazer da memória a matéria pulsante de sua literatura, matéria de sua ficção de si (cada vez mais palpável enquanto ficção – quase exageradas as máscaras – enquanto avançavam os volumes e a literatura se aproximava, pouco a pouco, de seu corpo, isto é, do presente da escrita), o que, entretanto, não significaria – esta tomada da memória e do passado em que a memória habita – uma livre apropriação indiferente e irresponsável, mas, sim, aceitar o gesto arriscado da ficção, o livre vôo e o

mergulho profundo da ficção, compreendendo-a como nem contrária nem contraditória a qualquer verdade e, afinal, parte de sua pretensão de *honestidade* – uma honestidade literária, não muito distante, talvez, daquela verdade que o ajudante de guarda-livros de Pessoa reencontraria num cheiro de Lisboa a levá-lo a Cesário Verde e à *única verdade, que é a literatura* ou àquilo que Nava compreenderia como *verdadeira essência* (a ser, porventura, extraída de um fato), num caminho, ao primeiro olhar, não tão distinto da poética aristotélica ao postular maior filosofia e elevação da Poesia (com relação à História dos fatos particulares) por conter verdades *gerais*, mas certamente distante da literatura do próprio Nava, contida na *particularidade mundana* do corpo memorial – este corpo que talvez se encontre, afinal, entre a Poesia e a História, onde se (des)encontraria o homem, estando aí o seu sofrimento e a possibilidade de sua libertação ao reconhecer – na verdade do mundo – literatura, invenção, *ficção*.

Aquele José Egon Barros da Cunha que surgiria anos depois de *Baú de Ossos* na obra memorial de Pedro Nava, figura que viria a assumir o protagonismo das memórias como nome e máscara do próprio Nava, tornado este então não mais que personagem (nem mais seria o narrador da narrativa ora em terceira pessoa) –, aquele Egon, naquele primeiro contato com a escrita de Nava (para além dos arquivos) pareceria a mim, enquanto estava à distância de sua presença (em textos críticos à luz do que encontrava na efetiva leitura de *Baú de Ossos*), aquele Egon me sugeriria apenas uma incursão mais funda nesta via de aceitação crítica da ficção incontornável e artifício de investimento nesta ficcionalidade que, afinal, desde o início habitaria suas memórias; no entanto, ao “conhecê-lo” mais de perto, através de *Galo-das-trevas* e das páginas do que poderia um dia vir a ser o sétimo volume, *Cera das almas*, mesmo se a perceber que minha suposição a seu respeito não estaria errada (e muito pelo contrário), pude perceber a profunda *torção* que a introdução desta personagem no eixo das memórias produziria na escrita de Pedro Nava. Egon não emerge – através do uso de nomes outros, de fantasias e disfarces – apenas como um mero artifício de afastamento de si e de conseqüente libertação de possíveis amarras éticas (que eventualmente constrangeriam o autor a não dizer certas verdades de si e dos outros); a ascensão de José Egon Barros da Cunha representa, afinal, uma pungente transição literária – até mesmo de estilo – em que a imersão em uma ficção cada vez mais abertamente *romanceada* abre (num aparente contraponto) as portas para uma

honestidade outra, através da qual a escrita de Nava-Egon explode em ironias e, correntemente, na acidez do sarcasmo – protegida e alimentada pelas máscaras.

Noutros termos, partindo de uma honestidade inferida à descrição de fatos entre memórias (o que nunca significaria estrita subserviência à História e aos documentos, nem mesmo aos testemunhos – embora sempre exigindo posição de respeito, uma *ética*), Nava parece passar asperamente a uma sinceridade crítica e mordaz ao *se expor* (ainda que ou justamente através das máscaras da ficção) em sua postura (e visão de mundo) diante dos acontecimentos recordados de sua vida e das pessoas que os coabitavam. Ler Nava a partir de *Galo-das-trevas*, sobretudo em contraponto à escrita que conduziria aquele *Baú de Ossos*, costurado tortuosamente entre o relato histórico e o ensaio literário, com lampejos de confissões, poucas sombras de um romance possível em por-vir, esboços de crônicas e performances de escrita (em que o ato de escrita, o seu gesto, se faria sempre presente), é dar-se de cara com *outra literatura*, com um narrar subitamente travestido de romance e, por isso, cada vez mais centrado nas personagens e, sobretudo, em suas ações, através de uma estrutura textual estabelecida na linearidade narrativa (análoga à cronológica) e montada em cenas costumeiramente amarradas por diálogos, freqüentes diálogos postos na boca das personagens semi-caricaturais cujos nomes inventados ao escárnio de *Sacanagildos*, *Esganadinos*, *Sulfúricos*, *Coléricos* e outros mais, deflagram uma escrita profundamente perturbadora e ferina e marcadamente irônica, num jogo de sutil assincronia ou desencontro com o mundo e com as memórias.

Nos primeiros volumes das memórias, o diálogo, quando há e se há, tende a estar imerso nos longos parágrafos em que o autor esboça os entornos de um possível romance por vir sem ousar fazê-lo ou mesmo fingi-lo, ou, talvez, a escapar deliberadamente desta “tentação” (quando poderia investir, quiçá, no romance da vida do velho Halfeld ou de seu querido Tio Salles ou numa ficção forjada ao cenário do Caminho Novo), através da construção de uma voz narrativo-ensaística, por vezes confessional, por outras ao rigor de um pesquisador genealogista, mas que sempre exala e nos impressiona aquela *presença do escritor* – de Pedro Nava. Não por acaso, surge, como artifício do narrador, a evocação no texto do *momento* da escrita; recorrer ao recurso de inscrever no fluxo da narrativa o *agora* da inscrição textual, inscrevendo, concomitantemente, o seu corpo de escritor sobre o texto. De certo modo, o tempo da narrativa, em *Baú de Ossos*, é

sempre o *presente*, o presente da inscrição da escrita, da invenção do texto, enquanto caminhamos com Nava ao passado que evoca pelas palavras e dispõe (fragmentariamente) em narrativa. Assim, poderia o autor abrir um de seus parágrafos afirmando: “À hora em que escrevo estas lembranças, há astronautas maculando a face da lua com solas humanas”, para nos carregar novamente ao passado: “Pois minha emoção de agora não chega aos pés da que tive vendo uma ascensão de balão cativo no parque de Juiz de Fora.” (Nava, 2005, p.234). Afinal, a memória pode ser este interstício entre o presente e o passado – passado impregnado de presente, presente impregnado de passado.

Estamos diante de duas estratégias de *se expor* – as duas a lidar com a impossibilidade de uma re-presentação tão íntima quanto um remexer de entranhas e vísceras; ou talvez nem entranhas nem vísceras contenham a vida ou toda a vida, como pouco resta dum homem num corpo dissecado aos estudos de anatomia – se é que aí resta algo; e se algo resta é na memória dos outros ou na imaginação de um louco ou literato a ver fantasmas. Em um relevante artigo para se compreender a literatura de Pedro Nava (ou para se aproximar da compreensão do próprio autor sobre o seu ofício e sua obra), artigo publicado originalmente no Jornal do Brasil de 6 de Dezembro de 1975 (ainda à beira de *Chão-de-Ferro*, portanto longe de sua imersão no romanceio com o advento do Egon, embora já à presença do “protótipo” Zegão), o autor escreve sobre a proximidade ou, mais adequadamente (segundo suas palavras), sobre a *identidade* entre o romance e as memórias, traçando sua argumentação a partir do livro *In Cold Blood* (1966) de Truman Capote, um marco da literatura de “não-ficção” (como correntemente se tenta classificar este tipo de escrita maculada de mundo, *impropriamente* ficcional), obra escrita à demora de anos a partir de diversas entrevistas realizadas pelo autor ao redor de um hediondo crime de assassinato nos Estados Unidos:

Todos sabem que ele se baseia num fato real: a chacina de uma família por dois jovens bandidos numa fazenda do interior dos Estados Unidos. O romancista não acrescentou e nem retirou um fato. Contou a história de modo que ela ficasse inteiramente ajustável à verdade. E ficou. Só que as simples laudas dos *sheriffs*, os interrogatórios, as *cross-questions* dos advogados lidos em taquigrafia ou ouvidos em gravação, a sentença e a fotografia dos enforcamentos seriam simples documentos de um relatório policial enfadonho. Ora, tudo isto, fato por fato, verdade por verdade contados por Truman Capote transformou-se num *best-seller* que fez a volta ao mundo e tornou heróica e sofocleana a figura de dois pobres diabos assassinos da roça. É que Truman Capote tirou de todos que se envolveram

no crime, dos policiais aos meliantes, dos juízes às testemunhas, dos jornalistas às vítimas – sua verdadeira essência. Eles deixam de ser simplesmente *pessoas* e viram essa coisa extremamente complexa e dificilmente atingível que é o *personagem*. Eis aí o ponto em que reside a questão. A memória é pois alguma coisa entre o relatório e a ficção. Não ficção no sentido de invencionice pura, mentira gratuita. Mas a ficção feita com a massa de lembranças elaboradas, logo com a experiência artística e pessoal do Autor. Chegamos assim ao ponto em que somos obrigados a admitir a identidade da memória e do romance. Não há diferença essencial entre o verdadeiro romancista e o memorialista senão quando este torce a verdade por temor, conveniência, falso testemunho, interesse e aquilo que eu já chamei de investimento. Ou quando o romancista é uma espécie de falsário, fabricante de situações tendenciosas política, social e religiosamente. (Nava, 2003, p.28)

Mas se a identidade é possível ou inevitável, se não há distância tão grande entre memórias e romance, entre relato e ficção – ou se o memorialismo literário contém estes dois pólos ou se, doutra forma, está a memória, como o afirma Pedro Nava, contida entre o “relatório e a ficção” –, se há tal contato e tais atravessamentos, resiste, no entanto, em contraposição ao que se pode ler das palavras do autor neste trecho de artigo, uma incorruptível distância, uma isuperável imiscibilidade; tal *diferença* encontra-se na *inscrição do corpo do autor* – dupla inscrição, do gesto de escrita e da recordação marcada sobre o corpo memorial. A mesma diferença que se implica no fato (de algum modo inscrito na obra de Capote) de que os tais *pobres diabos* da narrativa (os assassinos de sangue frio) participaram da vida – da vida mundana, do mundo cru. Assim como as vítimas, assim como os policiais, juízes, testemunhas, jornalistas. Existiram. E isso *importa*. É isso o que joga *In Cold Blood* àquela desconfortável zona de *não-ficção* – negação do que ainda é ou do que se torna desconfortavelmente na construção em palavras (na representação). E, numa escrita memorial, mais do que numa apropriação literária de fatos mundanos afastados do autor (e, portanto, ainda à distância da representação), exige-se alguma inscrição *física* e, tanto mais, *fisiológica* – que, é certo, trata-se de um *efeito literário* (que talvez possa ser emulado, simulado, falseado), mas que tende a se entranhar *sinceramente* na escrita, mesmo se por trás de máscaras. A representação aqui é *indicial* – contém marca *vestigial*. E mais: é *afetiva*. É a presença desse corpo que escreve e se inscreve na escrita (materialmente, afetivamente) aquilo que fará a obra de Nava, após o aparecimento de Egon, conter e causar algum desconforto – como se algo estivesse um pouco fora de lugar; é como se o corpo, este corpo *inevitável*,

estivesse de algum modo velado ou demasiadamente exposto em sua também inevitável ficção de si. Nas páginas iniciais de *Galo-das-trevas* (na primeira parte do livro, intitulada *Negro*), após seguirmos por rotas através do bairro da Glória perdida de outrora (bairro que já é outro), ainda encontramos nitidamente aquele corpo do escritor, corpo alquebrado, cansado de vida, com aquele pé de velho que o arrepiava ao reconhecê-lo como parte de si, aquele corpo ameaçado pela morte e desejoso de morte (*pulsão de morte*), e visitado por tantos fantasmas escondidos dentro de sua casa, entre os móveis de sua sala – corpo do homem que pouco se reconhece ao espelho ao se ver *outro* (o velho a aparentar cada dia mais o morto que virá); o escritor que receberia os manuscritos daquele seu primo quase gêmeo, imagem espelhada, manuscritos nos quais confusamente anotaria, aquele duplo-autor, as suas próprias memórias, mas as mesmas de Nava – memórias sinceramente *fingidas* que tomariam o lugar das de Pedro Nava sendo as mesmas e outras, não apenas com o disfarce do nome, mas através de uma arriscada torção do discurso literário das memórias em direção ao romance, terreno da *ficção*.

Entre as poucas páginas de *Cera das Almas*, volume inacabado e (circunstancialmente) o derradeiro das memórias, somos reconduzidos à imagem do autor: reencontramos, à reverberação da primeira parte de *Galo-das-trevas*, o corpo do autor a escrever penosamente *abancado à escrivaninha* em seu apartamento à Rua da Glória, diante do fardo-ofício da escrita (cada vez mais atormentada, sua escrita, pelo Tempo – *friúme correndo-lhe espinhadeirabaixo*). Entretanto, o escritor nos aparece aí (excessivamente, talvez) por trás das vestes de Egon; tão próximo de Nava, a habitar o mesmo apartamento da Glória, a sentar-se sobre a mesma escrivaninha, à mesma vista de Niterói depois da Guanabara, o outro pareceria aí mal travestido, de certa forma, entrevisto o autor (Nava) por fora e por dentro da fantasia. A máscara que, afinal, nos expõe o rosto do autor, de Pedro Nava. Mas, talvez somente no presente, somente na performance literária do gesto presente de escrita (ou do confronto com a escrita), Egon e Nava verdadeiramente se encontrem (para além dos encontros narrados na ficção das memórias) – somente ali, no presente do apartamento 702 à Rua da Glória número 190, coabitado pelos primos. Ao passado, com tantas tintas de maquiagem ao rosto mascarado, com tantas roupas e pseudonímias, a escrita memorial de Nava, transubstanciada nas memórias do outro-eu (o Egon), precisa se fazer outra, precisa se fingir/outrar romance. Mas a memória ou a escrita

memorial é justo o que não nos permite ler o Egon apenas como uma personagem de romance; é o que nem mesmo permitiria Nava escrevê-lo confortavelmente como tal. As memórias só resistem quando há o *corpo* – e, talvez, quando o corpo se esmaece no retrato pintado através das vestes de Egon Barros da Cunha, possamos (e sejamos induzidos a) reencontrá-lo (o corpo memorial) pulsando e rumorejando nos arquivos, entre os papéis do autor, nos rastros do gesto da escrita que resta em riscos e traços, talvez marcado naquelas manchas ao canto da folha afirmadas “meu sangue” em nota inscrita ao lado das gotas rubras marcadas no datiloscrito de *O Círio Perfeito* – o último volume terminado em vida³⁴. Mas afinal os arquivos, os papéis do escritor, sua oficina de montagem, arquivos pulsantes à presença do autor, serão infiltrados pelo mesmo – por dentro da narrativa e, por fim, como anúncio ou prenúncio da ficção que tomaria conta de suas memórias:

Abri e fui tomando conhecimento do que continham as cinco pastas. Eram centenas de folhas manuscritas ora em forma de narrativa, ora de diário, cartas telegramas, fotografias de família e fotografias obscenas, recortes de jornal, desenho de casas em que morara, notas de suas viagens pelo mundo, às vezes só uma palavra mágica num quadrado de papel, às vezes citações copiadas dos livros que lera, páginas arrancadas deles, recibos, prospectos, recortes de fait-divers, de convites para missa, participações de falecimento, casamento, nascimento, receitas de remédio e receitas de doces. Havia escritos em papel de carta, de telegrama, margens de jornal, avesso de volantes, papel de cópia, de carta, ofício, almoço. Havia de tudo. (Nava, 1981, p.109)

Outra arca literária, aos despojos da escrita, da escrita viva e pulsante entre os muitos papéis guardados no arquivo (íntimo) de um escritor memorialista, a nos fazer recordar, entre tanto, aquela outra arca, arca mítica guardada além-atlântico, a arca literária de Fernando Pessoa. A cena em questão (pertencente a *Galo-das-trevas*) nos apresenta o encontro, fingido ou torcido à ficção, com o arquivo-coleção de um escritor de memórias. Como Pessoa diante dos papéis de Bernardo Soares (recebidos, segundo a narrativa costurável entre fragmentos de escrita, das mãos daquele duplo – semi-heterônimo – encontrado ao acaso de um restaurante lisboeta), sugere-se, aí, nesta ficção das memórias por dentro das

³⁴ Segundo Flora Süssekind: “[...] em *O círio perfeito*, alguns recortes, lugares, retratos, a *Primavera* de Botticelli, muitas contas a lápis, quatro manchas vermelhas e uma anotação seca, a lápis: ‘meu sangue’”(A página do lado. in: Nava, 2003, p.62).

memórias de Pedro Nava, o autor feito herdeiro dos papéis incertos de seu primo e amigo José Egon Barros da Cunha e, diante do fardo-fado legado, feito também, por delegação ou imposição hereditária (e de amizade) e, mais, de identidade, o organizador da obra, a enfrentar a turbulência de uma escrita fragmentária ao propósito de compor (por intervenção assumida, ainda que fingida) uma narrativa a ser montada sobre os rastros da escrita de um terceiro (imaginário) – cujas memórias tomariam, neste gesto, o lugar das suas – “Com a vantagem de serem mais bem escritas do que eu seria capaz de o fazer”, escreve Nava (1987, p.110).

Trata-se, na verdade, de uma *cisão*, de uma intervenção cirúrgica do autor a cortar-se de xifópagos em dois seres distintos – o autor e o duplo (diante, na verdade, de um terceiro: o primo Pedro Nava, relegado ao papel de personagem secundário da trama e que nem mesmo será o narrador dos relatos, postos à terceira pessoa; será, o primo Nava, apenas uma sombra do Egon, a repetir seus gestos, a dividir os gostos e a compartilhar ou subscrever as suas opiniões; o duplo por vezes espelhado à distância de uma vida paralela, porventura um ao Desterro e outro em Juiz de fora, por outras, como vida agregada e parasitária, colados os primos como corpo e sombra, como rosto e a máscara que mal o disfarça). Em tal cisão cirúrgica, o autor, separado literariamente (em dois ou três), parece aí, neste espelhamento de si, expor algo (algum cheiro, alguma cor ou sabor, alguma textura ou sonoridade) de seu efetivo ofício; isto é, traz à narrativa – espelhada em Egon – a imagem do processo árduo que supõe a transição de rascunhos e esboços de escrita ao efetivo texto literário:

Pus em ordem cronológica, depois, nos entreperíodos datados, os fatos mostrados, apontados, flagrados ou comentados, relacionei com estes os documentos fotográficos e de lembranças que eram coevos e fascinado com o que me oferecia a vida do amigo, resolvi transformá-la na narração que se vai ler sob o título de *O branco e o marrom*. (Nava, 1987, p.109-110)

O memorialista – conforme nos expõem (à periferia de sua obra) os arquivos do escritor – também reuniria, ao esforço de invenção de cada um dos volumes das memórias, centenas se não milhares de folhas e papelotes manuscritos ou datiloscritos, assim como cartas, fotografias, recortes de jornal, desenhos de casas e de ruas ou mapas, notas pessoais, infinitas epígrafes encontradas em livros

vários e em línguas distintas, talvez em páginas arrancadas ou fotocopiadas, obituários e notícias de jornal, às vezes só uma palavra mágica num quadrado de papel, enfim, aquele *de tudo* feito imagem ou auto-retrato mascarado ao encerramento da primeira parte de *Galo-das-trevas*. Desde a massa informe de papéis que reuniria insistentemente, pouco a pouco emergiriam passagens vivas de sua escrita literária (por vezes, quase prontas); e, então, aos passos seguintes da viagem lenta, o texto que se tornaria público emergiria página por página ao empenho da datilografia inapelavelmente invadida pelas correções insistentes e pelos adendos manuscritos, ou quiçá por desenhos e imagens (de próprio punho ou encontradas) que o autor deixaria ocupar seus originais ao lado das palavras (mas, infelizmente, por desinteresse ou por impossibilidade, omitiria quase todas das versões publicadas, que contêm algumas poucas inserções gráficas). O texto das memórias, ao esforço do constante burilamento textual e da busca pelas palavras certas (obsessiva busca que o levaria a inventá-las quando faltassem), erguer-se-ia, página por página e lentamente (semanas, meses, anos), a assumir as feições já reconhecíveis de um livro, a fundar, ao fim do percurso, aquela peculiar costura literária de testemunhos coletados, recordados ou fingidos a testemunhar também – e sempre – a própria escrita e o seu empenho. E o ofício de Nava pode ser resumido por este esforço de costura ou de *montagem de impressões do tempo*, talvez algo não tão distante de uma foto-montagem surrealista ou livro de foto-montagens, mas a coser imagens afetivas do passado, como uma montagem elaborada com as fotos tomadas dum álbum de família (e se formos atraídos pela estranha literatura de Valêncio Xavier, não é por nenhum acaso – como veremos). Eneida Maria de Souza adotaria, por sua vez, a noção de *bricolagem* como emblema da literatura de Pedro Nava e a definiria, sobretudo a partir do material encontrado aos arquivos, em três momentos:

[...] o primeiro, organizado em fichas, contém pedaços de papel ou folhas soltas com anotações, além de recortes de jornal, reproduções de obras artísticas, cartões postais e desenhos ilustrativos de perfis dos familiares e amigos; o segundo momento, denominado pelo autor de *boneco*, é constituído de roteiros dos capítulos a serem escritos, ilustrações, croquis, mapas, questionários enviados aos colegas de geração e recortes de artigos referentes às personagens a serem retratadas pelo escritor.

O texto datilografado, terceira fase da gênese literária, tem como suporte uma folha dupla de papel almaço que se compõe de duas faces, a da esquerda, reservada ao

texto batido à máquina, com correções a tinta, e a da direita, reservada aos acréscimos feitos à caneta. Nessa última, são ainda anexados recortes de textos e desenhos assinados por Nava, constituindo um material que se presta a uma série de leituras. A página da direita é, para o autor, seu espaço de trabalho, ateliê ou laboratório, lugar de experimentação onde a matéria primeira de sua criação conhecerá constantes mudanças, antes de atingir uma forma impressa, nem sempre definitiva. (Souza, 2004, p.36-37)

Insiste-se, nos originais de Nava, um texto em constante processo de burilamento, mesmo quando já às portas da publicação (e, porventura, após a publicação, como bem o expõe um volume da primeira edição de *Galo-das-trevas* – guardado em arquivo – contendo uma listagem de correções anotadas de próprio punho pelo autor nas páginas do livro); mesmo se sua escrita comporta, portanto, traços vivos do esforço de uma escrita que hesita afirmar-se *definitiva* (mesmo se entregue à publicação), ou justamente por isso, uma leitura atenta e comparativa dos diversos papéis de Nava – atenta aos diferentes estágios de sua criação literária – certamente poderia refazer parte do caminho seguido pelo autor naquele longo se não infundável trabalho de parto: dos documentos reunidos à perspectiva de um texto, passando pelos esboços de escrita que o experimentam, e, guiado pelos roteiros de elaboração textual, atingindo o estágio dos datiloscritos onde residiria, ao final do percurso criativo (nunca perfeitamente satisfatório, especulamos), o efetivo texto a ser, em seguida, preparado e, finalmente, publicado como volume daquela larga obra aparentemente sem fim de suas memórias. Encontra-se, por exemplo, entre as fichas do arquivo literário de Nava (no documento – referente ao *Galo-das-trevas* – de cota PN-PI/114), a seguinte passagem anotada: “Seria impossível matar sem me ver matar e sem ver o meu matado”, o que se reverbera em: “Será impossível a um homem de sua qualidade matar – *sem se ver matando e sem ver o seu matado*.”, como está no livro editado; e aquela nota, que também se encerraria em torno da figura de Raskolnikov, vibraria, afinal, em todo o seguimento do citado trecho conforme publicado no *Galo-das-trevas*: “Todo criminoso em intenção tem uma ignorância impenetrável do *além-do-crime* – o que é alguma coisa terrível e não sabida como o *além-da-morte* do ‘Solilóquio’. É o que provocou o *esvaziamento* de Raskolnikov.” (1987, p. 105) – assim está no livro; trata-se, afinal, de uma revisão daquilo que Nava anotara entre suas fichas: “Uma ignorância impenetrável pela imaginação como o sentimento do além da morte que está no solilóquio do Hamlet. (Para este v. [ver]

o original mas também a Trad [tradução] de Machado de Assis)| Estudar o assunto assassino. Rever Raskolnikof” (no mesmo documento). Exemplo pescado quase ao acaso – mas que nos revela, pelos bastidores, parte do procedimento literário de Pedro Nava; e nos sugere a possibilidade imaginária de (reunidos os papéis e não faltasse nenhum) realizar-se colagem dos fragmentos a remontar, qual Cuvier, toda a genealogia de sua escrita.

Entretanto, nem tudo aquilo que Nava anotaria ao redor da elaboração da escrita memorial seria material efetivamente literário – nem tudo participaria *diretamente* do processo de construção do texto ou do corpo final da escrita; pelo contrário, permitiria o autor com frequência que o espaço da escrita (mesmo se à beira da publicação) fosse invadido por palavras outras, às bordas da criação, à periferia; sobretudo palavras íntimas, próximas ao seu corpo, por vezes a soar como fragmentos de um diário, costurando (ainda que não metodicamente) o esforço da escrita literária ao correr da vida. Ocupava-se o autor em inscrever a escrita (a criação literária) na vida – e na morte, face oposta da moeda; a morte que o assombra dia e noite, enquanto cada vez mais a reconheceria na imagem ao espelho, em seu próprio corpo envelhecido e envelhecendo mais e mais – ao *tempo que urge* e que, enquanto urgência, demanda a escrita ou o *testemunho*. E nenhuma escrita está tão imersa na vida quanto o testemunho – imersa na vida e, portanto, na morte; a figura autoral do testemunho é justamente o *sobrevivente*.

Parasitas entre si: *vida* e *obra* inseparáveis. Como morte e vida, gêmeas xifópagas. Dividem ambas os mesmos órgãos vitais: afastadas, fenecerão. Nava, como poucos autores, comporta a consciência deste entrelaçamento em sua literatura. Naquele Fernando Pessoa, entre os papéis de seus arquivos, não há tanto de sua vida íntima e cotidiana a invadir, ao menos tão explicitamente ou deliberadamente, o seu ofício de escritor, mesmo se certamente existam traços dessa vida mundana em alguns de seus papéis; entretanto, o inverso poderia talvez ser afirmado na inserção (incontrolada, irrefletida, à compulsão da escrita) de manuscritos e datiloscritos em suportes doutros fins e doutros sítios – quiçá uma carta comercial do escritório da vida cotidiana ou um impresso volante doutro texto e doutro tempo, ou ainda papéis ou envelopes de correspondência pessoal, entre outras invasões e travessias. De todo modo, uma literatura emergida dos arquivos, obra inacabada e póstuma, sem existência (pública) antes da morte do autor, não pode ousar separar vida e obra (mesmo se obra desobrada, inacabada,

informe) em duas instâncias imiscíveis. A escrita *anotada*, conforme Barthes, já é uma escrita colada ao momento (ao *presente*) da inscrição e, dessa forma, à vida; a literatura fragmentária de Pessoa certamente expõe, entre seus arquivos, tal participação do momento da escrita (ex-criação – ins-criação) em suas criações; e, enquanto póstuma, se o que nos resta é a escrita ainda rascunhada e hesitante, distante da versão definitiva (que não há), então sua literatura não pode estar distante do gesto do escritor – de sua vida. E, mais, quando Pessoa admite apropriar-se de uma carta sua (escrita, por exemplo, para sua mãe) para usá-la numa obra literária futura, como aquela *carta para Pretória* (E3 7-48) fixada em cópia transcrita para o *Livro do Desassossego*, compreende-se que o entrelaçamento vida-obra existe, sim, e intensamente, na obra pessoana. Entretanto, deixar um pedaço de escrita mundana (uma carta cotidiana) assumir-se literatura talvez seja a afirmação (mais pungente) de uma indistinção ou a espoleta dum questionamento: o que separa a vida da ficção? onde começa a vida e onde termina a arte? Com Bernardo Soares, sabemos que *arte* e *vida* convivem na mesma monotonia da Rua dos Douradores, mesmo se em moradas distintas; com Nava, a mesma Rua da Glória habitada por cerca de quarenta anos pelo autor, será o local da escrita das memórias e também o endereço do primo Egon, ambos (Egon e Nava) a conviverem com seus fantasmas entre os móveis de casa, e, enfim, será igualmente e fatidicamente o terreno do ponto final à vida e à obra do memorialista – palco do tiro fatal que encerraria a vida de Pedro Nava.

De todo modo, se em Pessoa o ofício de escritor não se deixa tão aberto àquela vida privada do autor – o que alimentaria alguns dos mistérios em torno do autor português nas tentativas de costurar sua biografia e de definir sua personalidade (perturbada por sua despersonalização literária em heterônimos e outras vozes autorais confundidas a sua) –, em Pedro Nava a escrita está intensamente e assumidamente associada não apenas ao projeto autobiográfico-memorial do autor e ao passado que o encanta, mas, ainda, e concomitantemente, ao fluxo mundano da vida, ao gesto de escrever atado ao viver e ao corpo cansado daquele que, pleonasticamente, *escreve-se enquanto escreve*, quase como se estivesse (recordando a imagem sugerida por Barthes) com aquele olho sobre a página e o outro sobre o seu próprio corpo enquanto inscreve palavras sobre um papel; e, assim, talvez possamos compreender as referências constantes (inscritas no suporte dos originais se não no efetivo texto) a datas referentes ao momento da

escrita, porventura emblemáticas datas (como uma segunda-feira de carnaval), como também compreenderemos a indicação do fechamento das partes textuais (fim de capítulo ou fim de volume) à minúcia das horas e dos minutos (“Terminado esse anexo a 22.X.80 e a correção do texto a 30.X.80 às 11 horas e cinquenta e quatro minutos.” – conforme escrito à página 440 do datiloscrito de *Galo-das-trevas*; ou “15.VIII.1969, dia de NS da Gloria, às 21 horas e 38’.”, escrito no datiloscrito ao fim do capítulo segundo de *Baú de Ossos*, à página 148), além dos recorrentes comentários a respeito dos intervalos de silêncio entre diferentes investidas de escrita (“19.9.78 – Quase mais um mes sem fazer nada. Desta vez não mais por doença mas pelos cupins que roem e brocam o tempo de trabalho alheio – pedidos de artigos para jornal, orelhas de livros, convites para jantar. Merda.” – conforme a página 43 do datiloscrito de *Galo-das-trevas*), as considerações sobre notícias de amigos e parentes mortos (como anota, indicando o espaço exato entre duas linhas como intervalo-momento do acontecimento fatídico: “Sábado, dia primeiro deste fevereiro de 1969 eu estava batendo nessa linha quando o telefone chamou dizendo que o nosso José Hippolyto estava ferido num desastre de automóvel e sendo operado em Araruama... [...]”, conforme anotaria Nava à página 112 dos originais de *Baú de Ossos*, quatro dias após a morte do sobrinho) ou, talvez, a crítica irônica e sutil ao presidente empossado e, claro, ao sistema que lhe concederia o poder num Brasil ao tempo da ditadura militar (como anotaria à página 130 do datiloscrito de *Galo-das-trevas*: “15.III.1979 Posse do Figueiredo, ganhador da Loteria Brasil, Grande Premio.”), ou, é claro, aquela referência posta ao corpo da narrativa no efetivo texto de suas memórias a uma nova pisada na Lua por astronautas estrangeiros (nada comparável, de qualquer modo, ao balão cativo de sua infância!).

Poder-se-ia tentar definir a prosa de Nava – ao menos antes de Egon – como uma peculiar crônica da escrita memorial, assombrada pelo romance em potência, assim como perturbada pelo empenho de algum rigor genealógico e pelo dever histórico de se ater (até certo ponto) aos fatos; se não tanto, se não chega a ser estritamente uma crônica entre os relatos de uma viagem no tempo e através da História, inscreve-se, ao menos, em sua literatura, o seu próprio esforço de “arquivista” em sua perscrutação por entre documentos vários e outras ruínas do tempo afetivo dos seus fantasmas familiares; e, por isso, pode-se, sim, ler sua literatura em memórias como um arquivamento estético do próprio esforço

literário induzindo-o, assim, a (ou induzido por) um investimento investigativo (perscrutador) sobre a própria literatura – algo como se se questionasse, inevitavelmente: como posso escrever isso? como escrever memórias? como fazer das memórias literatura? Enquanto “tenta” cumprir sua tarefa, guarda os despojos da batalha da criação, despojos que, afinal, são (constituem, na montagem do *puzzle* desfigurado – ou pluri-figurado) sua literatura: duplo arquivamento – de si (nas memórias) e, ao mesmo tempo, do gesto, talvez confessional, de (se) escrever, de se fazer ou se refazer em literatura, à beira da ou com os pés à ficção de si, ao ponto de exigir (a certo momento) a presença de um *outro eu*, *duplo* ou *disfarce*, aquele José Egon Barros da Cunha. E a consciência deste processo de auto-arquivamento fica exposta, certamente, entre os próprios papéis de Nava, papéis que, como antes sugerido, parecem aguardar outros olhos (quicá dum pesquisador futuro, quicá de um memorialista por vir), enquanto neles o autor inscreve conscientemente, mesmo nos originais à publicação, fragmentos deste diálogo vindouro com o leitor de arquivos; entre os datiloscritos de *Chão de Ferro*, por exemplo, Nava anexaria um papelote dobrado, manuscrito a letras miúdas, a emular uma cola dos tempos de escola – *forjando um arquivo da memória*. Pode-se sugerir que a construção textual de Nava, sua escrita obstinada, trabalha nos bastidores a favor dum outro arquivamento – o arquivo literário por vir – para além daquele arquivamento intrínseco ao projeto das memórias.

Trata-se de uma dupla operação de arquivamento, por meio da qual o escritor executa uma série de práticas arquivísticas, constituindo arquivos literários, e, ao mesmo tempo, se arquivava. Constrói sua imagem de autor e preserva a memória de sua formação e relações afetivas e intelectuais. (in: Souza; Miranda, 2003, p.142).

Reinaldo Marques refere-se, neste trecho extraído do artigo *O arquivamento do escritor*, à troca de correspondências (outra forma de arquivamento) entre dois coevos de Nava, Carlos Drummond de Andrade e Abgar Renault: “Em ambos”, afirma Marques, “há uma compulsão para arquivar papéis, recortes de jornais, cartas, bilhetes, cartões postais etc.” (p.141-142). Trabalhando entre os papéis de outros escritores mineiros, Marques sugere que a *compulsão arquivística* possa ser, se não um caráter exclusivamente mineiro, certamente “um traço saliente. Diria até mesmo atávico, fruto de forte inclinação memorialística e

autobiográfica”, cujos emblemas seriam “aquelas arcas e baús muito comuns nas fazendas coloniais mineiras, funcionando como arquivos de uma Minas arcaica e ancestral” (p.147) – porventura, ao extremo, fosse aquele *baú de ossos* que daria nome ao primeiro passo de Pedro Nava em seu esforço autobiográfico-memorial. Mas talvez essa compulsão pelos papéis seja antes típica de um grupo de indivíduos muito particulares em nossas sociedades conhecidos usualmente como *escritores*, como o demonstrava também o português Fernando Pessoa em seu impulso incontrolável de guardar (e cultivar) papéis, de guardar-se obstinadamente em suas escritas de tantas autorias fingidas por décadas a fio, da infância literária ao batente da morte precoce. Como o demonstram, afinal, os tantos arquivos literários atados aos nomes de tantos autores, arquivos em ascensão desde a Modernidade do século XIX e, sobretudo, ao longo do século XX. Estaria a escrita da literatura atada ao hábito de coletar ou colecionar rastros da vida e de si entre outras escritas ou outras literaturas ou além das palavras – talvez entre obras de arte ou objetos de antiquário (como aquelas caixas de música colecionadas por outro escritor, Cornélio Penna, guardadas na Casa de Rui Barbosa ao lado dos desenhos do ilustrador *insolvente*)? Estaria ao menos a escrita de vida – em autobiografias ou memórias, em verso ou em prosa – amarrada, necessariamente, a este gesto arquivista? E participaria, tal escrita, daquilo que Reinaldo Marques apontaria como uma tendência ou, mais agudamente, uma moderna *injunção social* (segundo seus termos exatos) ao *arquivamento da própria vida ou do eu*?

Trata-se, primeiramente, de uma injunção social; os indivíduos arquivam suas vidas como cumprimento de um mandamento social: “arquivarás tua vida”. Tal mandamento reflete, sobretudo nas sociedades letradas, o poder da escrita sobre o cotidiano. Como lembra [Philippe] Artières, “para existir é preciso inscrever-se: inscrever-se nos registros civis, nas fichas médicas, escolares, bancárias”. Daí a necessidade de zelarmos pela boa organização de nossas vidas, eliminando suas lacunas; de uma gestão diferente de nossos papéis, mantendo arquivos domésticos, locus de uma escrita ordinária. Inescapável submissão ao controle gráfico, os arquivos nos provêm de recordações e lembranças, de um passado com que aprender, para melhor construir o futuro. Inserem-nos num espaço de normalidade, garantem-nos uma identidade. (in: Souza & Miranda, 2003, p.142)

A prática do arquivo, dessa perspectiva, estabelecida como demanda social e fundamento de identidade, tornou-se uma prática (irrefletida, mormente) do cotidiano moderno, entre distintas estratégias: “guardar papéis ou documentos em pastas gavetas ou cofres; montar álbuns fotográficos; manter um diário ou, ainda, redigir uma autobiografia.” (p.146). Guardamo-nos para além das nossas memórias; construímos, anos após anos e mesmo se inconscientemente em nossos atos, o nosso arquivo pessoal – arquivo que, para alguns, poderá constituir algo próximo de um museu íntimo, exposto entre fotografias antigas de si e da família, antigos objetos já sem uso (ou que já não sabemos mais como usar), pequenos relicários misteriosos pertencentes a um avô ou tio-avô ou parente nunca visto, possivelmente exibidos a um público restrito nas estantes e prateleiras de casa. Sobretudo a fotografia – refiro-me, primeiramente, à fotografia estática e não à cinemática – parece conter esse teor (quase mágico ou alquímico) da relíquia e, ao mesmo tempo, um “perfume”, por falta doutra palavra, talvez um encanto, que convida o olhar alheio e que nos induz a nos mostrar (a nos expor). Para além dos álbuns, as fotografias ainda se espalham entre porta-retratos, penduradas em murais ou enquadradas nas paredes. Aquela imagem em movimento do cinema ou do filme familiar, imagem cinemática, contém o seu encanto, é certo, mas se não chega a ser negada como objeto de memória, exige ou tende a exigir alguma *comemoração* em algum *ritual*; mas, por outro lado, quiçá seja questão de tempo, quiçá seja o tempo de nos acostumarmos (nós, que já envelhecemos pouco ou muito) aos registros em movimento, exibíveis não mais na desconfortável forma do fluxo de um rolo de película ou fita magnética (que exigiria aquele ritual de exibição e assistência à duração da fita, mesmo se acelerada ao *fast foward* ou ao *rewind*), mas na fragmentação dos “clips” guardados, sobretudo, nas memórias dos computadores ou dos tantos dispositivos derivados, dispostos à instabilidade e ao ritmo acelerado da internet. O declínio do papel em favor dos meios digitais, aliás, não afetaria o fluxo de arquivamento de si, muito pelo contrário; ainda que no precário suporte de computadores velozmente obsoletos, de discos rígidos ou discos compactos de duração indefinida, ou na ainda maior instabilidade dos emails e das redes sociais na internet, estamos aparentemente cada vez mais empenhados em registrar os rastros de nossas vidas – cada passo, cada impressão do mundo que tocamos ou que nos toca. Guardamos já o desimportante ou o que nem sabemos o que significa ou significará para nós – registramos nossas

pegadas, nossos passos tortuosos: *fotologs*, *facebook*, *instagram* (e, certamente, estas referências em breve estarão obsoletas). A escrita de si, por sua vez, já não se esconde em cadernos guardados em gavetas, em diários privados ou nas confissões em correspondências privadas; espraia-se entre os *blogs* e, hoje, também nas redes sociais que tudo englobam, passeando entre o diário confessional (pouco ou nada íntimo) e os relatos de experiência (que talvez já constituam um gênero particular) e as criações de assumidas pretensões literárias – enquanto certamente há muitos jovens escritores amadores ou profissionais (a fronteira é tênue) a emergirem dessa nova via de publicação, mesmo se o *livro* (eventualmente em suporte digital) resista ainda como suporte canônico.

A literatura como prática social sempre se inscreveu nesse movimento de auto-arquivamento, constituindo, o caso particular da *autobiografia* (enquanto gênero literário), uma *prática mais refinada*, segundo Reinaldo Marques, fundamentada na organização dos eventos “arquivados” em *narrativa*, à busca de uma *imagem íntima* em contraponto a uma *imagem social*, afirma Marques (in: Souza; Miranda, 2003, p.142); alcançar esta “imagem”, entretanto, talvez seja o impróprio ou o próprio impossível ou, ao menos, por demais doloroso – gesto lacerante de testemunhar o próprio corpo (arrancar-se de si para criar a distância que não há para o trauma – crivado sobre a pele, sobre o corpo-memória) e que talvez, num mergulho profundo, exija uma escrita sem fim, aquela escrita de Pedro Nava entre milhares de páginas, escrita que se insistiria ao sétimo volume ainda a décadas do encontro último (e quiçá fatal) entre o corpo presente do escritor e o encerramento da longa narrativa que se conduziria desde o passado dos antepassados – tempos quase imemoriais – em direção ao momento ínfimo da escrita-inscrição; instante perigoso de encontro, desviado por Nava já através do artifício do duplo desde o quinto volume das memórias e, enfim, impossibilitado pelo próprio autor a decretar o fim de sua vida (antes do tempo? seríamos capazes de afirmar isso peremptoriamente? qual é o tempo certo ou justo?).

O derradeiro volume de memórias de Pedro Nava – que não seria propriamente o último, mas (ao momento da escrita) um *novo* trecho, entre os grandiosos trechos-volumes de sua obra, isto é, não mais que uma nova etapa do pretensioso projeto iniciado então há mais de uma década nos esboços do *Bau de Ossos* traçados desde 1968 –, este volume inacabado, deixado à sombra das pouco mais de trinta páginas escritas à máquina e rasuradas, emendadas e corrigidas à

mão (lápiz e caneta), eu o leria “de dentro para fora”, das entranhas da escritura para o material postumamente publicado. Novamente, como acontecera com *Bau de Ossos* (primeiro volume e minha primeira leitura de Nava), os arquivos antecederiam a leitura da obra literária, mas aqui o caso é ainda mais intenso, pois efetivamente *li* pela primeira vez aquelas trinta e seis páginas de seu *Cera das Almas*, com as dificuldades do suporte e da caligrafia, a partir dos documentos originais em arquivo. Talvez este o caminho mais *justo* de se conhecer o volume póstumo das memórias – e bastante viável em se tratando de um material nada extenso e bastante íntegro. Minha segunda leitura já seria mediada por um esforço editorial – mas sob um modelo peculiar, combinando transcrição textual (respeitosa aos documentos) e a reprodução fac-similar, via editorial que me permitiria permanecer (através das imagens reproduzidas no livro) próximo aos papéis de Nava. De papéis que carregam, afinal, a pungência da *mortalidade*, pois constituem, aquelas folhas datiloscritas, os últimos vestígios de criação das memórias de Pedro Nava. O sussurro dum discurso inacabado. Não será acaso se formos perturbados por almas errantes e outras aparições – aqueles papéis à beira da morte do autor decerto ganhariam ares de relíquia ou feições de ossadas guardadas em pastas-ataúdes. Mas será, porventura, a nossa imaginação.

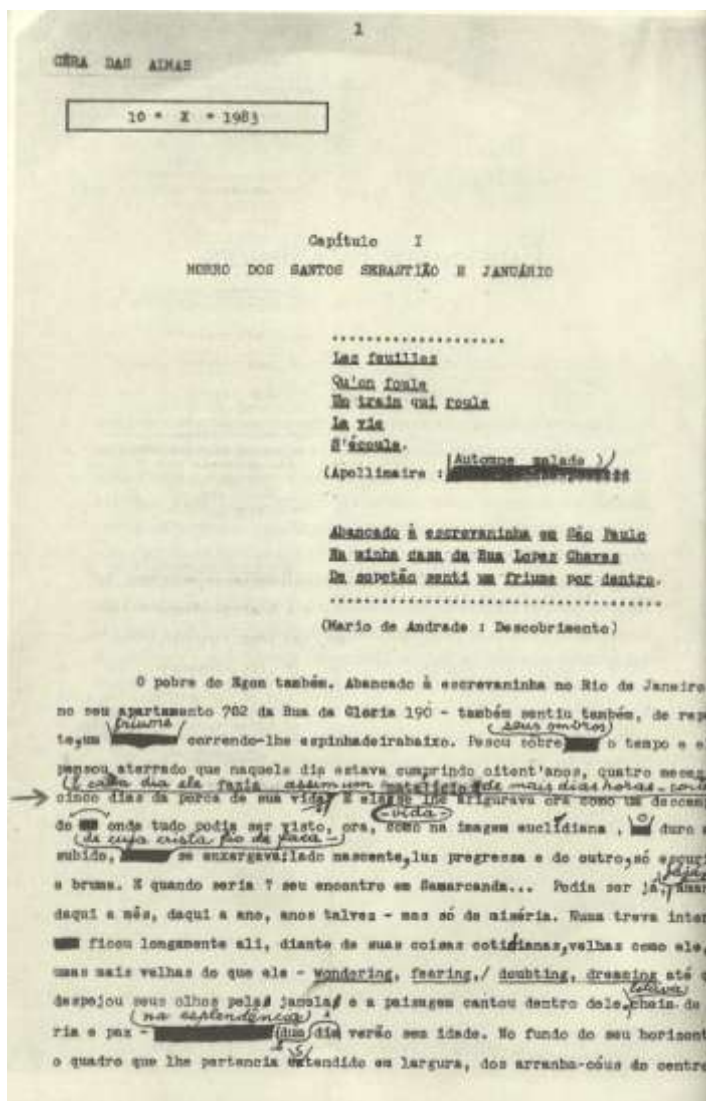


Figura 13 - Fac-símile reproduzido em edição de "Cera das Almas".
Fonte: Nava, 2006.

Cera das almas. Cera: substância, textura, tato, cor, cheiro, corpo. *Presença* corpórea, física, daquilo que não possui corpo, mas que existe no corpo para *animá-lo* – mas presença informe, sem organismo, sem organização; um resto, um resíduo, uma excreção, uma *secreção*. Ou a cera que escorre da vela e que é só o que resta da vela derretida às almas (como a cera que se acumula ao pé da Nossa Senhora que involuntariamente visito ao descer de Santa Teresa ao Bairro de Fátima – a remeter-me à cera e ao fogo das velas *enormes* dos fiéis na cidade de Fátima em Portugal); o que escorre d'alma – essência imaterial da vida. Ou o intervalo, o interstício mucoso entre um corpo e uma alma. Cera das almas – impureza material da essência vital, daquilo que anima o corpo... Onde está esta

presença material e imaterial da vida, este ponto de contato impróprio (impudico, quiçá imoral) entre a vida material (mundana) e sua presença imaterial, sonhadamente espiritual (se temos espírito, se espírito há)? Onde habita esta matéria *espectral*? Quiçá, na *memória* – onde mais habitariam nossos fantasmas senão no passado ocupado por nossas memórias? (E não será através de um *bloco de cera* que o filósofo construiria a imagem da memória?)

Diz o jovem príncipe ao fantasma do rei morto: *Fala; estou pronto a ouvir*. Mas o que diz? A voz dos fantasmas não é a da revelação do pai, não será nenhum segredo revelado; antes será não mais do que murmúrio, lamento, ladainha (como aquele *nunca mais, nunca mais* em que insiste o corvo de Poe); o que nos *assombra* efetivamente é a sua *presença espectral* – e a estranha *opacidade* da sua voz-mistério. É o que ela *não nos diz* o que nos aflige; é aquilo que ela não nos pode dizer; é como o silêncio de uma fotografia antiga: é a vibração da imobilidade daquele rosto que estranhamente nos devolve o olhar e murmura o que não diz, numa língua estranha. Estranha eloquência. Os fantasmas, quando nos passeiam pela memória, sombras nossas companheiras a nos rondar, sussurram recordações as quais guardamos – se bonitas – como relíquias, pintamos, fazemos retrato, transformamos num pingente; mas, se terríveis, se deles, dos fantasmas, quisermos nos livrar, podem decerto se agarrar a nós, ao pescoço, ao peito, aos olhos, parasitas, por mais que os ousemos esquecer; e nos sufocam, não nos deixam respirar ou escapar, pois, ao nosso redor, ao redor dos nossos corpos, encontrarão, certamente, outros cantos escuros, outros esconderijos, quiçá uma ruína íntima, um antigo relógio de família marcado com o tempo dos antepassados, ou uma relíquia em baú, tais os ossos de uma criança ou o crânio do poeta envolto no lenço vermelho, ou tão-somente uma fotografia ou mesmo um objeto qualquer confundido à rotina de uma sala de jantar. Mas insisto na indagação: aos murmúrios e sussurros, o que nos clama a voz espectral em seu lamento-ladainha buliciado entre mistérios? “Hoje sou o mais velho... O tempo urge”, anota Pedro Nava na parte vazia da folha 201 do datiloscrito de *Baú de Ossos* – seu primeiro volume de memórias; noutras palavras, após a sua morte – inevitável fado dos homens e, porventura, de todos os seres vivos, de todos aqueles contentores de “alma” – não restaria mais ninguém a recordar e, mais relevante, a *testemunhar*. Tais palavras, escritas à notícia da morte da mais velha da família de seu pai (tornando-o, daquele momento em diante, o mais velho

daquela linhagem – o remanescente, a testemunha), não fazem parte efetiva do corpo textual do livro o qual habita *marginalmente* (no datiloscrito original), mas ainda se inscrevem, certamente, no corpo de sua obra memorial – funcionam como uma espécie de *epígrafe* de sua obra memorialística, mesmo se escondidas tais palavras (ou mais ainda por isso) entre seus papéis salvaguardados.

Ainda estava em torno de seus sessenta e cinco naquele ano de 1969, mas, com a morte de “Tia Bibi”, sente o autor que o “Tempo” – assim escrito com inicial maiúscula – “urge”; se há uma *tarefa* em sua escrita (que então apenas se iniciava), ou se a escrita é uma tarefa a cumprir, o tempo para cumpri-la, o tempo para dar seu *testemunho* memorial e literário pareceria curto demais – e ainda *tanto* por escrever. E haveria ainda tanto diante de sua morte. No entanto, esta sua morte, que, como se sugeria por aquela nota íntima e pública, implicaria, afinal, o único e verdadeiro *fim* de seu projeto literário – e, por isso, a urgência em cumpri-lo (e a sua impossibilidade) –, a morte do autor não chegaria pela involuntária e cruel ação do Tempo inexorável, o Tempo *nosso assassino*, irmão da Morte e da Doença e que corrói o corpo e com ele a alma e desfaz a vida, apagando a memória, a não ser, talvez, aquela memória inscrita em *testemunhos* ou nas histórias relicários de família ou de um povo e tradição. O fim de suas memórias, afinal, não chegaria pelas mãos daquele Tempo que insiste, inapelável, o mesmo desfecho para toda a vida, que insiste na injustiça do *ser* condenado ao *deixar de ser*, persistindo, com isso, diante de toda a Vida, o triunfo da Morte (que é face oposta da vitória da Vida, de todo modo); o encerramento das memórias de Nava seria provocado não por quaisquer das doenças que o médico combatera por mais de trinta anos, nem mesmo pelo câncer (“SAI, CÂNCER”) que o assombra como possibilidade a cada dia que sobrevive a quaisquer outros males desse mundo (“Já estará? em mim. Onde? ai de mim! que assim me interrogo nas noites longas.” – Nava, 1987, p.80), e nem mesmo por aquela morte natural que se espera aos mais velhos e seus corpos vazios de vida e plenos de morte (inscrita a morte no corpo, na pele, no cansaço, nos esquecimentos, nas melancolias), mas por um gesto de vontade, ou, talvez, absoluta ausência de vontade: o *suicídio*.

Para um escritor cujo esforço literário fora (em seus últimos anos) erguer sua vida em memórias, certamente o suicídio (como gesto consciente de interrupção da vida) se sugere um gesto tomado de *significação*; por outro lado, de um gesto aparentemente tão abrupto seria também demasiado (se não

fantasioso) sugerir que estivesse ali, entre seus papéis dedicados às primeiras páginas do sétimo volume, explícita ou escamoteada qualquer carta de intenções ou de despedida, como se nas entrelinhas do texto – poderíamos suspeitar – estivesse anunciada a sua decisão, sua última decisão, naquelas poucas páginas (não mais que trinta e seis) do inacabado *Cera das Almas* – mesmo que se possa encontrar, entre a escrita em tom confessional e a sarcástica narração romanesco-memorial erguida sob as vestes de José Egon Barros da Cunha (seu duplo literário), tristezas e melancolias inscritas naquelas que seriam (sem sabê-lo, insisto) as últimas páginas que Nava escreveria, contendo, é fato, explícitos rancores, numa escrita dura e ácida, tomada por ironias, sutilezas mordazes e provocações aos seus pares da medicina (tão ácida escrita que levaria o herdeiro Paulo Penido a hesitar quanto à sua publicação, mesmo anos depois da morte do autor – embora certamente tal verve ácida, que “denegriria a própria obra”³⁵ de Nava como um médico reumatologista de algum renome, não estivesse ausente doutros volumes publicados em vida; e o Egon, desde o quinto, não seria ferramenta do escárnio? a máscara bufa para dizer verdades as mais pesadas sem dó ou pudor?). E, afinal, sim, há nas páginas de *Cera das Almas* um profundo desgosto com a vida ao olhar-se do fim para o começo: “Pesou sobre seus ombros o tempo e ele pensou aterrado que naquele dia estava cumprindo oitent’anos, quatro meses e cinco dias da porca de sua vida.” (Nava, 2006, p.3). Já não se afirmará *pobre homem o Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais...* Será “um pobre-diabo de madurão escroto... E todo dolorido de cada centímetro cúbico de carne e cada centímetro quadrado de pele. Eu sou uma equimose de sete arrobas... Vamos. Levanta e segue gemendo...” (Nava, 2006, pp.30-31). Entretanto, reconhecer no texto a carta do suicida parece um passo incerto e sustentado sobre um solo instável.

Dessa perspectiva, não se trata do último, portanto, mas (cautelosamente) do sétimo volume das memórias: *Cera das Almas* (o que nos restou) não se apresenta

³⁵ Na introdução à edição em que este estudo se fia – edição também *fac-similar* como veremos – Cláudio Giordano, editor, transcreve uma carta de Paulo Penido, em que este a Giordano em resposta à nota editorial (enviada, antes da publicação, para a apreciação do herdeiro); na carta, segundo a transcrição publicada, Penido insiste que “*nunca é demais ressaltar o êxito de Pedro Nava na Policlínica Geral, sobretudo no seu anfiteatro. Foi um luxo, um requinte na arte da prática da Medicina. Nos meus quarenta anos de Medicina, freqüentei diversos ambientes aqui no Rio e nada vi que se lhe comparasse. O que ele escreveu depois, denegrindo a própria obra não tem cabimento.*” (Nava, 2006, p.X)

como qualquer possível fechamento daquele projeto (certamente grandioso e aparentemente infinito, edificado, sem ver pronto o edifício imenso, entre fins dos anos 1960 e meados dos 80) de construção de uma extensa prosa memorial, guiada pela cronologia de uma narrativa histórica perturbada pela presença de uma memória inscrita na vida, dividida a largura dessa vida entre corpulentos volumes, grandes trechos de uma infindável narrativa genealógica a reinventar perspectivas sobre uma vida e outras ao redor; larga narrativa que, até aquele sétimo livro (interrompido ao início do processo de composição textual), ainda pouco havia ultrapassado os anos 30 daquele século XX – a não ser por saltos ao presente da escrita ou ao passado recente do escritor. Nava moldava suas memórias etapa a etapa, passo a passo, costurando tortuosamente, mas meticulosamente, as narrativas contidas nas raízes familiares em cujas histórias ramadas habitavam antepassados somente conhecidos pelo ouvir falar ou por rastros em raros documentos, para além dos sonhos da imaginação a costurar as lacunas e os silêncios em favor da narrativa de vida (fragmentada como qualquer memória) e dos arredores da vida daquele médico de prestígio e prosador tardio, Pedro da Silva Nava (*médico antes de tudo*, mesmo se já um conhecido “poeta bissexto” a rondar o ambiente modernista entre Minas Gerais e o Rio de Janeiro).

Cera das Almas, escrito (considerando-o em suas folhas datiloscritas) entre o ano anterior (a data ao alto da primeira página do datiloscrito original indica a data de 10 de Outubro de 1983) e o ano de morte do autor (do efetivo autor, que, entretanto, mataria consigo Egon e suas memórias), sobreviveria apenas como anúncio de obra nas poucas páginas datilografadas ao redor dos muitos papéis avulsos anotados (caneta, lápis ou máquina) e outros documentos periféricos ou entremeados à escrita. O modelo de construção da obra não parece se distanciar daquele dos demais volumes e é conforme à descrição acima citada de Eneida Maria de Souza: são fichas, papelotes, imagens entre fotografias, cartões postais, desenhos e outras, reportagens de jornal coevas ao momento da escrita ou doutra época, cartas trocadas, textos outros coletados, muitas e muitas anotações aparentemente soltas, mas que, ao olhar mais atento, começam a esboçar um discurso – um *texto*. E entre as fichas e papelotes, há, certamente, muito mais do que aquilo que se contém nas trinta e seis páginas que compõem o estreito corpo datiloscrito do volume inacabado. Entre as minhas anotações feitas ante o acervo da Casa de Rui Barbosa, destacaria os estudos para uma *novela* supostamente da

autoria de José Egon: “uma tentativa de novela encontrada por Pedro Nava entre os papéis de José Egon” (em papelote solto; BR FRCB PN Pi 038), define o autor – um esboço de novela de distintos títulos entre os papéis de Nava: *O conselheiro e a piranha*; depois *O Conselheiro e Elvira* ou *Elvira e o Conselheiro*. O que apontaria para outro desdobramento de Egon, agora possivelmente como autor literário – a reverberar algo daquele jogo heteronímico de Fernando Pessoa. Mas se há o que vai além, encontram-se, entre as anotações de preparação de Nava, as peças que, costuradas, poderão emendar-se naquele texto postumamente conhecido entre as páginas datiloscritas; a leitura do curto texto permite reconhecer, dentre as anotações soltas, imagens, ilustrações, aquelas que Nava elencaria em favor do texto. O datiloscrito, de circulação escassa, seria publicado postumamente em duas outras versões (aparentemente problemáticas, segundo as descrições em artigos e estudos, por Monique Le Moing e Caio Villela Nunes) antes daquela versão que sairia pela Ateliê Editorial e pela Editora Giordano, já em meados dos anos 2000, edição a qual nos fiamos neste estudo (apoiados sobre os efetivos documentos, lidos em arquivo), numa publicação que, embora não seja estritamente *crítica*, combina a transcrição respeitosa dos textos (atada aos originais, com acréscimos de notas e poucas supressões, sobretudo de variantes e rasuras) com a impressão *fac-similar* dos documentos, dispostos sobre páginas inteiras, e quase sem intervenções, a não ser pelas limitações de suporte e impressão.

Lidamos novamente com uma obra *póstuma*, embora aquilo que nos tenha sobrevivido como texto legível certamente não seja uma reunião precária e sem fronteiras visíveis de anotações para um livro *informe*, um livro possível e impossível, como aquele *do Desassossego* de Fernando Pessoa. Tanto há, aqui, neste *Cera das almas*, uma relativa integridade textual e, nesse caso, narrativa, no fluxo das páginas que nos restaram e que já carregam traços de algumas campanhas de revisão (embora isto não implique que tais páginas estivessem efetivamente *prontas* – e as últimas, certamente, por diversos indícios de comparação entre os originais desta e doutras obras do autor, não estavam terminadas nem sequer profundamente revisadas ao momento da morte do autor); quanto, de todo modo, aquilo que Nava escrevia, naquelas folhas datiloscritas e, em parte, manuscritas, inscreve-se num corpo textual mais amplo, o das suas memórias, o do projeto ambicioso de suas memórias, editadas e publicadas, até

ali, entre outros seis volumes escritos desde a virada dos anos 1960 para os 70 e que, de certo modo, comporiam um longo texto “único” – certamente, reunidos os volumes, com mais de duas mil páginas, quicá a beirar as três mil, ao qual se integrariam aquelas palavras aguardadas de *Cera das Almas*.

E, afinal, anunciadas. O rigor metódico a habitar o projeto de Nava, apesar de sua tendência aos desvios e às errâncias e de alguma liberdade concedida aos vãos da imaginação a tecer a narrativa documentária embebida em ficção (vãos cada vez mais livres – ainda que a favor da honestidade – com o surgimento de seu duplo, de sua máscara, timidamente sob o apelido Zegão e descaradamente já sob o nome Egon), permitia ao autor anunciar, já ao fim de cada volume, o nome do próximo volume por vir – mesmo porque a escrita do livro seguinte costumeiramente se iniciava antes do fechamento do anterior. Quando lidamos com os arquivos do escritor mineiro, embora também possamos caminhar por entre escritas precariamente anotadas, imperfeitas, ininteligíveis, habitadas ainda por uma vasta *coleção* de documentos (cotidianos, em sua maioria), entre fotografias, cartões postais, desenhos, cartas e coisas mais, temos, de todo modo, ao lado da precariedade dos bastidores da escrita, a imagem física (a presença) de uma *obra* em processo – obra em processo que, ao menos no âmbito dessas memórias, não se apresenta apenas como obra possível inscrita em papéis póstumos, mas como obra efetivada e, com exceção de *Cera das Almas*, como obra publicada em vida – alguns volumes possuindo mais de uma edição. Caráter que, de certo modo, autoriza e justifica o volume deixado por vir – seu derradeiro *Cera das Almas* – como obra *publicável*, mesmo se não estivesse terminada. Pois adentrar os arquivos literários de Nava supõe aproximar-se dos procedimentos que o levaram a erguer obras que efetivamente realizou e não – como naquele caso mais “problemático” de Fernando Pessoa – obras que poderia vir a escrever, e, posteriormente, publicar; quando, no caso de Pessoa, o que este escreveu de fato (exceto as poucas obras editadas em vida – e, na forma de livro, apenas *Mensagem*), não foram *obras* a não ser que as aceitemos em sua precariedade intrínseca (afirmando-as obras abertas, em processo, em ruínas, etc.); e aí não poderíamos ousar excluir (ao menos não completamente) as rasuras, as lacunas, a sujeira, as excreções intrínsecas ao gesto de criação que a condicionam como possibilidade literária, ao risco (que alguns aceitam enfrentar ou simplesmente não se importam) de impor (ao leitor) uma mentira: uma obra que nunca existiu.

Embora tenhamos, por vezes, comentado a possibilidade editorial da cópia *fac-similar* – como uma terceira via ao lado das edições críticas e das edições modernizadas (ou complementar a ambas) –, ainda não havíamos encontrado oportunidade para comentar (mesmo se à passagem doutros interesses) as possibilidades de uma edição a estabelecer-se através de impressões gráficas extraídas *fisicamente* dos originais. O que se oferece ao leitor, neste caso que nos interessa, não é (apenas) a transcrição textual desde originais manuscritos ou datiloscritos, mas uma seqüência de reproduções fac-similares não apenas pontuais de alguns papéis escolhidos (como é feito com alguma freqüência no caso de Fernando Pessoa, em várias edições – entre exemplos e comprovações de achados ou de novas leituras), mas de *todos* os papéis que compõem o texto contido naquelas trinta e seis folhas de Nava, permitindo ao leitor, dessa maneira, não apenas ler a partir dos originais, como assumir ao menos parcialmente, se o quiser, o papel do crítico textual, a julgar e a questionar – se lhe for de interesse e aptidão – as decisões editoriais que permitiriam o texto transcrito, o qual, na mesma edição (no caso da versão da Ateliê Editorial e Editora Giordano), antecede a reprodução (de qualidade bastante razoável) daqueles documentos. Mas ainda assim – postos os leitores (em efeito) diante dos papéis originais – trata-se de uma leitura *mediada*; a reprodução das *imagens* dos documentos não é capaz de nos transportar aos suportes e aos escritos originais, maculados pelo corpo íntimo do escritor, papéis hoje cuidadosamente conservados em acervo.

De todo modo, ainda que sem acesso *táctil* (por assim dizer) aos papéis, à intimidade do escritor em sua mesa de trabalho (mesa-ateliê de sua criação), ainda assim, estes bastidores, que se inscrevem sensivelmente em sua própria literatura, certamente, podem ser ao menos “saboreados” (o que não quer dizer meramente a ativação de um prazer estético ou fetichístico) por este modelo editorial – o que o faz profundamente pertinente e relevante no caso de uma obra, como *Cera das almas*, que não chegou a ser finalizada ou publicada em vida. É (aquilo que nos restou) uma obra ainda de bastidores – que não atravessaria das coxias ao palco, afinal. Não se trata, assim, de documentos encontrados em gavetas de rascunhos pertencentes a uma obra finalizada e previamente apresentada ao leitor sob a autorização do autor; pois não lidamos com uma obra literária cuja versão pública e publicada passaria pelas mãos e pelo crivo do escritor (mesmo se outras mãos – interventivas e co-criadoras – estejam quase sempre presentes em qualquer

publicação editorial, mesmo diante do autor, relativizando o conceito estrito de autoria e esmaecendo a figura do Autor) – e, sendo assim, editá-la aos arredores e através do que Nava *efetivamente escreveu* (e, neste caso, trata-se, nestas trinta e seis páginas, de um produto relativamente íntegro – com exceção, como antes comentado, das derradeiras páginas, mais instáveis), parecer-nos-á um caminho, se não absolutamente necessário, certamente justo e indiscutivelmente produtivo; e a aposta em *mostrar* (graficamente) aquilo que Nava deixou entre seus papéis, mesmo com a limitação que há no processo editorial de reprodução fac-similar, deixa-nos (em efeito) mais próximos desta escrita efetiva, escrita que apenas pela intervenção dos outros, à quase total revelia do autor – ausente a não ser por seus papéis, seus testemunhos, seu “testamento” –, poderia vir a se tornar *literatura*.

Em verdade, no caso de Pedro Nava, isto é, no âmbito de uma de suas memórias, tal modelo editorial fac-similar, a expor (em imagens supostamente neutras e fiéis às mãos do autor) as vísceras da escrita em ebulição criativa, ao esforço de se crivar sobre os papéis e se estabelecer como texto, parece-nos algo *estranhamente*, pois *familiarmente*, confortável. É como se caminhássemos no mesmo terreno, na mesma terra, mesmo país, sob a mesma língua, pois não seria de modo algum absurdo ou equivocado afirmar o prosador tardio um *escritor de arquivo* – e é que o propomos. Sente-se, de fato, confortável em meios aos arquivos de Nava, reconhecendo, em tudo aquilo, parte de sua escrita, algo que, doutro modo, eu sentiria com Pessoa, pelo caráter fragmentar e instável ou desassossegado de seus papéis, e que, com maior proximidade a Nava, também pude senti-lo entre os originais de W.G. Sebald, outro escritor de arquivos (embora distinto). O que me traria, em meus estudos, de volta a Pedro Nava, após aqueles primeiros passos dados à época de escrita da dissertação de mestrado (que, por culpa, sobretudo, de Marília Rothier Cardoso, passaria pela literatura do memorialista), seria novamente a leitura de sua escrita através e a partir de seus arquivos literários por onde o conheci – nas entranhas de sua escrita; mas, agora, através do reconhecimento mais vivo de sua escrita como uma espécie de *arquivo literário* em si; quero dizer, não tanto por conter-se em suas memórias algo da história testemunhal da literatura modernista brasileira, história experienciada pelo autor em sua juventude (a flertar com a literatura e a arte, sem entregar-se a elas), mas por se configurar, a sua saga memorial, como um arquivo pessoal ou, propriamente, um arquivo memorial *torcido à literatura*. *O próprio arquivo faz-se*

literatura. Seria este o gesto de sua escrita: a apropriação (talvez lúdica, ainda que certamente crítica, quiçá perversa) de um *arquivo* íntimo – um *relicário* de família. Uma arca de relíquias *profanada* à literatura.

É este processo de apropriação e torção, quiçá *alquímica*, conforme sugerido por Marília Rothier Cardoso (in: Nava, 2003), o que nos guiará pelas páginas que se seguem, costuradas entre uma *dissecação do corpo da memória*, dedicada ao processo de aproximação (talvez *cruel*, mas inevitavelmente *afetivo*) com o passado através do toque impudico nos rastros mundanos dos corpos remanescentes ou embalsamados – à imagem das lições de anatomia aos estudantes de medicina ou das mais grotescas eviscerações das autópsias descritas por Nava – e, concomitantemente, através do assombro dos espectros que nos rondam a sussurrar o que já não há mais (entre mortos e ruínas ou cidades reconstruídas sobre escombros) e a nos avisar, no mesmo sussurro, que não seremos mais (*memento mori*); e, *em segundo lugar*, uma *invenção da memória ou de um corpo outro da memória*, à presença e à imagem, diante do médico-escritor, de seu *duplo monstruoso*, incontornável e intransponível, onde reside ou se reconhece a sua *literatura-frankenstein*, enquanto, cada vez mais, aquele inventor pelas palavras será transtornado pela presença do outro (a criatura) que criou. Literatura feita à costura visceral de corpos memoriais a erguer, com *carnadura diferente* (palavras de Nava), estranhos seres animados, mas atormentados, pois, certamente, assombrados por espectros de um passado inscrito nos pedaços de corpos com que são erguidos – quiçá a exigir, diante daquela *xifopagia intolerável*, a eliminação do outro cuja morte será a condenação de ambos; a eliminação do duplo, como Ana Cristina Chiara sugeriria à imagem do *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, ou do retrato fatal de *Dorian Gray* (de Oscar Wilde), ou, ainda, porventura, encontremos Jeckyl confrontando-se a Hyde (médico e monstro num mesmo corpo); ou talvez aquele outro criado não tenha distinto fado se não voltar-se contra o criador, a nos fazer recordar e evocar, por fim, o sofrido monstro de Mary Shelley a enfrentar seu inventor, num embate que, como sugerido por Eneida Maria de Souza, poderia levá-lo à morte (àquele *tiro na memória*, conforme Ana Cristina Chiara desde Affonso Romano de Sant’anna):

Não é gratuita, portanto, a associação que Nava irá fazer entre a sua escrita, resultado da colagem de outras, com a personagem de Frankenstein, criada por Mary Shelley a partir da costura de várias outras. Personagem que é produto da matéria morta, simbolizando a reunião de pedaços e fragmentos da memória, de resíduos do passado a ser organizado para daí nascer a vida. [...] É sintomática a atitude do memorialista quanto à natureza dessa escrita da memória, que, à feição do monstro de Shelley, se revolta contra o criador, passando a dominá-lo. A morte de Nava, efetuada em circunstâncias trágicas, sinaliza o desaparecimento do duplo que o atormentava, o ponto final de uma escrita que se pautou, principalmente, pelo fantasma desse duplo. Dominado pela multiplicidade de sujeitos construídos no interior do universo ficcional – povoado de máscaras e de pseudônimos – o memorialista se transforma de autor em personagem, rendendo-se diante da sua própria invenção e tornando-se vítima da memória. De criador passa a criatura, de causa, a efeito, da busca da identidade ao desencontro de sua imagem. (Souza, 2004, p.102-103)

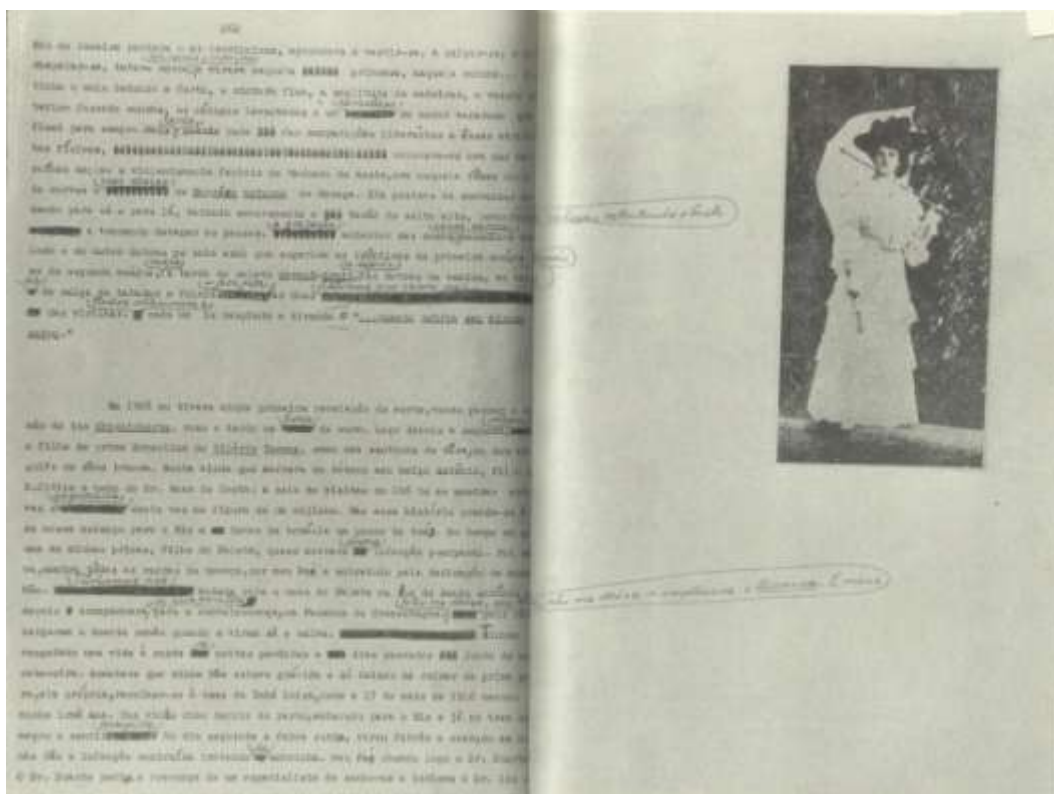


Figura 14 - Fac-símile reproduzido em edição de "Baú de ossos".
Fonte: Nava, 2005.

É com a mesma matéria do arquivo, acrescido da intimidade da memória (onde o arquivo confronta a imaginação e a invenção), que irá Nava compor sua literatura memorial – e se essa matéria memorial pode se comparar à carne morta do passado e às ossadas sobreviventes da decomposição natural (do Tempo), então a criatura reanimada à costura dos mortos na ficção de Shelley pode ser

imagem pertinente e produtiva. Lidamos, portanto, com um escritor a cunhar suas palavras pelas entranhas das memórias, evocadas estas não somente de sua cabeça e de seu corpo, onde guarda suas recordações e seus afetos íntimos, mas dos documentos, dos arquivos, entre papéis, cartas, conversas, fotografias, cartões postais ou escritas, além de objetos-relíquias doutros tempos e as ruínas (visíveis ou invisíveis) das cidades que habitaria – elementos vários e variados com os quais costura ou subverte as memórias de sua vida e além (em direção ao passado ou a outras vidas) em texto, em *literatura*, às bordas da *ficção*, às bordas do *romance*. Trata-se de um escritor arquivista ou de um arquivista escritor – um passo além daquele Fernando Pessoa arquivista de si ou, mais propriamente, de sua literatura (o *guardador de papéis*); já nos comentava Eneida Maria de Souza (2004) sobre o ímpeto colecionador de Nava, a salvar do esquecimento papéis e objetos-relíquias dos seus antepassados, como os documentos do avô torto, velho Halfeld – os mesmos raros documentos que alimentariam sua escrita, sobretudo em seu *Bau de Ossos*, livro em que narra memórias alheias e efetivamente póstumas através dos testemunhos inscritos em papéis, quiçá em fotografia, quando não nos corpos dos que ainda lembram ou ouviram falar (saber familiar, tradição íntima).

Mas Nava, colecionador, quando já empenhado em construir seus livros, investiria em fazer crescer suas fontes, seus arquivos, os quais reverberariam (instigados os fantasmas a murmurar) o passado a ser torcido à literatura (à mesma mão que torceria as palavras obstinadamente em novas costuras, neologismos caçados a esmo, colecionando novas formas de dizer – aqueles espécimes raros). Os relatos daquele passado que o encanta e o convoca às palavras, Nava certamente os buscaria em conversas (podemos supor, se não estão registradas em algum lugar), encontraria nos escritos doutros (como em textos de seu amigo – admirado e admirador – Carlos Drummond de Andrade), registraria em trocas de cartas (quando as mandava aos de longe para saber os detalhes desgarrados nos galhos da família e doutras famílias ou os passos de outras vidas), quando, doutra forma, não os conseguia, tais relatos, através do metódico artifício dos questionários (talvez a recordarem formulários médicos) que enviaria aos conhecidos a serem preenchidos por aqueles informantes e, possivelmente, soubessem eles ou não, suas *personagens* – apropriadas tais vidas pela cruel literatura do médico. E, ao final, o destino do próprio Nava seria, em espiral, o de

ser *tomado* pela literatura; tornar-se-ia ele mesmo personagem de suas memórias; sobre os esqueletos de si, cobriria seu corpo envelhecido daquela *carnadura diferente* – como expressaria ao início de um artigo intitulado *O personagem final* (in: Nava, 2003, p.27-29).

À compreensão de que tal *carnadura* – carne estética e literária – deve ser não apenas couro falso ou tecido de mero encanto estético: a carne que faz o corpo literário, sobre a ossada, é a mesma carne ao redor das vísceras, que recobre os órgãos e faz os vasos, os músculos e afinal a carne da pele e matéria dos pêlos que nos recobrem; é a carne pela qual se estofa e costura o corpo-memória, corpo-herança, aquele *frankenstein hereditário* (“Cada um compõe o Frankenstein hereditário com pedaços dos seus mortos.” – Nava, 2005, p.200) onde os pedaços dos que já estão velhos ou já se foram vibram nos contornos do rosto, num jeito dos gestos, num olhar; mas também é a carne da profanação talvez não tão distinta daquela que os médicos aspirantes roubariam grosseiramente dos corpos embalsamados nos estudos de anatomia para trocar dum colega; pois é, talvez, necessária essa imprópria apropriação quase-lúdica dos mortos, embora obscena, quiçá *necrofilia* ou *necrofagia*, para compor o corpo outro da literatura – e é no gesto profano que Nava parece encontrar intimidade e identidade entre romance e memórias, entre ficção e relato – tratar-se-ia, então, de uma *perversão*?

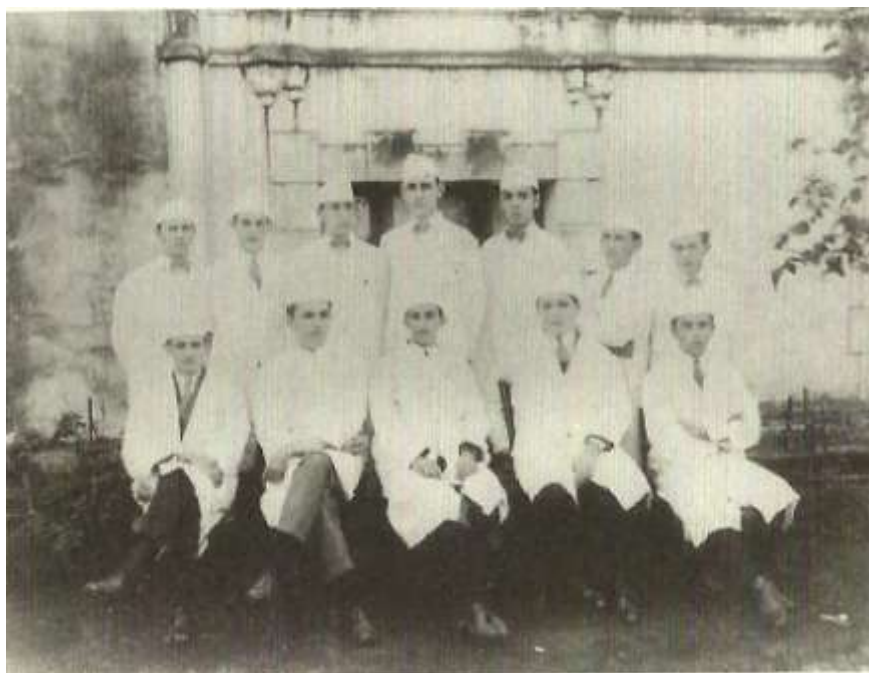


Figura 15 - Foto reproduzida em “Pedro Nava, o risco da memória”.
Fonte: Souza, 2004.

3.3.2

Dissecar o corpo da memória

Já naquela época os mortos eram meus confidentes mais queridos, eu me aproximava deles com espontaneidade. Passava horas sentado à beira de um túmulo qualquer, meditando sobre o ser e seu oposto.

Thomas Bernhard.³⁶

(Um dia, em queda feia, corto meu joelho: corte profundo; hora e pouco depois, a agulha que costura a minha pele anestesiada me deixa entrever ali, enquanto entra e sai ao esforço da médica – e não sinto nada –, o quanto sou e somos não mais que curiosa colônia orgânica de células tecidas em carnes, entre líquidos, ceras e secreções; e o quanto somos frágeis e, afinal, perecíveis – o dia de sermos entregues aos vermes da terra, ou, quiçá, seccionados à frieza da dissecação a descascar-nos entre órgãos, veias e vísceras, não tardará. Procuro uma imagem: mãos em luvas brancas cortam a pele, revelam as capas dos músculos, os tendões, ossos e cartilagens, abrem cuidadosamente o crânio seccionado ao meio, retiram a metade do cérebro com a ajuda de uma tesoura e o depositam sobre a mesa de metal escovado enquanto o restante do crânio é lavado numa pia. Os estudantes – futuros médicos – observam. Não há vida ali, não há nem a memória de qualquer vida. O cérebro, massa cinzenta e escura, descansa sobre a mesa sob olhares animados e curiosos dos alunos, postos à prova de fogo da anatomia: o desafio maior talvez seja este separar a vida do corpo, vê-lo como aquela imagem biológica e não mais; de repente, é como se nunca houvera vida.)

Eram como bonecos. Assim queríamos acreditar. Entretanto, profundamente, surdamente, sentíamos que estávamos manejando corpos nos quais palpitara uma vida. A idéia da própria morte se entremostrava nos fundos da consciência de cada um mas era recalcada pelo transbordamento de vida que subia na forma duma alegria tumultuosa, do entrechocar de palavras, do raconto das anedotas porcas e do castigo da Morte no morto – pela profanação. Num, de bocaberta, metia-se a ponta dum pão. Antes de sairmos e depois de lavados, fiscalizávamos cuidadosamente cada bolso onde era freqüente encontrarmos orelhas, narizes, dedos, lascas de clitóris, um culhão, pelancas de saco, belbas, aparas de piroca. Jogávamos tudo fora nos baldes, no jardim da faculdade e se a porcaria era descoberta em casa – latrina e descarga. Afetávamos o maior desrespeito e o

³⁶ Bernhard, 2006 – em tradução de Sergio Tellaroli.

esnobismo da porcaria. Já contei que descascávamos laranjas com o bisturi que estava sendo usado naquela salsicharia hedionda e que tomávamos a mesa de mármore (empurrando o defunto para lá) como mesa de refeições. (Nava, 1978, p. 93).

Encontraremos, entre as memórias do médico, a imagem recorrente do corpo-cadáver da *dissecação* – corpo artificialmente conservado em formol, corpo desalmado, corpo feito (ou desfeito em) *coisa*, estranha *escultura em jacarandá*: espécie de *modelo* indiferente da matéria funcional de um corpo; sem homem, sem vida ou memória – *intemporal*. Um exemplar. Uma imagem. Um *boneco*. Não há aí nenhum assombro (ou serão todos silenciados); há, ainda, ossos, tecidos, órgãos de um ser vivente (ou que foi um dia vivente), mas o corpo embalsamado ao formol e dissecado aos olhos dos estudantes de medicina deve ser não mais que a ausência deste *ser*, excessiva ausência de vida – mantém-se do organismo apenas a *imagem biológica*. Uma representação neutra – cruamente material. Nem mesmo se trata daquela vida-outra da *putrefação* (que, de certo modo, já começa na vida enquanto lentamente perecemos dia a dia – um médico bem o sabe); nem mesmo se trata, assim, daquela vida por vir outra na decomposição natural da matéria orgânica, pois é, afinal, aquele corpo embalsamado da ciência, um corpo tecnicamente interrompido, *suspenso do mundo* (não se trata do corpo embalsamado em ritual, carregado de significação e, nisso, de alguma sobrevida – o sentido inscrito na múmia ritualística, afinal).

Que é feito da memória daquele corpo torcido à coisa inanimada, sem história ou memória? Onde se guarda? Onde resiste? Sugere-se a possibilidade de alguma sobrevida nos corpos dos outros, entre os vivos, entre os que podem se recordar e guardá-los (os corpos e as vidas que nestes habitavam) na memória – mas já não se recordam os vivos daquele corpo que (desalmado e desmemoriado, desfeito até em imagem, feito boneco de cera ou de jacarandá) já não é mais nem mesmo o morto, é outro, afinal: é o *cadáver*. Diz-se do latim *cado* – relativo à queda; o corpo decaído – sem *ânimo* para se erguer, sem *alma*. Talvez o *de-funto* – apartado de a sua função mundana. “Os ingleses sabem disso: o morto não é *he* nem *she* – fica neutro e vira *it*. Coisa.” (Nava, 1978, p.149). Peça de carne como aquela exposta em açougue e cortada aos pedaços para alimentar os vivos? Quiçá alimento para os vermes: *Caro Data Vermibus* ou *carne dada aos vermes*;

expressão dita romana, supostamente inscrita aos túmulos da antigüidade que, diz-se, teria dado origem ao termo *Ca-Da-Ver*. A carne dos vermes – este é o nosso fado? Talvez. Mas não se trata aqui nem da carne do açougue, nem da carne em decomposição (possivelmente enterrada junto aos vermes) ainda habitada por alguma vida da putrefação; o corpo da lição de anatomia não deve conter mais nada da vida, a não ser sua imagem indiferente; pode, assim, ser não mais que aquele *boneco* tomado às mãos inconseqüentes e profanas da alegria juvenil a entusiasmar os futuros médicos no jogo obscuro da violação dos cadáveres.

Partimos de um corpo, de certo modo, *arquivado* – mas sem guardar em si nada da vida particular daquele corpo: nenhum rastro de vida, nenhuma memória. Corpo-imagem, corpo-mapa, modelo de corpo – afinal, matéria chã de estudos (possivelmente daqueles que trabalharão pela vida contra a morte – como Nava). Enfim, o *cadáver* – nem mesmo um corpo. Não possui mais vida alguma e, na verdade, insistimos, devemos esquecer ou apagar (diante daquele *ex-corpo*) a vida que ali havia, que houve ali um dia, pois aquele conjunto de tecidos e órgãos não deve ter, de fato, mais qualquer intimidade com a vida (apenas com a biologia) – e certamente não deve guardar ou aguardar quaisquer fantasmas do passado: *não pode conter memória*. Nem mesmo poderá ser o corpo embebido em vida e morte de uma *autópsia* – o cadáver “fresco” e ainda impregnado pela vida moribunda que o legista entrevê. Nesse ambiente, evoco um trecho de *Beira-Mar*, longo trecho que hesito em cortar, do quarto volume das memórias, por encontrar, na minúcia e em alguma crueldade (médica) da descrição e na tonalidade (ou atmosfera) intraduzível (e terrível) que o autor compõe, muito mais, na escrita de Pedro Nava, do que quaisquer palavras que se poderia buscar para dizê-lo:

Na cadeira de que estamos tratando eram estudadas as lesões, avarias, desgastes produzidos pela doença no nosso organismo. Causava pasmo, às vezes, o seu aspeto mínimo, dependendo, para conduzir à imensidão da morte, do simples capricho de sua localização. Era ensinada quando já tínhamos passado, no terceiro ano, pela cadeira de Propedêutica e nos iniciávamos, no quarto, nos segredos da Clínica Médica. Assim era comum encontrarmos na mesa de autópsias o defunto que medicáramos vivo, na véspera. Isso no princípio era chocante, impressionava, aterrava. Depois esse sentimento foi sendo empurrado para as profundezas do subconsciente, para jazer latente até que nosso terror o desenterre no pesadelo ou na consciência da nossa precariedade. A aventura da autópsia era uma estória de horrores bem mais terrível que a da dissecação. Nesta os cadáveres chegam tratados a solutos mumificantes e ratatinizantes que dão-lhes lustres de madeira, aspecto de coisas imitando mortos e não mais o jeito de mortos. Sua protelada e

tímida putrefação fede a azedo, a ranço e sobretudo a formol. Naquela os cadáveres conservavam sempre um aspecto do que tinham sido. Não eram raspados, às vezes ficavam-lhes peças do vestuário – pé de meia, por exemplo. Eram freqüentes medalhinhas de alumínio, bentinhos ensebados, os curativos. Esses eram retirados na hora da autópsia e descritos minuciosamente nas liquescências, sanguinolências e purulências que deixavam escorrer. Era tudo consignado no protocolo do exame do cadáver que, sem formol, fedia para valer. Porque ao contrário do que se pensa, os mortos fedem imediatamente e não esperam a convenção das vinte e quatro horas. Basta fendê-los. Eu entrei de rijo nesse mundo pegajoso pois tinha sido admitido pelo Carleto como seu monitor voluntário. Cabia-me abrir os corpos e eu fazia-o com perfeição. Incisava o tórax-abdome – em T, correndo a faca de ombro a ombro e depois noutro corte que ia até ao apêndice xifóide, continuava pela barriga e só parava no obstáculo ósseo do púbis. Descascava depois o tórax (como o Joaquim Cândio *fazendo esqueleto*) rebatendo para os lados o livrabetão do meio dos peitorais e das partes moles de todo o tronco. Depois, com faca mais curta decepava as costelas de fora a fora e então é que entrava o Carleto com seu avental imaculado e suas luvas de Chaput. Ele eviscerava com técnica, puxando a língua, os órgãos profundos do pescoço, traquéia, esôfago, a massa pulmões, coração. Ligava o cardia e começava a desenrolar a naja gastrointestinal desde seu alargamento superior, seguindo suas dobras nacaradas no delgado, cinzentas no colo e armando o bote na sigmóide. Aí ligava junto ao ânus e aquela sucuri ia para uma pia, e para as mãos de Seu Domingos que abria-a de fora a fora sob o jorro da torneira. Um cheiro de merda mais forte atroava os ares misturando-se ao enjoativo da decomposição começada das carnes frescas e dos miúdos. Enquanto isto o Carleto continha um coração que parecia querer pular ainda depois de morto, abria-o, ventrículos, aurículas, mostrava a seda das válvulas, as cordoalhas, raspava a aorta e apontava o esbranquiçado de cera da ateromatose que tirava a elasticidade daquele macarrão. Passava para a língua, abria esôfago e depois a traquéia-artéria, brônquios e era um niágara de catarro. Cortava maciamente cada pulmão que recalcitrava sob a faca, chiando de leve e de fatia em fatia, fazia surgir o vácuo das espeluncas ou a renitência das pneumonias e dos cânceres. Sob as pleuras corriam os desenhos japoneses da pneumoconiose traçados a bico de pena pelo fumo, pelas poeiras, pelos resíduos das oficinas. De víscera em víscera o nosso mestre passava seu exame, ditando com voz fria e igual os termos padronizados do relatório. (Nava, 1978, p.147-149)

A crueldade da descrição de Nava – minuciosa e, mais, quase violenta em seu aparente desprezo médico pelo corpo alheio tomado como mera matéria biológica – reverbera a transformação do corpo vivo (aquele que pertenceu a um homem) no cadáver esvaziado (mesmo se ainda repleto daquela liquescência da vida ao asco da morte recente); corpo arrancado da vida, des-humanizando-se, des-historicizando-se, des-memoriando-se, a meio-caminho daquele corpo de cera da lição de anatomia, e distinto e distante também do corpo velado, morto recente mas já defunto, mantido, entretanto, como relíquia da vida aos parentes, aos amigos, aos demais presentes; corpo este, do velório, salvaguardado aos choros, lamentos e silêncios e que, na cena social, só poderá ser reconhecido como o cadáver que já é (efetivamente como o defunto que o ritual disfarça ou ameniza

para guardar algo do vivo que já se foi) pela indiferença fria dos funcionários da funerária (talvez aquele dedicado a maquiagem a putrefação inevitável) ou do coveiro (que, em silêncio, ergue caixão, fecha caixão, abre sepultura, desce o corpo, fecha com concreto e põe a coroa de flores de plástico por cima). Para estes, não há mais nenhuma vida ali; como também, não poderá restar num corpo a ser seccionado e separado em suas partes: tecidos, órgãos internos, veias, artérias, ossadas... O corpo da dissecação anatômica é o corpo e só tornado objeto *cru* de análise – inversão da fábula: homem feito *boneco* (*aspecto de coisa imitando morto e não mais o jeito de morto*) – e porventura aberto ao exame minucioso e *cruel* de um especialista ou estudante (ainda assombrado ou talvez entusiasmado à presença chã da morte), exame indiferente que nos faz ver e sentir que, por trás da vida vivida e da memória que resiste em nós e noutros, somos, do início ao fim, massas estranhamente organizadas de carne e tecidos – e, ao fim, não mais. O corpo do exame de autópsia, por sua vez, é o corpo e só, mas despididamente exposto nem como boneco, nem como imagem do corpo biológico, mas como *carne crua* – visceral, purulenta, gosmenta, suja e fedida –, carne morta, carne chã, maculada ainda pela vida que ali restaria (inadvertidamente) num rastro qualquer (*pé de meia, por exemplo*), mas igualmente tomada à análise fria do especialista – análise à crueldade do especialista – a “desorganizar” o corpo (*descascá-lo de víscera em víscera*) até restar o quase ou o *nada* que somos: “Terminada a evisceração eu sempre me espantava com o pouco, o nada que ficava. Afinal é só isto? Onde estamos nós? nós, mesmos? a chama de nós mesmos?” (BM, p.149). Abrimos o ventre dos animais mortos (nós e os nossos) e, entre as vísceras, em nossas entranhas, nós, feito áugures, lemos, estupefatos, o desencontro: *não estamos lá* (e nem queremos estar entre aquelas carnes rançosas e aquelas putrescências da morte); ou, dolorosamente, *estamos*, sim, mesmo que o médico insista não termos nada a ver com *nosso corpo morto*:

Só somos enquanto vivos. NÃO TEMOS ABSOLUTAMENTE NADA COM NOSSO CORPO MORTO. Nosso? Nem nosso porque já não somos nem existimos. Nós acabamos no último instante da vida. E sofremos tanto, à idéia da morte, porque emprestamos ao cadáver que continua nossa forma as idéias que temos sobre a morte, o enterro, a decomposição. Nada disso é nós. (Nava, 1987, p.57)

Mas, como, se o corpo morto já se nos invade na vida – se somos nós?

Foi nesse meio estado que uma noite levantei a perna cruzada sobre a outra, o chinelo se desprende e um sobosso me apertou o peito, um longo arrepio continuou a eletrificar-me os pêlos do corpo como se mais um espectro tivesse chegado – agora para tomar meu vulto. E era. Era mesmo o pior dos lêmures. Vi seu pé duma palidez de carne velha, de cera, de estearina, da pelica da luva do morto que me assombra desde a meninice de Belo Horizonte. Tive horror daquele ente que queria ser o meu e que minha lembrança repelia como se fosse uma intrusão. Sim, já que a consciência do EU é intemporal, anetária e sua idéia independentemente do tempo repudia o passado e com esse a velhice. Inutilmente porque aquele pedaço de corpo idoso era mesmo meu – meu pé de velho. Triste, triste estendo as pernas, emparelho os dois pés, inspeciono-os agora como médico. A pele desvivida, a turgência feia, a macilência de mau presságio, o desenho chinês das veiazinhas varicosas e eu baixo-os para não sofrer a sensação de ler em mim, como faço nos outros – os termos que me permitem o cálculo do seu restante. Mas um demônio me impele a olhar também as mãos de longas dobras sobre as quais se cruzam pequeninas rugas – trançado miniatura bilionar do embricamento das escamas ancestrais da fase aquática. As unhas são finas, caneladas e quebradiças. Mais um pouco e virão os pardacentos das manchas senis. Ah! quero ar e logo debruço para fora de mim, meus olhos agora se arrastando nas paredes. (Nava, 1987, p.47-48)

Quase uma autópsia do corpo mortal e moribundo – do corpo do *velho*, enquanto Nava já ultrapassava os setenta e cinco anos de idade: médico cansado, escritor tardio. Afinal, o estreito de contato entre nós e o nosso corpo morto (nem mais *propriamente* nosso) é justamente a *morte* – a morte que está na vida, que se afirma no corpo que envelhece inapelavelmente (como dolorosamente o percebe Nava) e que persiste no morto em *putrefação*, pois tal *triunfo de vida na morte*, como nos escreve Nava, deve ser também a afirmação da presença da morte ao lado da vida; pois, se a morte é face outra da vida (uma e outra não se descolam – xifópagas coladas pelo ventre, pelas vísceras, inseparáveis), deve resistir algo (rastros, ruínas) de nossa vida no corpo morto, impropriamente ainda nosso (afinal, crivado de marcas da vida nossa – como as doenças que o médico legista encontraria impregnadas entre os órgãos separados um a um: *desenhos japoneses da pneumocomiose* ao pulmão descascado na autópsia – a reverberar, afinal, o *desenho chinês das veiazinhas varicosas* aos pés do velho), por mais que o médico se console a “pensar que nós só somos em função do nosso princípio vital.” (1987, p.57). E aquilo que resta de nós – que talvez, sim, já não seja *propriamente* nosso, mas que será ainda nosso – mesmo se impropriamente –, através dos outros que os reconheçam em nós (a fazer, porventura, aquele reconhecimento do cadáver, às vezes por nada no corpo senão uma *medalhinha de*

alumínio, um *bentinho ensebado*, *curativo* ou *pé de meia*; ou quiçá, aquele contorno caligráfico a fazer reconhecer um papel anotado como da autoria de Fernando Pessoa ou um tom literário inscrito num texto rascunhado em um de seus papéis a autorizar sua atribuição a Alberto Caeiro e a nenhum outro heterônimo) – aquilo que resta na carne sem alma (desalmada), afinal, é a morte passo a passo a *envultar-se* em nós ainda em vida (nossa crescente ruína – do corpo e da alma), sendo também a vida que só pode existir ou, ao menos, só pode contar história no que deixa marca (ou será vida vazia e desumana); isto é, na *memória*, que não é apenas a da recordação porventura a ser narrada entre histórias de família, em diário confessional ou numa biografia, mas também a memória fisiológica (visceral e cutânea) do corpo – ainda que o nosso corpo seja não mais que a massa precária que o descascar da autópsia deflagra, onde, entre os despojos, não nos reconheceremos.

Mas que será feito do *corpo das memórias*? Nossos e dos outros. Nossos corpos e os dos outros. Pode se guardar (é possível, é lícito, é ético?) algum traço desse corpo memorial ou, quiçá, ele todo, em alguma escrita, em alguma literatura? Certamente não se trata – ao gesto de se escrever memórias – de se lidar com *cadáveres* dissecados à frieza do estudo anatômico ou à crueza da autópsia, pois o corpo das memórias parece justamente resistir à *queda*, manter-se de algum modo vagando ou reerguer-se em outro spectral: alma feita fantasma, ela resiste na presença corpo-sem-corpo dos espectros. O corpo das memórias *nos assombra*. O que se implica no projeto memorial – podemos propor – é um movimento inverso ao gesto de “coisificação” contido na dissecação (tanto na via limpa do estudo de anatomia, quanto à via suja da autópsia); é, assim, movimento de rastrear ou cultivar nas ruínas, nos restos, nas margens, nos corpos mortais e nos corpos decaídos dos mortos – talvez já em uma ossada limpa e polida ou mesmo num corpo surrupiado da vida e da morte pois feito objeto de análise e estudo anatômico – alguma *vida*, algum murmúrio de vida, alguma *alma*; e de oferecer-lhes, pelas palavras, essa vida que resistirá, mesmo se ínfima, no pulsar de uma *vida-outra*. Não aquela da putrefação a alimentar outras do por vir da natureza imemorial, mas aquela outra vida da imaginação, a alimentar as memórias alheias (onde seguimos a viver depois da morte, entre relíquias ou monumentos, histórias de família, de um povo ou da nação) e outras ficções. Mas, de todo modo, é preciso não se esquecer dos mortos, é preciso conviver com estes

– pois *eles não se esquecem de nós*: e por isso nosso *assombro*. Convivemos com os mortos embebidos em morte e em vida, cujas presenças resistirão em nossos corpos e através da memória, em nós e ao redor. Caminhamos por entre mortos (sorrateiros, escondidos, talvez entre as coisas de casa, talvez numa cor de olho, num jeito de sorrir) enquanto seguimos sem outro caminho – mais ou menos conscientes do destino incontornável que é o nosso – para a *morte*.

Entro em minha sala de jantar com passos de veludo. À noite, só, tenho medo pânico do ruído de minha sola ao chão. Respiro baixo – como ladrão. As coisas familiares tornam-se estranhas e fantasmais, mesmo luz acesa. O relógio armário vacarmiza com seus tic – estalo – tac a tempos iguais do pêndulo cá e já logo lá e a lua do mostrador me manda além das três e meia das horas, o sem-número de caras que as procuraram no tempo e que não procuram mais saber quantas são. Se fosse uma raridade de antiquário, não me diria nada. Mas é um armário que bate as horas para minha gente há mais de cem anos. (Nava, 1987, p.28)

Nava descreve, na primeira parte de *Galo-das-trevas*, a ambiência dos fantasmas íntimos com os quais convive em seu apartamento: “Há trinta e cinco anos moro no edifício Apiacá, à Rua da Glória, 190, apartamento 702”; morada e, desde que se assume o escritor à tarefa das memórias, *oficina* de sua escrita – mesmo endereço em que habitará e em que escreverá curvado à escrivaninha e com a vista de Niterói ao longe atrás do aterro e da Guanabara o seu duplo, José Egon Barros da Cunha, que tomará posse das memórias (mesmo se ainda mediado por um Nava-autor escamoteado por trás *daquele que narra*³⁷) a partir deste quinto volume. Este que, portanto, significará um ponto de transição no rumo das memórias. Mas aqui, neste trecho inicial de *Galo-das-trevas*, ainda é o próprio Nava a se escrever escancaradamente – a se escrever enquanto se escreve. “Aqui passei quase metade da minha vida. Aqui envelheci.” (1987, p.26) – e, não longe dali, afinal, na mesma rua, pereceria o autor com o tiro fatal; o cenário das memórias, isto é, dos bastidores das memórias, do início ao fim, será, portanto, aquele apartamento da Glória, não por acaso figurado constantemente ao correr dos volumes. Entre as coisas de casa, ou de nossas casas, aquela em que vivemos (talvez há trinta e cinco anos ou mais) ou em alguma outra morada do passado

³⁷ Conforme *Cera das Almas*, ao começar um parágrafo sutilmente desconcertante – afinal quem narra e quem observa este narrador a narrar? – com “O que narra tinha começado a falar na aparência do Sacanagildo. Retoma o fio.” (Nava, 2006, p.19)

(talvez da infância que se impregna em nós e não nos abandona), algumas coisas, aparentemente surdas, mudas e cegas, indiferentes, sobretudo as mais antigas, doutros tempos doutras vidas, *reliquias*, podem guardar alguma recordação de vida ou daquela *minha gente*; e quando essa gente pulsa num relógio, numa fotografia, num diário, num objeto qualquer, por mais ínfimo e banal, essa coisa inanimada, por mais fria e mecânica qual um relógio, esse objeto (que poderia esconder-se em indiferença num antiquário, mas fatalmente guarda-se na *minha* sala de estar) pode então vibrar algum assombro: “Dei a corda, impulsionei a balança e o tique-taque começou a pulsar para mim os segundos que contara para os meus.” (Nava, 1987, p.29). *Para mim*, para o meu corpo de memórias... Meu corpo-memória – testemunho murmurante; feito de mim e dos *meus* (contemporâneos e antepassados) e também das coisas ao meu redor, minhas coisas e da minha gente (também minhas pelo fardo hereditário e afetivo), feito dos meus cantos (casa, cidade, bairro, talvez arruinados ou refeitos outros – como aquele bairro da Glória e a Lapa vizinha que deixariam pouco a pouco de ser aqueles da memória do autor) assombrados por meus fantasmas particulares; meus cantos, minha casa, onde as memórias se escondem e se inscrevem desde o meu corpo – consumido (cruelmente) por *nosso assassino o Tempo*, a deixar os rastros do crime entre as paredes:

Ah! longe de mim maldizer de minha casa. Estou impregnado de suas paredes do seu ar do mesmo modo que ela o está de minha pessoa, dos desgastes do meu corpo cujos fragmentos ficam pulverizados nos revestimentos, no chão, no teto – cabelos caídos, esfoliações de pele, excretas pelo cano, ar expirado, palavras vivas um instante, gemidos murmúrios resmungos. (1987, p.29).

Não parece se tratar – este *corpo das memórias* que ora tentamos esboçar – de qualquer corpo embalsamado, nem daquela múmia egípcia cercada por relíquias nos sepulcros da pirâmide; trata-se antes de um corpo espectral ou de toda uma *comunidade* de fantasmas³⁸ – do assombro de fantasmas em conluio a vibrarem suas presenças mesmo no silêncio das *naturezas mortas*, mesmo em objetos sem alma, que estranhamente parecem se lembrar de nós (como em

³⁸ Refiro-me, com alguma insistência, à imagem evocada no ensaio *Campo Santo*, por Sebald (Sebald, 2005)

Proust, como em Sebald): “[...] objetos que perderam a finalidade para que foram criados porque passaram também a ser assombrados pelos mortos. São coisas que parecem viver, enxergar – dir-se-ia que vão falar. Psiuuuu...” (1987, p.36). Tocar naquele relógio do passado ou escutá-lo a tiquetaquear pode ser, em efeito, como tocar o passado – um corpo do passado; ou como ser tocado pelo passado – por este corpo espectral. Encontrar vida entre matérias mortas, entre objetos inanimados – talvez seja este o desafio do memorialista: evocar dos mortos e suas ruínas alguma vida, algum assombro de vida, alguma *presença* contra a Morte, contra o Tempo, mas que ainda será habitada pela Morte e pelo Tempo.

O médico e memorialista Pedro Nava teria a morte como presença constante a seu lado, às suas costas (entre os antepassados), à sua frente (seu fado) e, cada vez mais, em seu próprio corpo cansado – o corpo que envelhece e que já pouco se reconhece; um corpo que, em vida, caminha passo a passo àquela morte que sorratamente se anuncia, na morte dos outros ao redor (como a morte de parente que faria do médico-escritor a mais velha testemunha) e na ruína do próprio corpo, nas rugas da face, nas veias saltadas e varizes, nas manchas claras e escuras sobre a pele flácida, na memória que falha, mas que, se falha, cada vez mais, é ela (esta memória envelhecida) toda a vida que se possui (pois, cada dia mais, deixamos de olhar para frente e olhamos para trás – e seremos tudo o que fomos ao aguardo do instante final?). Debaixo do tecido que envelhece, debaixo da pele curtida e rugosa, um médico talvez mais do qualquer outro o saiba (“Médico, não posso enganar a mim mesmo e sei que já estou contado, pesado e medido” – Nava, 1987, p.57), guarda-se a ossada vindoura; ossos que, porventura, a mãe zelosa, sem perceber o teor macabro em seu gesto de amor, guarde-os todos num baú e os deixe conservados – lavados e polidos – dentro do quarto, incapaz, a mãe, de permitir que a filha se afaste de seu corpo, incapaz de reconhecer a ossada limpa, sem sangue, sem carne, que é apenas o que resta – a fingir que Alice ainda está ali, entre ossos, presença invisível, mas sentida perto de si:

Todo esse ambiente solene do quarto, seu tom de tristeza e seu cheiro a cera e sacristia vinha do fato de estarem no tal baú do oratório os ossos de minha prima Alice – morta em Juiz de Fora. Coubera a meu Pai exumá-los, lavá-los, trazê-los para o Rio e entregar à irmã a bagagem terrível. Ela ficou ali no quarto bem uns dois anos, até que minha tia mandasse erguer, sobre o túmulo do marido, a caixa de mármore para que passou o esqueleto. Tenho para mim que a pobre coitada retardou o que pôde a dor dobrada do segundo enterro da menina. E teria ela, na

solidão e na saudade de suas noites de insônia, resistido à tentação mórbida de abrir aquele baú, de tocar naqueles ossos despojados, na caveira decomposta e de explorar a distância milimétrica e imensa que vai de nós ao não ser tangível? de que tentamos guardar a forma nos objetos-relíquia usados pelos nossos mortos, em sua vida, ou nas flores do seu caixão, ou nos seus retratos, ou nos seus cabelos. Ou ficando logo com o defunto em casa ou um pouco deles – tais a amada inteira! enterrada sob o leito ou o crânio viajor embrulhado no lenço vermelho – como está em *A Noite na Taverna*. (Nava, 2005, p.350)

Outra arca – o *Baú de Ossos*. O que se encontra neste gesto de tocar os ossos – com as próprias mãos? O que há neste gesto profanador e obsceno, quase erótico, profundamente afetivo – gesto de amor? Certamente não é o mesmo gesto do anatomista, nem o do legista – cruéis e indiferentes à carne que cortam; mãos protegidas por luvas, rostos escondidos atrás das máscaras brancas, alvos aventais. Os ossos que a mão materna ousaria roçar *não existem propriamente*, pois estão naquele intervalo imensurável do ínfimo ao infinito; é este interstício entre o tangível e o intangível, entre vida e morte, entre a presença e a ausência, entremundos habitado por fantasmas e avantesmas, este ambiente é aquilo que tia Candoca (imagina Nava) ousaria tocar *na solidão e na saudade de suas noites de insônia*. Reverberaria, naquele gesto materno, algo do gesto do pesquisador a perscrutar entre os arquivos de um escritor, a se infiltrar nos bastidores íntimos do ato impuro (sujo, rasurado, fragmentário, bruto, *visceral*) da elaboração literária? Ou, antes, ressoaria – aquele tocar de ossos – no gesto do escritor memorialista a infiltrar-se (corpo e alma) por entre ossos outros relicários, seus ou dos seus, para extrair ou evocar literaturas? Pois o pesquisador de arquivos parece indubitavelmente posicionar-se mais ao lado daquele dissecador frio, enquanto também poderá vestir luvas brancas, quiçá também o mesmo jaleco branco imaculado, manterá como aquele alguma solenidade e tentará conservar alguma se não toda a integridade dos corpos-documentos que exumará das arcas; talvez possa dividir o que encontra em partes, reorganizar estas partes, como papéis de arquivo redistribuídos em pastas a ecoarem a separação e a catalogação dos órgãos do cadáver. O escritor, por sua vez, entre arquivos, documentos e memórias suas e alheias, trabalha a mãos nuas enquanto aceita que seu próprio corpo toque os documentos, as memórias, outros corpos, outras almas... E não recua ao asco, às *sujidades* – suja as mãos, suja com as mãos: “Não! – lhe dissera o destino que ele mesmo se dera – deixa disso, Gonzinho, vai para sentir de perto

a morte e o desmancho.” Perto da morte, como o médico que é, mas contrariado pela frieza e pela crueldade que a profissão exige (algo que, sobretudo, ao rancor da velhice reconheceria como certa *canalhice de ofício*), “[m]ete as mãos na aguadilha, na gosma, no pegajoso, mole e podre” – nada do delicado toque materno nos ossos-relíquias: “Larga dessas frescuras das flores e dos aromas dos matos – teus perfumes serão o bodum, o xexéu, a creolina, o formol...” (GT, p.276): destino do médico, destino do escritor. E, por mais que se desvie, há uma *crueldade* inscrita no gesto da escrita, sobretudo ao empenho de escrever vidas, escrever a vida: precisa profanar os mortos. O que se figura pungentemente naqueles trechos citados à descrição das dissecações, como também haveria alguma crueldade na descrição seca dos gestos de meninos a troçar com partes de cadáveres (sobretudo as mais obscenas). António Lobo Antunes, outro médico, também escritor, e como Nava, também mordaz, ácido, cruel (será efeito da profissão comum?), alertar-nos-ia, em sua *Memória de Elefante* (Antunes, 2011) melancólica e pesada, que a *gosma*, o *pegajoso*, o *mole* e o *podre* que um médico enfrentaria ao lidar com seus doentes e seus mortos, também se guardam (ou se escondem) dentro de nós (mortais, morrentes, moribundos); afinal a memória se inscreve não apenas na massa cinzenta do cérebro, mas também em nossas entranhas e vísceras – e uma recordação pode bem produzir no *ventre o tumulto intestinal de guinadas de tripas* (p.21), como nos escreve o médico português à recordação das filhas que deixara. Escrever-se em memórias comporta um gesto visceral. O memorialista, então, poderá – no gesto profanador que se permite ao tocar os corpos doutros, e então profaná-los e reanimá-los em estranhos seres espectrais ou quiçá monstros frankensteins envoltos por fantasmas em cada parte do corpo costurado – deixar sobre as páginas os rastros, a marca de seus dedos para além da escrita manuscrita ou crivada à máquina (extensão dos dedos) – ou *gotas de seu sangue*. E um corpo outro se vai enraizando ali entre seus papéis – escondido na arca profana: nicho onde se guarda o *jardim íntimo* do escritor ou a *oficina-ateliê* coberta chão e paredes de tintas de várias cores (aquele ventre viscoso de monstro) porventura a ser invadida (após a morte) por um daqueles em jalecos e luvas alvos a vasculhar as vísceras dum cadáver esquisito, monstro Frankenstein, criatura literária.

3.3.3

Invenção da memória: o médico e o monstro

Ninguém me conheceu sob a máscara da igualha, nem soube nunca que era máscara, porque ninguém sabia que neste mundo ha mascarados. Ninguém suppoz que ao pé de mim estivesse sempre outro, que afinal era eu. Julgaram-me sempre identico a mim.

Fernando Pessoa

Se pudermos ler *uma* memória, talvez, mais apropriadamente uma lembrança ou recordação (como aquilo que a memória guarda), sob o estatuto do *índice*, como uma imagem-marca do mundo crivada sobre nós (enquanto participamos deste mundo sob a ordem do tempo), e *a* memória como o terreno-suporte onde se registram tais marcas, uma espécie de corpo-memória ou como um arquivo íntimo de imagens vestigiais (as quais usamos, sobretudo, podemos supor, para construir nossas identidades), então, a memória não parece se tratar de matéria contínua e coesa e nem comportar em si – sendo este arquivo íntimo povoado de marcas, vestígios e cicatrizes – qualquer *discurso* (compreendendo discurso como um enunciado ou o conjunto de enunciados coesos e atados a uma construção epistêmica); dessa forma, um *discurso memorial*, qualquer discurso da memória, precisa ser *suplementar* à memória. Entretanto, sobretudo à maturidade, aquilo que guardamos à memória ou o que nela inscrevemos será habitado mais e mais por fragmentos impregnados de discursos e se nos aparecerão, possivelmente, como trechos, ainda que alquebrados, de uma *narrativa* mundana. Em outras palavras, a nossa memória não é e nem pode ser *imediatamente* uma narrativa íntima, história de vida ou autobiografia, gravada em nosso íntimo à costura imediata das recordações, por mais que, pouco a pouco, as impressões que nela inscrevemos venham contaminadas, sim, de um discurso narrativo-historicista em que nos encontramos (mesmo se inadvertidamente) – pois devo propor que é, sobretudo, através da *narração* que construímos nossa relação discursiva com o mundo e o tempo entrelaçados, ao esteio da História – do discurso da História, discurso dominante ao correr da Modernidade.

Dessa perspectiva, por um lado, uma *narrativa memorial* pressuporia de imediato uma intervenção sobre a memória ou sua apropriação; por outro lado,

entretanto, esta narrativa memorial será – sobretudo enquanto nos afastamos da infância (que também é infância do discurso – momento pré-discursivo) – mais e mais habitada por pequenas narrativas inscritas aos fragmentos de memória (imediatamente, fragmentos de discurso). Pois a *narratividade* – com que organizamos os acontecimentos do mundo ao redor de nós ou em nós (pois somos mundo, somos mundanos), tanto em narrativas cíclicas quanto na linearidade que alimentaria, sobretudo, os discursos historicistas desde a Modernidade –, tal narratividade, aparentemente intrínseca ao homem (quicá participante de sua identidade), agiria sobre aquilo que guardamos à memória. Ainda assim, compreendida a memória como nosso “arquivo íntimo”, voluntário ou involuntário (entre o que nos esforçamos para guardar ou perder e o que guardamos ou perdemos contra a vontade), a memória em si mesma, conjunto de imagens vestigiais, não pressuporia qualquer continuidade coesa, qualquer linearidade (narrativa), mas, sim, uma complexa rede instável e móvel entrelaçada aos fragmentos de imagem e aos interstícios de esquecimentos. Neste *arquivo pessoal*, o processo de sua organização (ou desorganização) envolveria – assim como no âmbito de uma instituição de arquivo – um movimento gradual de transições, realocações, transferências, perdas e ganhos, entre esquecimentos voluntários ou involuntários e recordações nem sempre obedientes a qualquer vontade de se lembrar; enfim, à metáfora do pedaço de cera de Sócrates-Platão, ou à variação do *bloco mágico* de Freud ou à do palimpsesto tão difundida entre autores contemporâneos ou talvez à do manuscrito (que supõe não inscrição e apagamento, mas rasuras e sobre-inscrições ao infinito das ruínas), a memória é um ambiente de *instabilidade*; e a noção de *fragmento* parece habitá-la, inevitavelmente, ao lado da noção de *inscrição* (donde deriva o vestígio, o rastro, o *índice*). Pensar numa integridade da memória soa uma impropriedade: diz alguém “eu me lembro de tudo” e ainda assim será apenas uma parte (talvez a parte que lhe interessa – e isso não é um mero truque de palavras).

Por outro lado, a memória parece atada ao gesto de contar ou relatar, isto é, ao ato de *narrar*; parece-nos que somente aí, neste gesto, ela pode sobreviver – ao menos para além de nós. Pois se a memória se *inscreve*, ela se inscreve como marca do tempo; não meramente guardamos imagens, como um arquivo indiferente de coisas aleatórias, pois as guardamos como *rastros do nosso tempo* – temos as memórias da infância, da adolescência, da juventude, da maturidade;

supor que os rastros que nos deixam marcas ao nosso corpo-memória sejam meras marcas intemporais é certamente um engano. Mas isso torna difícil separar a memória do discurso histórico-narrativo; mas se compreendermos que a participação da memória no tempo a torna apreensível pela História em seu discurso, pode-se, então, perceber que não há indistinção. Porém, se nos colocarmos como questão *o que fazer com a memória* – ao gesto de recordar (ativamente) ou ao gesto de contar (relatar ou narrar uma recordação, um momento do passado, uma história de vida) –, podemos sugerir que a memória, em si incontornavelmente fragmentária (arquivo tortuoso e instável de imagens de si e do mundo a partir de si e à regência do tempo), esta memória tende à *narração* e, por isso, à absorção pela História. Entretanto, devemos indagar, enquanto se encaminha para este terreno da narrativa: não perde a memória seu valor e sua presença como tal? Não se desenha mais e mais como mero relato ou história, afastando-se do caráter de inscrição? Não se afasta mais e mais do corpo que recorda – que registra em si, como vestígio, como índice, aqueles fragmentos, ora amarrados em narrativa? Não ganha corpo próprio à aventura da palavra que desliza sobre suportes vários ou através das memórias dos outros, sem dono, sem origem, sem memória em última instância? E, mais, não se torna mesmo outra coisa – *imagem* da memória desfeita de sua condição de marca ou de índice? Mas talvez somente neste afastamento a memória ganhe alguma “alma” para além da marca, através desta sua transição à condição de *phantasma*, congregando, neste termo pungente, as noções de *fantasia*, habitada pela imaginação, e a de *espectro*, como presença espectral – corpo sem corpo – do ausente: um *assombro*.

Entretanto, o estabelecimento de uma narrativa através da memória (ou das memórias) só parece possível por um movimento, próximo ao inscrito nos arquivos, de seleção e descarte, ou, noutros termos, de *edição* – talvez uma edição cinematográfica. (Deixo-me invadir por memória minha, dos tempos da graduação, a freqüentar as salas de montagem tradicionais do cinema analógico então ainda vivo, por mais que já decadente; quem, por acaso, tenha alguma vez entrado numa antiga sala de montagem de cinema, diante de uma talvez hoje monstruosa *moviola* – aquela máquina obsoleta de edição de som e imagem –, pode guardar a recordação da confusa saleta ao cheiro de vinagre, ocupada por latas de filmes ao chão e nas estantes e, ao lado daquela moviola, pela “banheira” a guardar os trechos serpentes em película de acetato a serem colados no corpo do

filme pouco a pouco dando corpulência ao rolo de película que engorda ao batoque, enquanto o outro no prato ao lado se esvai e, ao redor, abandonados, jazem diversos trechos extirpados da montagem final, desde os pequenos conjuntos de poucos fotogramas ou quiçá apenas um desgarrado, até os longos períodos serpentinados de fita, destinados ao esquecimento ou ao arquivo de uma cinemateca. E, pelo cheiro de vinagre, sou lançado a outro desvio a conduzir-nos ao arquivo de uma cinemateca – esta específica, a do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro –, que me conduz à imagem onírica de um arquivo de carniças, pois os filmes, em suas latas, muito mais do que os papéis, expõem-se, ao fedor de seus corpos perecíveis, como cadáveres em intensa putrefação – o que não deixa de ser o caso enquanto os filmes lentamente se degradam e apodrecem nos arquivos, enquanto pobres arquivistas e conservadores correm contra o tempo para, eventualmente, quando possível, transferir suas almas imundas, arranhadas e manchadas para outros corpos. Encerro, enfim, mais esta longa digressão.) O processo de apreensão da memória – nossa ou alheia – pela narratividade parece ter algo a ver com o ambiente da sala de edição e, sobretudo, com o antigo processo técnico de montagem cinematográfica (pelo esforço de corte e colagem, manual, artesanal, precário, sujo, malcheiroso, a expelir um corpo-filme e dejetos ao redor do montador); e, como o cinema, que tende a ser seduzido e conduzido pela narração (seja como documentário, seja como aberta ficção), a memória parece pender à narratividade pela qual a tomamos, possivelmente ao esforço de costurar os fragmentos e amenizar as fissuras – embora o esquecimento seja parte fundamental da memória (assim como a perecibilidade, a destruição e a perda participam ou condicionam a existência e a manutenção dos arquivos).

Em *Baú de Ossos*, Pedro Nava discorre correntemente, à sombra de Proust que o acompanha do início ao fim (entre outros interlocutores), sobre a memória e sobre o ato de recordar; e, mais, indaga-se sobre a possibilidade de sua representação, ou, noutros termos, de sua apreensão discursiva. Indaga-se, afinal, sobre como escrever suas memórias enquanto as escreve – expediente presente, de um modo ou de outro, também nos demais volumes. Em instigante passagem de seu texto, o autor pondera a respeito da fragmentariedade da memória a partir daquela da infância – a mais remota, espécie de memória exemplar, memória primeira –, a sugerir estas memórias de tempos quase imemoriais (e por isso nossas mais saudosas e pungentes e, ao mesmo tempo, tão íntimas do mesmo

esquecimento que as ameaça), como incompatível ao ímpeto de narratividade (cronológica) que, afinal, conduz sua escrita, por mais fragmentária:

É impossível dar uma impressão cronológica dessa fase de minha infância. Só de uma ou outra coisa ocorrida com gente grande de que ficou memória em velhos documentos, em cartas onde a tinta se apaga. Do que eu vi, nada posso encadear pois quantas e quantas vezes eu dormia na casa de minha avó e tinha a impressão de acordar em Santa Clara, na fazenda do seu Carneiro. [...] É impossível colocar em série exata os fatos da infância porque há aqueles que já acontecem permanentes, que vêm para ficar e doer, que nunca mais são esquecidos, que são sempre traduzidos tempo afora, como se fossem dagora. É a carga. Há os outros, miúdos fatos, incolores e quase sem som – que mal se deram, a memória os atira nos abismos do esquecimento. Mesmo próximos eles viram logo passado remoto. Surgem às vezes, na lembrança, como se fossem uma incongruência. Só aparentemente sem razão porque não há associação de idéias que seja ilógica. O que assim parece, em verdade, liga-se e harmoniza-se no subconsciente pelas raízes subterrâneas – raízes lógicas! – de que emergem os pequenos caules isolados – aparentemente ilógicos! só aparentemente! – às vezes chegados à memória, vindos do esquecimento que é outra função ativa dessa mesma memória. Sobem como pés de tiririca, emergem como Açores e Madeiras, ilhas perdidas na superfície oceânica, entretanto pertencentes a um sistema entrosado de montanhas subatlânticas. Assim a anarquia infantil do Tempo e do Espaço me impedem de contar Juiz de Fora em certa ordem, capítulo um, capítulo dois, capítulo três. São mil capítulos e inumeráveis – entretanto capítulo único. (Nava, 2005, p.222-223)

Escrever memórias – *intimamente*, como busca Pedro Nava, e não à mera apropriação de coisas do passado como estofo para narrativa desinteressada e desatada do corpo-memorial e, portanto, da vida –, escrever uma narrativa de memórias é um ofício pesado, pois, ainda que tenda à narratividade (do contar, do relato), as memórias, nossas, por mais inscritas no tempo, não constituem imediatamente uma *história*; é preciso costurá-las num tecido e não basta apenas remendar os vazios com fatos. Os fatos talvez alimentem uma biografia ou autobiografia de pretensões historiográficas e talvez possam suprir suficientemente uma falha da memória ou qualquer lacuna; pois, aí, talvez se trate mesmo de relatar os fatos à expectativa de alguma *verdade factual*. A memória, nesse âmbito, persistindo, serviria como testemunho a subscrever os fatos e vice-versa, isto é, no caso desta suposta autobiografia historiográfica e, sobretudo, nas muitas biografias de terceiros centradas à tarefa de erguer uma história particular sob o discurso da História. No âmbito das escritas de si e das memórias, tal relação parece um pouco mais complexa. A verdade das memórias – ao menos, certamente, das memórias de Pedro Nava – não será estritamente atada à verdade

dos fatos, embora os fatos estejam presentes e não sejam ignorados, de modo algum; mas o gesto íntimo da recordação das memórias se casa ao gesto íntimo de criação das memórias, sob a regência do autor. É certo que este não faz somente uma escrita confessional de cunho memorial e nem mesmo restringe-se a si, enquanto recorre às memórias que se inscrevem entre papéis, documentos, fotografias, cartões postais e outros homens – entre íntimos e distantes; nem mesmo, por outro lado, ousaria este autor meramente tomar as memórias para fazer delas qualquer coisa de seu agrado; entretanto, as memórias todas, suas e alheias, costuram-se em seu corpo-memorial e passam de algum modo a pertencer-lhe. O autor ousa (pois talvez não tenha outro caminho), dessa maneira, *apropriar-se* das memórias, mas ao se *expor* no mesmo gesto, responderá por esta profanação. Se a escrita de memórias – quiçá como toda escrita, mas, sobretudo, as escritas do passado (dedicadas ao passado) – pressupõem-se uma forma de arquivamento, enquanto são registros de impressões e, mais, enquanto corte e seleção (aquela edição quase cinematográfica), devemos voltar a sugerir a escrita de Nava como uma apropriação do arquivo pela literatura – um efetivo *arquivo literário* ou “literarizado”, feito literatura, uma literatura de arquivo – ainda que um arquivo íntimo e afetivo tão íntimo das memórias, talvez aquela literatura *entre relíquias* (como cheguei a esboçar ao fim de minha dissertação de mestrado apropriando-me do valor memorial e, ao mesmo tempo, quase mágico, inscrito nas relíquias que guardamos do nosso passado ou do passado dos nossos mortos).

Mas me adianto enquanto escrevo estas palavras – e, talvez, eu deva recuar aos meus próprios arquivos de escrita, enquanto construo este memorial dos meus estudos à expectativa, afinal, de erguer uma tese. Pois entre minhas tantas anotações de pesquisa – e são tantas que já não consigo abarcá-las todas neste texto vagarosamente erguido e cujo fim avidamente persigo (com receio de nunca alcançá-lo – e talvez não seja mesmo este o *verdadeiro* propósito deste esforço de escrita; o propósito último da escrita talvez seja o *escrever* insistentemente à espera de colher despojos às margens do texto) – encontro, enfim, uma passagem rascunhada que me instiga e a qual *resisto* a simplesmente revisar e incorporar (ou *domesticar*) à fluência do texto da tese: “a questão não é só o índice, mas o que dele se evoca e o que dele se evoca só reverbera pela invenção, pela imaginação, pela poesia, noutros termos... *that skull had a tongue and could sing...* a canção,

nós devemos imaginá-la...”. Instiga-me, sobretudo, a afirmação última: a canção (da caveira, do morto, do passado), *nós devemos imaginá-la*.

Mas a minha resistência à mera incorporação desta anotação ao texto da tese (sem anunciá-la e expô-la em seu estado precariamente anotado, tal como a encontrei) dá-se, primeiramente, devo crer, pelo sofrimento (a esta altura do desenvolvimento da tese) diante das tantas notas de estudo feitas ao longo de quatro anos (e mais, considerando o período do mestrado) e que inevitavelmente se dispersam entre cadernos e arquivos de computador por maior o meu esforço em alcançá-las e abatê-las a favor de meu texto (enquanto certamente o mesmo eu poderia dizer a respeito das leituras e dos livros – entre aqueles que se acumulam na estante de casa ou se amontoam sobre a mesa à minha frente e outros tantos que encontraria em bibliotecas ou coletaria entre amigos); manter esta nota de algum modo intacta (apesar de transladada à tese) sussurra a presença espectral das outras tantas anotações que se diluem na escrita ou desta escapam – e, mais, desvelam o valor de *arquivamento* (entre a guarda e a perda – pois é preciso esquecer para lembrar) contido no processo de construção textual, sobretudo de uma escrita longa como esta e ainda mais em se tratando de uma tecitura de palavras, noções e conceitos que supõe dar conta de um longo caminho de pesquisa – entre o vasculhar, o selecionar, o conservar e o perder.

Resisto também por encontrar reiteradamente certo desleixo de transcrição – trata-se da ausência, em minha nota, de algumas palavras presentes no texto original de *Hamlet*, de William Shakespeare. Minha memória desviou o texto, isto é, fez cortes, simplificou-o; selecionou o que interessava dali, talvez. Mas, dentre os meus esquecimentos, a palavra “once” cortada por mim antes fora cortada propositalmente por Pedro Nava (ao interromper o texto citado com reticências) numa das várias epígrafes que pontuam os volumes das memórias – em gesto de pequeno arquivamento de suas leituras. E foi como epígrafe, entre as primeiras páginas de *Baú de Ossos*, que me deparei (não sei se pela primeira vez) com o referido trecho da obra de Shakespeare. *That skull had a tongue in it, and could sing...* – registra Nava; *and could sing once* – escreve o dramaturgo; o corte de Nava, eu o reproduziria não apenas na citada anotação (“erro” de menor relevância, é certo – até por ser erro ou errância da memória) como também o transcreveria com o mesmo talho já em minha dissertação de mestrado há alguns anos; induzido ao erro e à errância, afinal, por Nava. Sem buscar ressalvas, deve-

se reconhecer aí um ponto fundamental: afinal, aquilo que eu inadvertidamente citaria naquela dissertação não seria o texto de William Shakespeare, mas, antes, *a epígrafe de Nava*. Resisto, portanto, por encontrar – desde a comentada anotação e do erro que a mesma contém (e o qual a memória insiste) – uma demonstração dos processos de inscrição e sobre-inscrição e de escrita e sobre-escrita que se implicam à elaboração de um texto (possivelmente, de uma tese ou, quiçá, de um quase-romance de memórias) a partir de diversos investimentos de escritura (uns sobre os outros à imagem de palimpsestos ou de manuscritos rasurados, a deixar muitos e mais excedentes e tantos esforços perdidos, desperdiçados – mas quiçá redivivos noutro texto, noutra escrita) – habitada tal escritura escombrada por vários investimentos de leitura igualmente entrelaçados. E Nava certamente percorreu esse campo fértil entre ruínas, alicerces e construções – talvez como um *leitor escritor* ou como *escritor leitor* (expressões complementares a recordar alguns estudos de arquivos pessoais de escritores, como as instigantes abordagens do pesquisador argentino Patrício Ferrari a respeito da obra de Fernando Pessoa através do estudo de sua *marginalia* – a encontrar nos livros da biblioteca pessoal do português o entrelaçamento vivo entre sua criação literária e suas leituras).

Mas, afinal, resisto, pois não sei se encontraria maneira mais adequada e direta de afirmar o que por ali se propõe naquelas palavras ou, ao menos, como hoje eu as quero (ou preciso) ler (e aqui me permito, por fim e contra a minha resistência, *domesticar* aquele texto à tese): a *caveira* – à metonímia do corpo morto e, por derivação, do passado – pôde (uma vez – *once*) cantar; a canção – é o que devemos aceitar e insistir – *nós devemos imaginá-la* contra o silêncio e o vazio. E, se podemos imaginar o canto do ausente à voz de uma boca descarnada e sem língua, então o *passado*, silenciado pelo Tempo ou emudecido pela História (que lhe impõe voz outra – *artificial*), pode voltar a soar, ressoar, vibrar: a caveira (como o passado) ainda pode cantar – através de *nós* que aqui estamos: vivos. É este terreno de *imaginação* e de *invenção* (pelas palavras – no âmbito da literatura) aquilo que, desde agora, deverá nos instigar nesta investigação – uma *invenção* que se elabora desde os rastros dos mortos e das ruínas (fragmentos de mundo impregnados de tempo e do tempo impregnados de mundo) e que se costura – à crueldade profana da literatura – à memória dos mortos (com a reverência pelos que se foram) e, entretanto, com pedaços mundanos tomados ou

extirpados dos mortos e doutros despojos viscerais do Tempo, à imagem da anatomia comparada de Georges Cuvier ou de um monstro *Frankenstein*:

Os mortos... Suas casas mortas... Parece impossível sua evocação completa porque de coisas e pessoas só ficam lembranças fragmentárias. Entretanto, pode-se tentar a recomposição de um grupo familiar desaparecido usando como material esse riso de filha que repete o riso materno; essa entonação de voz que a neta recebeu da avó, a tradição que prolonga no tempo a conversa de bocas há muito abafadas por um punhado de terra (– Tinham uma língua, tinham... Falavam e cantavam...); esse jeito de ser hereditário que vemos nos vivos repetindo o retrato meio apagado dos parentes defuntos; [...] Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência... A mesma de Cuvier partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e osso por osso, o esqueleto da besta. A mesma do arqueólogo que da curva de um pedaço de jarro conclui de sua forma restante, de sua altura, de suas asas, que ele vai reconstruir em gesso para nele encastrar o pedaço de louça que o completa e nele se completa.

Para recompor os quadros de minha família paterna tenho o que ouvi de minha avó, de meus tios-avós Itrício e Marout, das irmãs de meu Pai, de algumas primas mais velhas. Uns retratos. Umas folhas de receituário de meu primo Carlos Feijó da Costa Ribeiro com genealogias registradas por ele. Cartas. Cadernos de datas de meu avô Pedro da Silva Nava e meu tio Antônio Salles. Notas diárias da mulher deste, Alice. Daí tenho de partir como Cuvier do dente e o ceramista do caco. No mais, há que ter confiança no instinto profundo de minha alma, de minha carne, do meu coração – que rejeitam como coisa estranha o que sentem que não é verdade ou que não pode ser verdade. (Nava, 2005, p.32-33)

Reverbero este longo trecho da escrita de Nava num segundo, distante quase duas centenas de páginas no mesmo livro, reiterando a questão da *verdade* diante da memória e do papel de *testemunho* inscrito na escrita memorial, costurada entre documentos e outros rastros do tempo, para além da memória:

Cada um compõe o Frankenstein hereditário com pedaços dos seus mortos. Cuidando dessa gente em cujo meio nasci e de quem recebi a carga que carrego (carga de pedra, de terra, lama, luz, vento, sonho, bem e mal) tenho que dizer a verdade, só a verdade e se possível, toda a verdade. (Nava, 2005, p.200).

Rejeitar o que *não é verdade* e, mais, o que *não pode ser verdade* – sutil e relevante diferença – e buscar, como dever, *a verdade, só a verdade e toda a verdade*: os mandamentos do autor à escrita memorial. Mas a qual *verdade* se filia o autor – com alguma insistência? As duas citações acima coladas pertencem ao

Baú de Ossos, primeiro volume das memórias de Pedro Nava – e dão, seguramente, o tom do projeto literário que ali se iniciaria para durar mais de uma década até o seu encerramento brusco a meados dos anos 1980, ainda que sua escrita tenha tomado trilhas bastante distintas (mesmo se de algum modo congruentes) ao correr lento dos seis volumes completados pelo autor (e o sétimo inacabado). Não parece se tratar aqui duma verdade com pretensão de validade universal ou de absoluta objetividade. Nem verdade estritamente científica, nem histórica (própria, porventura, a uma *ciência* social) – ainda que participante de algum rigor e com alguma ligação ao discurso historicista com o qual Nava e nós convivemos inevitavelmente – é, porventura, o *cronótopo historicista* (para nos apropriarmos de um conceito vivo no trabalho de Hans Ulrich Gumbrecht) que (ainda) resiste – e onde reside, sim, o apreço (quase obsessão, em certos momentos) do memorialista por genealogias e suas variações, enquanto, sobretudo naquele volume inicial de suas memórias (mas não apenas nele), encontramos-nos correntemente rodeados por longas (se não cansativas) linhagens de nomes e sobrenomes, entre datações insistentes e descrições minuciosas – cartográficas, arquitetônicas ou sentimentais – de lugares perdidos no tempo ou de rostos correntemente redesenhados pelas palavras em linhas caricaturais.

Mas se há minúcia e algum rigor no esforço literário de Nava, há algo além ou aquém: pois, afinal, trata-se, aquela verdade buscada, de uma verdade que se *sente* – à alma, ao corpo e ao coração (*há que ter confiança no instinto profundo de minha alma, de minha carne, do meu coração*) – e de uma verdade que se vive como *experiência*, verdade *íntima* e *afetiva*, sendo assim próxima das noções de *sinceridade* ou de *honestidade* (desamarradas da sisudez do *fato* objetivo e desinteressado), implicando também, por estes termos, a exigência de uma postura “ética” que impõe ao autor, lançado à arena dos touros e ao risco que a exposição de si carrega, o dever de dizer *somente a verdade* – mesmo que seja a *sua* verdade e, dessa forma, *interessada* e *parcial*, pois atravessada e atravessando o *corpo do escritor*. Imaginávamos há pouco um *Frankenstein hereditário* refeito d’ossos e carnes profanadas dos nossos mortos. Mas qual linha poderá costurá-lo à vida rediviva em texto, em literatura? Pois não se trata em tal costura da profanação lúdica e um bocado irresponsável daqueles estudantes de medicina a pôr pão em *bocaberta* de cadáver, nada disso. “*Eu compreendia que não podia profanar em vão aqueles pobres cadáveres.*” (Nava, 1987, p.150 – grifo meu), escreve Nava a

respeito de seu ofício de médico, à dissecação ou à autópsia dos cadáveres – mas o mesmo se poderia afirmar sobre todo o esforço de sua literatura a lidar com os mortos e com os vivos. Leio tal passagem, escondida na corpulência das memórias, como uma espécie de emblema da literatura do memorialista – a questão de sua literatura atravessa uma ética e uma estética à profanação dos cadáveres do passado, com o reconhecimento de que *aqueles pobres cadáveres* são (seremos) nós: como tomar o passado para si, como colocá-lo em palavras, fazê-lo outro, fazê-lo arte, literatura, aquele passado que é seu (do autor), em seu corpo, e, entretanto, não é – é do mundo e dos outros?

A verdade *possível* (“se possível, toda a verdade”) – a verdade que “tenho que dizer” como injunção ou constrangimento íntimo da hereditariedade (da relação com os antepassados que nos assombram e que somos em nosso corpo, aos pedaços) – seria também, então, a do *anômalo*, da *distorção*, do inevitável *monstro* Frankenstein: criatura inventada desde as partes mortas de outras vidas a favor de uma vida-outra precária – vida da imagem, da representação, da arte. Trata-se, assim, de uma verdade cosida aos fragmentos entre lacunas, erguendo aquele outro de nós; sincera criação profana que se reflete na imagem daquele monstro outro, nosso íntimo, o monstro hereditário herdado dos nossos, de vários nossos, que se remendam ao corpo do autor, ao seu corpo-*memória*, corpo-*herança*, corpo-*testemunha*, por vezes visível num sorriso, num jeito de olhar, na própria carne genealógica, mas também escondido entre papéis, cartas, documentos, cartões postais e entre fotografias, nos relatos dos parentes, dos amigos, dos vários íntimos e até mesmo dos distantes. Trata-se, assim, de uma verdade imperfeitamente cosida, mesmo se sinceramente amarrada entre vestígios carnaís (*e de pedra, terra, lama, vento, luz, sonho, bem e mal*) remendados numa criatura que, afinal, respira em nós, dolorosamente viva por ou em nossas vísceras, arrancada do silêncio, imperfeita, estranha e sem lugar próprio – *verdade precária* ou *imprópria* que nos habita e que somos ao encontro da Morte, contra a qual e pela qual vivemos, à regência do Tempo cruel e inexorável. Verdade que Nava buscará por sinceridade, por honestidade e, porventura, por *vergonha*:

Como traduzir? mais corretamente *honest*. Por honesto, evidentemente, e por extensão, analogia, também por verdadeiro, autêntico, genuíno, natural, intrínseco, básico, fiel, direito, verossímil. Quem tem dessas qualidades é correto e puro. E se é assim, tem vergonha. Então é lícito verter o texto shakespeariano:

– *Que horas são?*

– *São horas de ter vergonha.*

É o que penso no dia em que completo setenta e cinco anos de vida e começo este meu quinto volume de memórias. E por quê? a epígrafe. Para minha encucação durante o trabalho que empreendo, querendo ser sincero, veraz e probo. Usando brio e vergonha. (Nava, 1987, p.5)

Horas de ter vergonha. Por essas palavras traduz Nava o “*Time do be honest*” da peça *Timon of Athens* do dramaturgo inglês – Shakespeare uma vez mais evocado pelo memorialista. Com esta asserção *moral*, Nava iniciaria seu quinto volume, a pouco mais de cem páginas de ceder-se ao fingimento na ficção escancarada de si com a apresentação de José Egon como autor dos manuscritos e protagonista das memórias. A honestidade – o querer ser sincero, veraz, probo – agrega-se, portanto, mesmo se dolorosamente, ao despudor de inventar-se outro; devo pensar, dessa maneira, que a hora de ter vergonha seja justamente a hora de se pôr de trás da máscara? O mascaramento então é um mero pudor? Pelo contrário: devo compreender o travestir-se noutro como um *vestir a carapuça* da invenção literária – da ficção de si. Dessa perspectiva, exposição irônica – e mordaz – do artifício literário da escrita de si ou evidenciação da personagem como tal: figura da representação literária, da *ficção*; o que de modo algum se contrapõe à sua definição da personagem como coisa outra alcançada à *verdadeira essência* extraída, pela literatura, das pessoas (como exposto em *A personagem final*) e, na verdade, reafirma-se pungentemente na declaração de seu *modus operandi* à destituição do caráter de *criatura humana* aos parentes e outros seus tomados todos pela escrita e tornados criação sua – pertencentes, desde então, ao escritor, ao memorialista, à crueldade de suas memórias. Declaração ou *esclarecimento* presente no quarto volume das memórias, *Beira-Mar* – sintomaticamente, volume que antecede o advento de José Egon Barros da Cunha (antes experimentado como o primo Zegão) e do jogo do duplo à ficção do manuscrito encontrado (ou, melhor, *herdado*) em *Galo-das-Trevas* –, num trecho

efervescente e ácido que expõe os riscos e desafios a que se lançava o autor a permitir-se escrever o passado – seu e dos seus – *honestamente*.

Autorizo-me, novamente, a uma longa citação:

Nesse terreno a sinceridade se impõe porque escrever memórias é um ajuste de contas do eu com o eu e é ilícito mentir a si mesmo. Essa franqueza assenta em quem escreve se amparando, assistindo, socorrendo – na solidão terrível da existência. Seria insensato não aproveitar tal ocasião de darmos a nós mesmos o que pudermos de verdade e companhia. Escrever memórias é animar e prolongar nosso *alter ego*. É transfundir vida, dar vida ao nosso William Wilson, é não matá-lo – como na ficção de Poe. E essa vida é a Verdade. Com essa digressão tomei atalho dentro do qual devo dar mais uns poucos passos para deixar claro no leitor, a concepção do que considero *memórias*. Para quem quer escrevê-las sendo leal consigo mesmo – há que fazer tábua rasa das imposições familiares, das vexações do interesse material, do constrangimento idiota da vida social. Impõe-se a tomada do que João Ribeiro batizou a “filosofia do exílio”. Não só no sentido dado pelo mestre no isolamento necessário ao trabalho, mas principalmente, à obrigatória ruptura com os próximos e destes, sobretudo com aqueles a quem só nos liga escassamente o costume, a convivência, a mera coincidência – jamais a verdadeira afeição. Eu estendo ainda a deportação de João Ribeiro, a um martirólogo: a busca voluntária, a tomada da posição de *vulnerabilidade* a tudo que o mesquinho próximo tem para agressão fora da polêmica e do combate a peito aberto. A maledicência, a calúnia, a intriga, a *mise-en-branle* completa da máquina da inveja. É preciso uma resistência sobre-humana para agüentar esse assédio sem entrega e sem degradação das próprias armas. É preciso continuar fiéis a *nostra* verdade mesmo quando ela aborrece e desagrada porque é assim que ela nos ajuda, paradoxalmente, a praticar ato de amor com os inimigos – fazendo a terapêutica cirúrgica de seu esquecimento. Extirpando-os. Amputando-os. Erradicando-os. Explico o que possa parecer obscuro no meu pensamento invertendo a fórmula de William Peter Blatty no seu *best-seller*. “*In forgetting they were trying to remember.*” Não. O que convém dizer é que lembrando estamos provocando o esquecimento. Depois de escrito, o que foi ressuscitado estará, então, definitivamente morto. Tenho experimentado isto com a evocação de personagens que me eram odiosos e depois de fixados por mim no físico que me desagradava, no procedimento que me revoltou – como que falecem na minha lembrança e até adquirem, quando reaparecem, um aspecto indiferente e às vezes até tolerável. Um grande bem me chega desses ajustes de contas. Depois de caricaturar meus rancorizados eles perdem completamente o travo e posso pensar neles até com piedade. Liberto-me do ódio. Por que este, em mim, como amor (logicamente, como o amor) – acompanha o defunto também. Se eu amo esta memória? por quê? não tenho direito de aborrecer aquela? Esse desagradável sentimento é que tento suprimir. Minha moral, como dizia Mário de Andrade, não é a moral cotidiana. Poderia? escrever sem remorso o que escrevi de certos parentes meus. Sim. Porque para mim eles perdem caráter de criaturas humanas no momento em que começo a *escrevê-los*. Nessa hora eles viram *personagens* e criação minha. Passam a me pertencer como pertenci a eles no preciso instante em que me ofenderam, humilharam e fizeram sofrer minha infância. Vivos ou mortos eu tenho de suprimi-los o que faço ferindo pela escrita – já que esta é a arma que me conferiu a natureza. E o que eu estou dizendo não é uma explicação para os vivos tampouco para os que acham minhas memórias cruéis... (Nava, 1987, p.198-199)

O desafio à honestidade é em grande medida desobstruir-se dos constrangimentos – ao risco de isolar-se ou exilar-se e de criar novos ou cultivar velhos *inimigos*... Outro escritor de si, Michel Leiris, comentaria este risco incontornável: “o autor”, escreve Leiris, “se arrisca a padecer nas relações com seus próximos, e a ser desconsiderado socialmente, se as confissões que faz vão demasiado contra as idéias aceitas” (Leiris, 2003, p.21). Trata-se, de certa forma, de um *ato violento*. Já usamos o seu termo instigante: *tauromaquia*; Leiris busca uma construção literária à *sombra de um chifre de touro*, segundo palavras suas, à imagem de um toureiro a arriscar-se na arena, ao perigo da morte; bem sabe o escritor que seu risco (por dentro da escrita) não é a morte. E o *risco moral* do isolamento social não pode ser comparado ao *risco material* que enfrenta o toureiro – o risco de morte só se faria presente na literatura *de maneira exterior* ao texto (literatura proibida, política, clandestina, condições que, segundo ele, estariam fora da escrita, pois independentes da escrita em si, estando ligadas à significação por fora das palavras). Para alguém que especule o tiro fatal de Nava como um voluntário tiro em suas memórias, um ponto final, talvez o risco seja mais real; e talvez seja demasiado afastar a construção literária da vida, como se supõe duma literatura que nem pode matar nem pode condenar seu escritor, se, afinal, palavras podem decretar uma sentença de morte.

De todo modo, através de Nava pode-se bem compreender algumas colocações de Leiris sobre o seu empenho literário e ambos parecem se encontrar, sobretudo, no intuito de *sinceridade* e *veracidade*, como na imagem bem apropriada, evocada por Leiris, de uma *fotomontagem*, enquanto colagem surreal e semântica de vestígios e imagens inscritos na realidade (como as fotografias); entretanto, os autores parecem se afastar quando Leiris aponta o seu empenho literário como *negação de um romance* (embora tenhamos sugerido as memórias de Nava como romance impossível ou romance impróprio), ou quando o mesmo Leiris sugere como regras *rejeitar toda fabulação e não falar senão do que eu conhecia por experiência* para assegurar a *qualidade do que se diz “autêntico”*. Nava parece mais disposto à profanação irônica – e menos pretensioso de autenticidade (ao menos ao que concerne uma possível verdade dos fatos); parece ciente de como a *fabulação* participa inevitavelmente da escrita de si e (a bem saber) da construção de uma verdade, e, por isso, não rejeitará o romance – embora não possa se entregar integralmente a este. Em ambos os autores, de todo

modo, impõe-se aquele lançar-se intrepidamente à escrita – sabedores de que este *sacrifício* implica ser afetado por ela; segundo Leiris, “uma literatura na qual eu tentava me engajar por inteiro. Por dentro e por fora: esperando que ela me modificasse” e que, afinal, “introduzisse igualmente um elemento novo em minhas relações com os outros [...]” (Leiris, 2003, p.19). Escrever-se entre os outros, afinal, não pode estar desatado de uma ética; e se falávamos em violência, não se pode esquecer que, na maior parte dos casos, o toureiro fere e mata o touro à crueldade de golpes de espada; e, vencedor, celebra enquanto a besta sangra até a morte. Escrita pungente – escrita que fere; que não se aparta de ferir: *Vivos ou mortos*, escreve Nava, *eu tenho de suprimi-los o que faço ferindo pela escrita – já que esta é a arma que me conferiu a natureza*; e não recuaria ao evocar seus *inimigos* – palavra forte (muito forte) que o autor tem pouco constrangimento em usar (e sabe bem o que está fazendo).

Mas preocupa-se Nava com isso? Sim, *preocupa-se*; não há como contradizer algo que, mesmo no desdém, entrevê-se: há aí uma preocupação ou não haveria essa pungente digressão de esclarecimento e de afirmação do seu ofício e esforço como memorialista; mas Nava não recua ante tal preocupação (expressão de um incômodo) – pelo menos até ali não recuaria. Põe-se como mandamento dizer a verdade – a *sua verdade*, a qual busca manter-se *fiel*: *é ilícito mentir a si mesmo*. Quando, no mesmo fio de argumentação, o autor justifica a ausência de remorso ao ser duro (cruel, violento) com parentes seus (em suas descrições ao correr das memórias) através do gesto de *tomar* aqueles como *seus* – a desfazê-los homens em criaturas da imaginação ou, mais precisamente, de sua ficção memorial –, compreende-se que a mentira não é compatível à ficcionalidade, ou, melhor, que a sua verdade (íntima) serve-se da construção ficcional: *não há contradição entre verdade e ficção*. Mas a transição ao terreno da ficção nada tem a ver com ausência de ética ou de *moral*, pelo contrário; só pode haver esteio em uma verdade se houver alguma postura, mesmo se não seja a daquela *moral cotidiana*. Mas adianto os passos – por ora, o fundamental é reconhecer aí *o gesto da ficção* na apreensão (quase violenta) de vidas alheias (quiçá de cadáveres alheios e de fantasmas, entre vidas do passado) a fim de fundar uma narrativa, uma literatura; as memórias se fundam neste gesto de profanação – porventura intolerável e, quiçá, imoral aos olhos alheios.

Aquilo que se apresenta, portanto, para além do gesto do memorialista a remexer ossadas e cadáveres, entre relíquias e memórias próprias e alheias; aquilo que deve estar para além ou, antes, como parte deste gesto de profanação dos mortos, afinal, é justamente o esforço e o ofício da *invenção* (artística, literária), que se interpenetra naquela ousadia alucinada do autor (reverberando os delírios do cientista louco de Shelley) a querer costurar uma vida em carnes mortas ou moribundas. Pois, *de coisas e pessoas*, só restam, afinal, *fragmentos* – dos rastros de vida que se pode guardar ou encontrar, apenas o trabalho da reconstrução ou da recriação discursiva (que implica acréscimo ou *suplemento*) – talvez da *narração* (mas parece pouco produtivo limitar a esta forma discursiva dominante) – poderá prover aquela corporeidade (*espectral*, à presença do ausente; e *artificial*, pois inventada) ao que já não está entre nós a não ser em rastros; somente este gesto (discursivo) pode oferecer linha para a sutura dos fragmentos (que nunca poderão montar uma imagem íntegra – pois faltam peças ou nem todas possuem encaixe neste *puzzle* desfigurado) em alguma presença, em algum corpo revigorado – mas certamente precário, instável e, porventura, incapaz de se manter sobre os pés. O que se faz dum velho álbum de retratos de família se não imaginar as histórias escamoteadas entre os silêncios que as imagens mudas e eloqüentes insistem em balbuciar sem nos dizer, sobretudo quando aquele retratado nos retorna o olhar pela imagem como a requerer uma resposta imediata? O que se faz dum diário rabiscado doutro tempo se não ceder palavras ao ilegível e aventuras aos dias vazios de quaisquer palavras? O que se faz das memórias nossas (memórias íntimas) se não tomá-las matéria viva e pulsante da nossa invenção não de uma literatura de vida, mas, antes, de *nós mesmos* – do nosso eu (fingido e sincero, sinceramente inventado, máscara verdadeira)?

Nesse cenário e nessa cena, ainda se insiste e se impõe – diante da invenção do monstro da literatura, da criatura rediviva feita de pedaços mortos (passados recordados, encontrados aos escombros ou sonhados à forja) – ainda se insiste e se impõe, então, *outro corpo*: o corpo perecível, mundano e possivelmente antiestético do escritor (o criador) a recordar que, enquanto segue vivo (e, assim, *enquanto escreve*), o corpo (seu corpo), se é vida, se contém vida e gera vida, é também morte, a morte que pouco a pouco se inscreve em nós e se anuncia ao por vir, sobretudo entre rugas, doenças, tristezas e cansaços; e cansa escrever – dói: doem as costas, o braço, os dedos, ardem os olhos. *Escrever memórias é escrever*

a morte e para a morte. Mesmo se também o seja *acordar fantasmas* em fluxo contrário à extinção: dá-se, entre as palavras, eco e rumor ao silêncio e ao vazio, dá-se cores vivas ao sépia desbotado, faz-se vibrar o sangue em veias secas e murchas, cede-se carne morna e viscosa ao esqueleto descarnado da anatomia; quicá, recompõem-se as ruínas duma igreja arrasada, reconstrói-se uma cidade arrasada ao pós-guerra ou destruída por um terremoto ou pelo progresso; sonha-se toda uma aventura, talvez uma vida inteira – mesmo se, para tal, tivermos que mentir mentira profunda e possivelmente sincera (é o que busca Nava em sua filiação à *verdade*) na aparente má-fé de uma *ficção*. Escrever entre memórias é, assim, oferecer (e moldar) carne de sonho ou de invenção ao fragmento de falange de Cuvier; é aceitar que, mesmo em se insistindo na manutenção do *esqueleto* de um fato, que seja o mesmo recoberto daquela *carnadura diferente* (daquela mundana carne *estética*, ou costura estética das carnes do tempo, da vida-morte) – pois, para além da inevitável

[...] *corruptibilidade* da lembrança, da alteração obrigatória de cada fato que nos ocorre, devido à superposição que aderimos ao mesmo, de tudo quanto os presentes sucessivos a cada instante tornados passados, vão fazendo constantemente sobre a imagem inicialmente evocada [...] vem a [alteração] intencional nascida da criatividade artística. (Nava, 2003, p.28).

Trata-se da *apropriação* artística da matéria da vida – pela memória e pela literatura; tal é o gesto arriscado do autor de memórias: *tauromáquico*, a remeter-nos àquela expressão de Michel Leiris, que sugere o *pôr-se em perigo* através de uma escrita que comporta, inevitavelmente, uma ética ao lado da estética e da técnica, conforme as reflexões do mesmo à abertura de *A idade viril*. Ainda que, ao fim do trajeto, o autor (narciso desiludido, desencantado) reconheça a si mesmo tomado por aquela sua criação – laçado por sua própria artimanha: e o *monstro* não será nenhum outro mais senão *aquele que escreve*; o monstro será, assim, o médico ou a face oculta (escamoteada ou mascarada) do velho médico refeito (reinventado, redivivo) escritor, o médico exaurido pela profissão (severo ofício a oferecer-lhe a dose diária da crueldade que se exige para sobreviver) e que, maduro, já não se reconhece como o médico que é acima de tudo, nem em seu pé de velho, nem nas veias estufadas à pele fina e desgastada e nem mesmo

em sua imagem refletida ao espelho a expor (miseravelmente) os detalhes infames de sua mundanidade, de sua mortalidade e, afinal, de sua intimidade com a morte, enquanto sua literatura (cada vez mais amarga e rancorosa – mordaz) cederia, com sutil ironia ou mesmo nítido escárnio ou galhofa, outros nomes a si e a vários daqueles ao redor de si, conclamando seu duplo que ora se afasta ora se aproxima de Nava, enquanto este Nava, tomado pela literatura parasitária ou entregue a ela em *sacrifício*, já não será nem narrador nem protagonista, mas personagem outra, coadjuvante à sombra de José Egon Barros da Cunha (ou simplesmente Zegão).

E o que me assombra é que a existência do Egon era um carbono, uma espécie de xerox da minha. De tal maneira que a continuação de minhas memórias se tornou inútil diante da publicação que vou promover das do primo-amigo. Com a vantagem de serem mais bem escritas do que eu seria capaz de o fazer – meu parente sempre tendo mostrado especial vocação para as letras, desaproveitada devido a sua eterna desvalorização de si mesmo. Ele e sua papelada me restituíram um passado tão congênere que sua busca do tempo perdido era a minha. Nunca mais tive notícias dele mas sei que está vivo porque estou vivo. Sua existência foi a minha e a minha continua a ser a de José Egon Barros da Cunha. Quando ele me faz saudades e quero suas novas – fecho os olhos, penso – logo ELE existe. (Nava, 1987, p.110)

Em contraponto ao que a mascarada de um duplo poderia sugerir, nesta deriva do *eu* ao *outro* (àquele “primo-amigo”) e das memórias ao *relato das memórias* d’ELE – estranha prova da existência do EU na torção irônica das *meditações* – Nava, ao comentar em entrevista a respeito da emergência de José Egon em sua literatura, afirma que o *disfarce* é, afinal, artifício para atingir ou sustentar aquela *sinceridade* almejada desde o primeiro volume das memórias: “[...] eu que tinha tendência a esconder certas coisas quando falava em 1ª pessoa, *sou mais sincero* como narrador contando aquilo como se fosse com outra pessoa, de modo que a minha sinceridade aumenta” (in: Chiara, 2001, p.86). Torção agora da “fórmula” da ficção: *como se* fosse outro, sendo – mais sinceramente – eu. Pôr a máscara como instrumento para se expor – quiçá lançar-se à mascarada, ao baile de carnaval, arriscar-se no jogo literário. Não exatamente como o poeta fingidor (de) Fernando Pessoa, em sua certamente irônica *Autopsicografia* (“O poeta é um fingidor| Finge tão completamente| Que chega a fingir que é dor| A dor que deveras sente.” – Pessoa, 2012, p.92), mas a caminhar no mesmo terreno, indubitavelmente; em ambos, em Nava e Pessoa (ao menos o Pessoa desta

autopsicografia – pois Pessoa é muitos), a sinceridade (do sentimento ou do relato memorial) à luz da literatura, implica ou induz a mascarar-se – fingir; fingir-se um *outro*. Ou, noutras palavras, assumir-se o outro inevitável implicado pelo ato de *se* escrever, de se fazer literatura – de se *representar*; e não há representação (de si) sem um algum distanciamento (de si). Mostrar-se *outrado* em personagem (ou personagens desmembrados) é exhibir, por ironia, a própria ficção. Mas não seria esse o artifício do *romance*, da literatura de ficção, da construção daquela longa ficção narrativa cujo modelo exemplar será, desde a Modernidade histórica, aquele gênero do romance impresso ao suporte do livro? Aparentemente sim – e Nava bem o sabe. Pois compreende que não há distância tão grande entre o *romance* e as *memórias* e o ponto de convergência será justamente a *ficção*, isto é, aquela “ficção feita com a massa de lembranças elaboradas, logo com a experiência artística e pessoal do Autor.” (Nava, 2003, p.28); ficção que, ainda segundo Nava, não se trata nem de *invencionice pura* e nem de *mentira gratuita*. Talvez derivemos de volta à *preparação do romance* de Roland Barthes, enquanto o intelectual procura alguma definição para o Romance que persegue ao fim do volume primeiro ou, originalmente, ao encerramento da primeira etapa do curso oferecido com aquelas anotações (montadas em livro postumamente):

O Romance [...], em seu grande e longo fluxo, não pode sustentar a “verdade” (do momento): Não é a sua função. Eu o represento como um tecido (= Texto), uma vasta e longa tela pintada de ilusões, de logros, de coisas inventadas, de ‘falsidades’: tela brilhante, colorida, véu da Maia, pontuada, espargida de Momentos de verdade que são sua justificativa absoluta [...] Quando produzo Anotações, elas são todas “verdadeiras”: eu nunca minto (nunca invento), mas, precisamente, não tenho acesso ao Romance; o romance começaria não pelo falso, mas quando se misturam, sem prevenir, o verdadeiro e o falso: o verdadeiro gritante, absoluto, e o falso colorido, brilhante, vindo da ordem do Desejo e do Imaginário [...] [...]

Talvez, portanto: conseguir fazer um romance [...] é, no fundo, aceitar mentir, conseguir mentir (mentir pode ser muito difícil) – mentir com aquela mentira segunda e perversa que consiste em misturar o verdadeiro e o falso [...] (Barthes, 2005, v.I, p.224-225)

Conseguir mentir. Parece estar aí uma chave (uma entre outras imaginárias e imagináveis, pois não há nenhuma chave exclusiva, apenas eleições provisórias e produtivas – *experimentais*) para a compreensão das memórias de Pedro Nava:

conseguir mentir com aquela mentira segunda e perversa a misturar o verdadeiro e o falso (qual o Romance, segundo Barthes). Mas, talvez, antes a misturar, nas memórias, o verdadeiro e o fingido. Entretanto, se pudermos pensar este fingido como justamente a mistura do verdadeiro e do falso, então poderíamos imaginar as memórias como uma nova mistura – a acrescentar outra dose da verdade; pois, no âmbito das memórias, trata-se da incessantemente busca (uma injunção hereditária e, efetivamente, uma imposição ética) pelo verdadeiro – mesmo se precário, parcial, interessado – como horizonte e esteio e conduzindo-se por aquele mandamento médico-literário inscrito na obra de Pedro Nava: *não profanar aqueles pobres cadáveres em vão*. Doutra forma: nas memórias, impõe-se o corpo do escritor – e, mais, os corpos os quais este escritor ousa profanar em sua escrita. De corpo presente na escrita, exposto aos riscos, a verdade íntima ou afetiva presente naquela escrita à beira do romance exige aquela deriva à honestidade ou à sinceridade doutra forma que ao romance escapa. Nava afirma, em já citado artigo e trecho, que, ainda que com ressalvas, não “há diferença essencial entre o verdadeiro romancista e o memorialista” (Nava, 2003, p.28). Entretanto, devemos reconhecer uma barreira de distância: não há *falso testemunho* no romance (embora possa haver falsidade, inverdade, distorção de fatos – negativamente ou, mesmo, positivamente); mas pode haver nas memórias, justamente porque estas não se podem separar do corpo do autor.

Mas, talvez, melancolicamente o autor encontre – por trás da máscara de vergonha com que se põe a cobrir o corpo memorial – a intensa mentira, a absoluta falsidade, o puro fingimento, a profanação da verdade e da mentira (a mentira lúdica, infantil, do menino a experimentar as palavras e o mundo indistintamente); noutras palavras, a verdade outra da ficção ou, ao menos, a verdade que a ficção visita (sem poder regressar definitivamente à infância). Quando se percebem espelhadas ao romance que são e não são – quase-romance – as memórias parecem deixar-se tomar pelo outro (que, de fato, já as habitava) e, *tomando vergonha*, revestem-se, desde o autor, de carnes diferentes e se farão, com Egon, o duplo das memórias, o *romance fingido* – que não pode ser romance justamente porque não pode se entregar tão perversamente àquela mentira costurada entre verdade e falsidade. Pois há o corpo do autor no meio: *é preciso dizer a verdade, se possível toda a verdade*. Há esse corpo no caminho. O romanceio a partir de *Galo-das-trevas* pode ser artifício para uma confissão

desconfortável: *a verdade possível, na literatura, é a da ficção*; Pessoa escreveria que “o mau dramaturgo é o que se revela” (Pessoa, 2010, p.458) – talvez ao *memorialista* reste o fado de ser um *mau romancista*. No que falha em ser romance – no que se afasta do romance, pois a máscara se evidencia, deixando o rosto e o corpo perecível do autor à mostra (entrevisto pelos buracos de olhos da máscara, pelas costuras da fantasia), a literatura de Pedro Nava se faz não *propriamente* romance, mas essa escrita peculiar das *memórias*, *impróprio romance*, estranha escrita ficcional de si, porventura definida pela incerta alcunha de *não-ficção*, mesmo quando tenta sinceramente exhibir-se como a ficção que é e com que se traveste em sua literatura posterior à emergência de Egon. Afinal, aquele que se escreve não se atinge, não se alcança, por mais que se jogue (tauromaquicamente) de corpo e alma no texto; deixa rastros, expõe rastros da vida, da vida sua, daquele corpo, guia-se por e almeja aquela sinceridade visceral, mas ainda precisa erguer um corpo fingido no lugar do seu (que será, então, figurado *ostensivamente* no duplo); noutros termos, a *representação* resiste, por mais exposta e por mais que seja construída e exposta como uma espécie de montagem surreal ou cadáver esquisito feito dos mortos, suas ossadas e relíquias, entre ruínas e paisagens esquecidas – por mais que persiga alguma presença e por mais que atinja algum *efeito de presença*; presença *spectral* do passado à presença *visceral* do autor – daquele que escreve e, a contrapelo, se escreve ao escrever: corpo presente à memória do passado.

A narrativa de Nava, insistimos, inscreve-se por dentro do gesto de escrever: escreve e escreve-se escrevendo. Não basta ao memorialista apenas *narrar*, isto é, encadear acontecimentos recordados ou registrados (em documento ou em memória alheia) à lógica de causa e efeito e à regência do tempo cronológico e historicista; a narrativa de Pedro Nava atravessa o corpo do memorialista ao escrever e lança este corpo escrevente ao corpo do texto. Escrita *visceral* – o que não implica nem meramente uma escrita sentimental e nem uma literatura confessional, mas uma escrita “suja”: *ex-crita*. Se há traços de confissão – e talvez a máscara do outro-eu se possa confundir com algum pudor em revelar-se, com alguma prudência à confissão, como se sugere por palavras do próprio Nava ao justificar o “disfarce” de Egon como aquela artimanha a favor da sinceridade –, há aquele outro tipo de sinceridade que infere uma postura à procura de uma verdade outra que não a pressuposta *verdade dos fatos* – verdade que, porventura,

enquanto literatura, enquanto criação literária, só poderá encontrar-se através daquelas máscaras, das vestimentas-fantasia, que, por ironia, possam expor a face ficcional de uma literatura feita de pedaços de História, pedaços de fatos, de coisas pretensamente ou pretensiosamente *reais*.

Há quem achasse – entre os leitores de Pedro Nava – ser existente (vivente e carnal) o tal José Egon Barros da Cunha, na dita *vida real*. É indiscutível, entretanto, que o texto de Nava – desde a introdução do primo como protagonista em *Galo-das-trevas* – dá todas as pistas para a compreensão de sua existência como figura ficcional e irônica, espelho das memórias de Nava ou máscara do autor. Quando o memorialista faz jogo duplo, trazendo à cena o primo-amigo José Egon, mas expondo-o ostensivamente como seu outro, seu *duplo* (isto é, como *artifício literário* de espelhamento de si), Nava expõe, enfim, a própria literatura em seu funcionamento – o próprio gesto da escrita criadora, da invenção pelas palavras, da miscibilidade entre a narrativa da memória e a ficção que alimenta sua literatura. No entanto, quando se deixa levar pelas máscaras, expostas como máscaras (pois já as usava antes de ironicamente exibí-las na frente do rosto), Nava parece então deixar-se tomar por uma ânsia de *romance*: distanciado (em efeito) de seu corpo – erguido aquele corpo outro do Egon e feito o Nava um coadjuvante das memórias (primo-amigo do Egon, sua sombra desgarrada) – pode deixar-se tomar por uma narrativa fundamentada no encadeamento de cenas e, como antes comentado, pode guiar a trama entre ações e diálogos numa escrita avidamente romanceada, que deverá se contrastar com a escrita de seus primeiros volumes. Mas se ainda coexistem estes livros, se ainda concilia-se a escrita posterior a Egon ao projeto literário das memórias, isso se dá por que ainda entrevemos o autor a escrever: mesmo se agora narra os dias de Egon no Desterro, em Belorizonte ou no Rio de Janeiro, *entrevemos aquele autor a escrever*; como naquelas ilustrações de si de Art Spiegelman para o segundo volume de *Maus* (o ilustrador humano, abancado à mesa de trabalho e disfarçado com a máscara do rato), sabemos que, por trás da máscara, encontra-se o autor-narrador: Nava disfarçado; mas agora, talvez mais do que antes, sabemos que aquele Nava que se disfarça não é o Nava ele-mesmo, a *persona* autoral, mas (como sempre foi) *sua criação literária*. Noutros termos, se bem compreendemos que Egon é uma personagem, devemos compreender, com Egon, que Pedro Nava – o Nava autor que encontramos entre as páginas das memórias (e não aquele feito personagem

das memórias com a ascensão de Egon) – é igualmente *uma personagem* costurada *Frankenstein* com os pedaços dos mortos e pedaços seus e com as ruínas e as relíquias de tempos passados. Mas se é personagem de sua narrativa, se é uma construção literária, é também, por dentro da ficção incontornável, *testemunha* ou portador de testemunhos; e isso implica questões *éticas*.

Cogitavam-se as memórias como um *escrever para a morte*, ao aguardo da Morte da qual pouco a pouco nos aproximamos (quicá mais e mais atraídos por seu encanto): “E quando seria seu encontro em Samarcanda?”, escreve Nava às primeiras linhas de *Cera das Almas* (Nava, 2006, p.4), como se a anunciar o seu destino tão próximo. Ou, porventura, a Morte seja aquela que, afinal, nunca esteve longe à espera dum encontro; pois a reconhecemos em nós, parte de nós, de nosso corpo. Escrever memórias como escrever para a *morte-fado*, *nossa morte* – ao peso do *tempo que urge*, enquanto a cada dia que passa nos encontramos mais e mais assombrados pela consciência dolorosa do *nunca mais* e da *última vez*:

Naquela manhã começara (não sei se para ele, que já não era mais dono nem de si mesmo) aquela marcação do nunca-mais e da última-vez. Nunca mais ele voltará a este quarto. É a última vez que desce estas escadas, pesando. Que passa nesta sala de jantar, carregado. Nunca mais entrará nesta saleta. É a última vez que ele ficará nesta sala, deitado, até ir-se desta sala, pela última vez, para nunca mais, para todo o sempre... [...] Naquela altura ele ficou distante, transmutou-se na coisa além das afeições, das convenções, dos contratos, das reciprocidades. Não podia dar mais nada. Receber mais nada. Nada. Não ser. Não ter. As expressões automáticas ainda lhe atribuíam, irrisoriamente, as últimas possibilidades de posse. O caixão dele, o enterro dele, a sepultura – mas nem isso! porque ele é que era do caixão, do enterro, da sepultura perpétua. Perpétua? Perpétua é a Morte. A dona é a terra... Eu vagava, extraordinariamente só naquela casa. Vi ainda o quarto revolvido, como depois dum crime ou orgia, com roupas caídas, vidros no chão, toalhas e algodões sobre as cadeiras – até que alguém veio, fechou as janelas e passou a chave nas portas, como quem tranca uma sepultura. (Nava, 2005, p.375)

O menino Nava se inscreve na descrição dos últimos momentos do pai, à beira da morte. Somos carregados ali, pelas palavras, à proximidade *destas* escadas, *desta* sala de jantar, *desta* saleta, *desta sala*, *pela última vez*, *para nunca mais*, *para todo o sempre*... Testemunho da morte, do encontro último do pai com a morte, talvez, se não o primeiro do menino, nunca antes tão de perto, tão perto do próprio corpo do menino: “Não sei se sofri na hora. Mas sei que venho sofrendo destas horas, a vida inteira. Ali eu estava sendo mutilado reduzido a um

pedaço de mim mesmo, sem perceber, como o paciente anestesiado que não sente quando amputam sua mão.” (2005, p.376). A mão fantasma é a que escreve. A urgência da escrita é, sobretudo, a urgência de inscrever um *testemunho* – o testemunho de um *sobrevivente* ao Tempo. Escrever um testemunho não deve ser um ato estritamente *confessional*, se por confissão se entender meramente uma exposição íntima e subjetiva de si (expor o desconhecido íntimo ou secreto aos demais, externar-se), pois testemunhar não é um gesto solitário: implica escrever *com* os outros, implica *dar voz* também aos outros – aos *ausentes*; tal é, em verdade, a *tarefa* da testemunha.

Dar voz àqueles que já não estão entre os vivos e não podem falar, a não ser pelas vozes (ou escritas) dos outros. Em *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi, sobrevivente dos campos de concentração nazi-fascistas, afirma-se *inautêntica* testemunha justamente por ser um sobrevivente, por não ter ido, dessa forma, ao fundo, ao fim incontornável, como aqueles “muçulmanos” (homens levados a um estado de aniquilação interna e externa, destruídos ainda em vida, macilentos, triturados pela máquina cruel conduzida pelo nazismo durante a Segunda Guerra) ou aqueles exterminados pelo gás das câmaras mortais (entre outras formas de execução sumária); mas essa testemunha inautêntica deve falar pela suposta *testemunha integral* (segundo termos de Levi), antes testemunha *impossível* (cujo testemunho será o inalcançável daquele indivíduo que não voltou da morte, de onde não há nenhum regresso, ou, se voltou, se isso for possível, se for possível tocar a morte e não decair, retorna, aquele homem maculado pela morte, sem palavras, emudecido ou tartamudo). “Falamos nós em lugar deles, por delegação” (Levi *apud* Agamben, 2008, p.43) – a testemunha deve, assim, *representar* aquele ausente, num sentido próximo ao jurídico do termo; e, muitas vezes, não apenas figuradamente, como nos julgamentos de nazistas e colaboradores nos anos posteriores ao fim da guerra. A literatura de Pedro Nava certamente não atinge o limite do testemunho de um sobrevivente dos *Lager*, testemunho-limite inscrito em indivíduos não apenas assombrados pela morte inscrita no Tempo, a morte de todos nós ao relógio que bate para todos, mas tocados (e, por algum tempo – o tempo vivido dentro dos campos –, habitados) pela morte ou por algo, quiçá, *além da morte*, algo aterrador que se confunde ao Mal ao fugir da nossa compreensão ou ao não aceitarmos a humanidade absurdamente *ainda presente* no gesto dos assassinos (que aceitemos ou não,

ainda são homens, nem bestas – nem monstros – nem demônios). Mas as memórias, de todo modo, contêm um teor *testemunhal* neste gesto que também é seu de falar pelo outros; de representá-los. Longe, entretanto, da dolorosa desolação de se ver diante de uma tarefa absolutamente intragável como aqueles sobreviventes do inefável impelidos a falar, pois, entre os sobreviventes, a urgência impõe-se como um fardo moral: é preciso testemunhar mesmo se o testemunho não ultrapasse aquele “testemunhar pela impossibilidade de testemunhar”, conforme a leitura de Giorgio Agamben (Agamben, 2008, p.43).

Em Nava, o testemunho inscrito em sua obra aparece-nos sob uma imposição *hereditária* (para usar um termo seu recorrente): a necessidade de contar a história *minha* e *dos meus* enquanto há vida em *mim* – à urgência do Tempo. Mas, que não esteja enfrentando um silêncio absoluto (uma negação da fala ou o *inefável*), isso não o faz se livrar de problemas éticos; pode-se ver livre para tomar aqueles indivíduos (os vivos e os mortos que ousa profanar) como suas *personagens*, mas (como bem o sabe) não pode fazê-lo *em vão*: precisa fazê-lo em favor ou segundo aquela *verdade possível* que o conduziria desde o primeiro volume das memórias. *Hora de ser honesto*. Mas há ainda em Nava e como parte de seu projeto literário aquela consciência dolorosa daquela crueldade outra, que não a do Tempo que tudo consome, mas *crueldade* dos Homens, que um médico, como poucos, pode reconhecer – o que talvez o faça o sujeito amargurado entrevistado em seus livros, sobretudo nos últimos; e que o faz devolver um olhar cada vez mais amargo ao passado enquanto este, ainda longe, pelos anos 1930 e 1940, pouco a pouco se aproxima de seu corpo cansado – este que, cada vez mais, percebe-se íntimo do fim; quando seria aquele encontro em Samarcanda? “Podia ser já, já, já, amanhã, daqui a mês, daqui a ano, anos talvez – mas só de miséria.” (Nava, 2006, p.4) – escreve-nos enquanto completava aqueles *oitent’anos, quatro meses e cinco dias da porca de sua vida*. Mais e mais afastado do encanto do tempo d’antes de nós (do Pai perdido em infância e dos antepassados) ou de uma infância *iluminada*; ainda assim, precisa escrever – à sombra da morte: “E era pensando na sua idade, no pouco tempo que devia lhe restar no lado de cá que ele se alarmava.” (2006, p.5). Ao seu olhar encrudescido, o passado que o levava até ali, desencantado, pode ser, afinal, a prova de seu fracasso – o tempo perdido para o qual talvez já não reste tempo para reencontrá-lo, um tempo desperdiçado:

E ele via que perdera tempo, vadiara, e que do queria fazer tinha realizado tão pouco (ainda que mal comparando) – tão pouco como se Michelangelo ao intencionar o David, morresse – tendo-lhe descascado da pedra apenas um artelho...! Desesperava com o relâmpago da vida e mergulhava discutindo consigo a relatividade do Tempo que ele não compreendia – como homem nenhum compreende.

O citado trecho segue com uma relevante reflexão sobre o Tempo, aos mistérios do passado, do futuro e do presente – afinal, matéria-prima das memórias; escrever para a Morte será inevitavelmente um *escrever para o Tempo*:

Que diabo é o passado? Não era coisa morta, resolvida, consumada já que um astro dispersado há milhões de anos-luz ia ser surpreendido na sucedência eterna do fenômeno do seu fim pelos astrônomos, com precisão não apenas de ano, mês, semana, dia, como na da hora, minuto, segundo dum próximo devir. E depois repetidamente noutros futuros rentes, noutros... Então desse preciso fenômeno – o futuro obscuro – poderia haver previsão matemática! E ele aparecer para os olhos mortais que o esperavam! Assim o médico raciocinava, dando PRESENTE ao passado e ao futuro. Tenuamente, de leve, tinha uma rombuda compreensão dos últimos. Mas o terceiro – o presente súbito, comprimido entre ambos, era indecifrável, por ser tão abstrato quanto o infinito. Entretanto sua realidade era clara, posto que não mensurável, em termos do dito espaço. Dentro destas conjecturas (que o despedaçavam como se ele estivesse sendo rolado por uma encosta dentro dum tonel enormíssimo e cheio de pedras) decidiu-se afinal por uma das conclusões a que precisava se agarrar: de toda história a ordem cronológica pode ser desobedecida se há fato mais novo cuja importância concorra para adulterar a interpretação de passado recente ou mesmo remoto. Neste caso a coisa perto tem de ser contada primeiro – porque vira causa. Assim a memória deixa de ir buscar a lembrança que devia ser imóvel imutável mas que vai poder aparecer como sombra cada dia inédita nova cada hora outra. (Nava, 2006, p.6)

Outro escritor, mais amargo e amargurado do que Nava, o austríaco Thomas Bernhard, um sobrevivente da Segunda Guerra (ainda que não entre os deportados, o que talvez o faça ainda mais desterrado) e sobrevivente de um pulmão doente que o ameaçaria desde a juventude, insistiria em afirmar, em seus textos memoriais reunidos em *Origem*, um comprometimento com aquele outro de si que já não seria ele, aquele “eu” do passado, memorial ou vestigial, que já não coincidiria com o narrador do presente; noutras palavras, Bernhard insistiria em *testemunhar-se* e ser fiel, em tal testemunho literário, àquele sujeito do passado em que já não se reconhece plenamente, afirmando, em algumas passagens, através de seu estilo reiterativo, insistente e obsessivo, a sua postura: “devo reafirmar que registro ou apenas esboço e indico aqui o que *senti* outrora, e não o que sinto hoje, pois meu sentimento de então diverge do meu pensamento

atual” (Bernhard, 2006, p.182). Mas o passado escrito em memórias não se escreve da perspectiva daquele tempo de outrora, por mais que se queira representá-lo fielmente, justamente, honestamente; mesmo que assim se deseje, é impossível dar integralmente (e por isso Bernhard *esboça* ou *indica*, tão-somente) um corpo autêntico àquela vida e àquele pensamento, mesmo nossos (nosso passado, nossa memória); escreve-se, inevitavelmente, desde um *corpo presente*, que é o corpo do escritor escrevendo; escreve-se, porventura, desde o corpo envelhecido e mortal do memorialista extemporâneo a ultrapassar os oitenta anos de idade, abancado à escrivaninha a compor arduamente (como injunção social e hereditária) suas memórias-testemunhos desde 1968 e até o ano de sua morte; e todos os presentes efêmeros perdidos ao tempo se interpõem entre o passado narrado e o presente ínfimo da escrita que, afinal, ficará *marcado* não apenas à periferia do discurso literário sobre os papéis rascunhados os datilografados, *vestígios da passagem DELE*, do escritor, de seu corpo-memorial, mas também no corpo literário da composição textual, da narrativa memorial. Enquanto estes vestígios serão também rastros de uma *perturbação* desta narrativa; os ruídos que, afinal, impedem o romance e fazem das memórias criaturas anômalas e assombradas pelo passado fragmentário que as habita. Mas será ainda a literatura aquilo que poderá dar algum corpo àquela obra dedicada ao (e assombrada pelo) Tempo através daquela faculdade que nos permite tomar provisoriamente o Tempo para nós – fazê-lo de algum modo nosso, enquanto nos fazemos por ela: a *memória*. E se reconhecemos o que há de invenção na memória, ou melhor, no discurso que lhe cede um corpo (mesmo se precário); se reconhecemos o que há de *ficcional* neste nosso discurso-memória (por mais sincero e verdadeiro – não há, afinal, contradição entre estas instâncias e a ficção), discurso este em que tentamos nos reconhecer – podemos supor, com prudência, que, em grande parte, dentro e fora da literatura ou da arte, somos impropriamente habitados pela *ficção*. Visceral e sincera ficção atada aos nossos corpos, desde as nossas entranhas profundas e até a pele e mais além, até o mundo ao redor – até a vida.

É nesse terreno certamente instável, entre ruínas, que Nava caminha e onde encontrará o corpo daquele seu monstro literário, irmão xifópago, que, afinal, entre sombras, já o habitava – antes de Nava ceder-lhe um nome e uma máscara – desde que se arriscara a escrever suas memórias; desde que se fizera *inscrever* em memórias, em literatura.

4

Assombros: vestígios do ausente, presença da imagem e fabulações do mito

So I did not see Sebastian after all, or at least I did not see him alive. But those few minutes I spent listening to what I thought was him breathing changed my life as completely as it would have been changed, had Sebastian spoken to me before dying. Whatever his secret was, I have learnt one secret too, and namely: that the soul is but a manner of being – not a constant state – that any soul may be yours, if you find and follow its undulations. The hereafter may be the full ability of consciously living in any chosen soul, in any number of souls, all of them unconscious of their interchangeable burden. Thus – I am Sebastian Knight. I feel as if I were impersonating him on a lighted stage, with the people he knew coming and going – the dim figures of the few friends he had, the scholar, and the poet, and the painter, – smoothly and noiselessly paying their graceful tribute; and here is Goodman, the flatfooted buffoon, with his dicky hanging out of his waistcoat; and there – the pale radiance of Clare's inclined head, as she is led away weeping by a friendly maiden. They move round Sebastian – round me who am acting Sebastian, – and the old conjuror waits in the wings with his hidden rabbit; and Nina sits on a table in the brightest corner of the stage, with a wineglass of fuchsined water, under a painted palm. And then the masquerade draws to a close. The bald little prompter shuts his book, as the light fades gently. The end, the end. They all go back to their everyday life (and Clare goes back to her grave) – but the hero remains, for, try as I may, I cannot get out of my part: Sebastian's mask clings to my face, the likeness will not be washed off. I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows.

Vladimir Nabokov

4.1

Fantasma mascarado, memórias mentidas, topografias do ausente

minha mãe puxou
o menino eu
corpo com corpo
nariz com nariz
e me diz
o que você está vendo?
dois olhos se juntando

¿o meu ou o dela?

depois um olhar só
largo grande um só
tomando toda a tela
(Xavier, 2001, p.9)

Da tela que se sugere, o texto evoca uma cena e esboça uma imagem: a figura de um olho (ferramenta do ver, matriz do imaginar) em um olhar afetivo, olhar tão próximo, tão amoroso, tão íntimo, e, assim, tão *táctil* – tão colados estão os rostos de mãe e filho –, que a vista perde o foco e cria uma imagem outra desde um engano do olhar: *ilusão*. *Um olhão só*, os dois olhos dela, os dois olhos dele, os olhos dos dois, feitos *um só* em imagem. Assim se abre a costura memorial em figuras e palavras de Valêncio Xavier intitulada *Minha mãe morrendo*. Desde o corpo mortal e já morto da mãe ou do corpo sempre a morrer da mãe – o corpo materno, matriz da vida e, desde o nascimento, da morte por vir –, o autor inscreve poeticamente o seu corpo no corpo dela, ou, ao menos, na imagem impossível do corpo de sua mãe a perecer; enquanto, também ele, o autor, enquanto o menino Valêncio, se vê maculado pelo tempo, *mortal e morrendo*, como todos nós. Mas a comunhão de corpos, conseguida ali, num instante ínfimo de intimidade, é, afinal, um “engano dos olhos”, uma *imagem* de ilusão – à distância inevitável entre o filho e sua mãe desde a separação de seus corpos: trata-se, afinal, de uma *representação*. Viramos a página e nos vemos diante da ilustração quase mitológica de um corpo nu de mulher; corpo purificado em traços clássicos: mulher branca, olhos e cabelos claros, boca pequena e avermelhada, formas levemente arredondadas, seios miúdos e, onde estaria o sexo, um nada angelical ou por demais pudico. Ao fundo, na ilustração, o céu e as ondas do mar nos remetem às representações pictóricas de Vênus ou Afrodite, deusa do amor e da beleza, mas também fonte de erotismo. Na imagem, intrigante por seu silêncio e seu mistério – na inexistência de qualquer gesto de vida no corpo inerte como estátua ou boneco de cera –, fundem-se a pureza deste corpo neutro e o erotismo do desejo nascente de um menino ao alvorecer da puberdade, enquanto o texto em versos, na página ao lado, pincela gotas da impureza a surgir em um corpo e em um olhar ainda pueris:

minha mãe nua
 corpo grande firme branco
 que nem folha de papel
 sem pêlos
 nos braços nas coxas lisas
 mais brancas mais lisas
 ainda que os azulejos
 água transparente alfombra

na branca banheira branca
 flutuantes cabelos soltos longos
 ruivos quase ruivos
 mancha ruiva imóvel
 no meio das coxas
 quase ruivos
 os não róseos mamilos
 minha mãe nunca me amou
 o tempo que fiquei olhando
 pela porta aberta?
 o tempo de uma foto
 (Xavier, 2001, p.11)

As imagens deste olhar furtivo e instantâneo (instantaneamente *impressionado*, na carne e na alma, como uma fotografia) do infante a descobrir o erotismo do corpo no corpo nu de sua mãe se fundirão à imagem do olhar receoso do mesmo menino (aquele que imaginamos desde as palavras), a olhar, contrariado, o corpo pornograficamente mortal da mãe em uma mesa de operação: “tive de me erguer | para ver o que vi| que não queria ver| costelas cortadas| de sangue cobertas| dobradas para fora| do campo cirúrgico| quadrado de carne| no branco pano| corpo envolvente” (Xavier, 2001, p.25). Nas duas páginas seguintes, aquela semideusa posta em lugar da mãe como imagem de sua ausência ressurgue agora aberta em estudo anatômico: seguimos da pele nua, naquela primeira imagem, ao corpo sem pele, revelando o tecido dos músculos, a estrutura dos ossos, e, mais fundo, atingindo os órgãos internos do tórax e do ventre à circulação do sangue ao pulso do coração, para retornarmos ao corpo classicamente belo da Afrodite angelical desnuda, que, agora, *já não nos é a mesma*, desvelado o segredo de sua mundanidade e, afinal, mortalidade – enquanto, entretanto, o tórax aberto da mulher à ilustração curiosamente não nos mostraria aqueles órgãos gêmeos que levariam a mãe à morte, os pulmões, feitos, assim, por sua falta, os *fantasmas* que nos assombram em suas ausências.



Figura 16 - Imagem reproduzida em "Minha mãe morrendo".
Fonte: Xavier, 2001.



Figura 17 - Imagem reproduzida em "Minha mãe morrendo".
Fonte: Xavier, 2001.



Figura 18 - Imagem reproduzida em "Minha mãe morrendo".
Fonte: Xavier, 2001.

O terceiro olhar figurado na quase-narrativa costurada aos fragmentos do tempo e da memória por Valêncio Xavier é não mais apenas receoso, mas, sim, um olhar já *amedrontado* ("tive medo de ver ela morta"; "tive medo| mas me fizeram entrar" – Xavier, 2001, p.29) do mesmo menino a reconhecer o corpo já sem vida de sua mãe, corpo anti-erótico, entretanto pornográfico ou obsceno e, por isso, cuidadosamente coberto por um véu: "minha mãe morta pálida| vestida de alva mortalha| no negro mundo dos mortos| deitada na maca branca| à espera do caixão" (Xavier, 2001, p.31). Desde aquela imagem desdobrada da Afrodite dissecada, Eros e Thanatos se cruzarão através de um olhar fotográfico (*impressionado* olhar de menino) e de imagens efetivamente fotográficas, relíquias esquecidas de família num álbum dos mortos – de "uma velha tia minha| a quem muito eu não via| me chamou a sua casa| arrumando sua morte| encontrou umas fotos| da minha mãe Maria" (Xavier, 2001, p.17); arrumar a morte: um gesto certamente amoroso e melancólico. Ao início de *O Menino Mentido – Topologia da cidade por ele habitada*, outra composição em palavras e imagens de Xavier, o autor congrega duas palavras – uma efetivamente escrita, outra aludida, enigmada: *amor e morte* (se não alucino ao extrair tal palavra de "O Menino", como inscreve o

autor – Xavier, 2001, p.43); a morte e o amor inevitavelmente íntimos, sobretudo diante do Tempo – relação amorosa e melancólica ante a inexorabilidade do tempo, entre o desejo insaciável e a perda do inapreensível perante as presenças fantasmáticas que os rastros de mundo nos trazem das margens da História. Por outro lado, o erotismo, sobretudo um erotismo *perverso* (sob um olhar pudico), será constantemente associado ao humor negro da bÍlis – não por acaso, afinal, a representação imagética da melancolia (como a emblemática *Melencolia I*, de Dürer), será recorrentemente associada ao onanista – enquanto o menino de Valêncio (como qualquer menino de sua idade) se masturba pelas coxas de Maria Montez a reverberarem impropriamente – na memória do adulto que nos escreve – a presença inoportuna do corpo materno, insistentemente feminino, *fêmea nua bela*: um fantasma de Eros a assombrá-lo. O domínio do erótico (sob uma das faces deste *amor*: a face carnal) será sempre visitado pela morte e pela mortalidade: os *limites* do corpo (entre os quais o Tempo, mas também o *gozo*) estarão inevitavelmente a beirar a morte (o orgasmo: pequena morte); e em tal beira de abismo (à *pulsão de morte*, conforme Sigmund Freud), Eros e Thanatos se entrelaçam em uma imagem proibida: *pornografia*.

Eros e Thanatos enlaçados encontrarão, não por acaso, a fotografia; desde o seu advento, nenhuma outra imagem será tão agudamente *pornográfica*. Pois conterà, em uma exposição despudorada do “crime”³⁹, a sua *prova indicial*; enquanto, concomitantemente, estará sempre inscrito na imagem fotográfica – em qualquer fotografia, mesmo se pornográfica ou ainda mais – o crime incontornável do Tempo (o *Tempo nosso assassino*, conforme Pedro Nava): à morte, à destruição, ao *deixar de ser*. A fotografia: inscrição única, desde rastros luminosos emitidos, refletidos ou refratados desde uma configuração *singular* (e irrepetível) de objetos no mundo dispostos diante da lente, organizados pelo olhar pensado (ou impensado) de um fotógrafo sempre *cego* no momento exato em que os fantasmas se erguem e se lançam dos corpos que habitam ao negativo (ou à placa de metal ou, ainda, ao dispositivo de registro digital, enfim, qualquer suporte de inscrição – há vários) através da objetiva; o que se figura no negro

³⁹ A remeter-nos, porventura, aos comentários sobre a fotografia de Eugène Atget por Walter Benjamin, a reconhecê-la como o registro de *loais de um crime* – e a sugerir não haver nas cidades nenhum lugar que não o seja –, figuração este que, afinal, reitera-se pungentemente na obra de Valêncio Xavier, em criações como *Rrememбранças da menina de rua morta nua* ou *Sete (7) O Nome das Coisas* (Xavier, 2006).

instante em que o dispositivo precisa *fechar olhos* para registrar imagem. Conforme Jean-Marie Schaeffer: é o caso de um *astigmatismo temporal* (ao lado de um *espacial*, que corresponde às distorções da imagem pelo sistema óptico), à ausência do *instantâneo absoluto*, pois a “imagem está sempre defasada em relação ao instante decisivo”; implicando uma escolha “entre ver e registrar” (Schaeffer, 1996, p.185). Para a maioria das câmeras, isso ainda é algo absolutamente necessário (tecnicamente) – mas ainda que não fosse ou efetivamente não o seja, no caso de equipamentos que trabalhem sem obturador, de todo modo, mesmo de olhos abertos, o momento *insignificante* do ataque fotográfico, figurado ao som banal do *clique*, este instante anterior à possibilidade de qualquer percepção (em que se inscreve o registro *pontual* da imagem) precisa, quiçá como condição e expressão estética da contingência, *escapar ao controle* de qualquer fotógrafo, por mais experiente; e certamente há muitos fotógrafos que se lançam abertamente ao descontrole, enquanto outros lutarão obstinadamente contra tal anarquia ao desejo sempre insatisfeito de dominar o *instante decisivo* – sempre o imponderável.

A fotografia, nesse maquinal tapar dos nossos olhos para abrir o seu monóculo peculiar sobre o mundo, é, ao mesmo tempo, registro íntimo da vida em toda a sua possibilidade (onde reencontramos a figura do *amor*, para além do erotismo – o Amor que propõe o *eterno* contra a *inexorabilidade* do Tempo) e atestação concomitante da Morte e da destruição inerentes à mesma ao sabor ou dissabor do Tempo. Ao largo da vida que a imagem contém, é, antes, como registro pungente do *desaparecimento* passado ou futuro do objeto fotografado, registro de uma perda, registro precário da sombra de existências condenadas já ao nascer (a fazer-nos recordar a leitura de Nietzsche do fragmento do filósofo pré-socrático Anaximandro: *vir a ser já condenado ao deixar de ser*, à impropriedade de um *indeterminado* ou *ilimitado*), é por este mergulho na morte e no fim que a fotografia será freqüentemente compreendida: a fotografia, inevitável coleção de fantasmas, anúncio da morte e da mortalidade, profeta daquele *encontro em Samarra ou Samarkanda ou Samaría* (“a morte marcou um encontro| em Samara| Samarkanda Samaría| Maria| o nome da minha mãe” – Xavier, 2001, p.15), conforme Roland Barthes: “a fotografia me diz a morte no futuro”; segundo a intensidade pungente de “um esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer” (Barthes, 1984, p.142). Trata-se de uma inscrição da imagem no Tempo

através do que a fotografia representa, menos como *ícone* (embora toda a sua força de ilusão realista – a esboçar a imagem da janela mágica para o mundo – dependa de sua construção icônica) e mais como o *índice* que condiciona a imagem fotográfica e a faz *marca*, *vestígio* ou *testemunho* do mundo e do tempo. Embora seja, afinal, pouco produtivo desejar afastar rigorosamente estas duas instâncias do signo – *ícone* e *índice* – da representação fotográfica, que também não estará livre da instância do *símbolo* ⁴⁰, pois, afinal, já não há (se é que houve) imagens não convencionadas (de alguma maneira) – ou não haveria cultura –, ainda que se possa perturbar as convenções por dentro das imagens.

Certamente, numa visão menos *melancólica*, por assim dizer, a fotografia pode se afastar da noção de *perda* que por ela se insiste ao reconhecermos que o Tempo em que tal imagem se inscreve faz desta imagem algo para além do “isso foi” inevitável (conforme apresentado por Barthes – perspectiva que o leva a concluir, ao peso da destruição inerente, que aquilo que foi registrado em imagem “não será mais”, como, emblematicamente, em breve *deixaria de ser* aquele rapaz – Lewis Payne – registrado à espera da execução de sua pena de morte em uma das fotografias analisadas por Barthes – 1984, p.141-143). Para além da perda e de sua constatação pungente, também se abre na fotografia a potência que se guarda às lacunas, aos vazios, às fissuras, por onde se infiltra uma imaginação clandestina (e agitadora, quiçá a preparar um motim) a gerar ou instigar possíveis; isto é, ao lado do “isso foi”, todo o leque dos *possíveis*, o “pode ser” ou o “poderia ser” ou o “pode ter sido” ou o “poderá vir a ser”, além de tantas indagações que podem nem encontrar palavras (e podemos chamar enigma ou mistério da fotografia); noutras palavras, de todo o silêncio da fotografia muda – e será sempre muda – pode emergir a eloquência incontornável das *possibilidades*. Insistimos: para além da certeza que se inscreve em uma fotografia de que aquela particular configuração espaço-temporal, captada pela vista parcial da lente e impressa sobre um suporte (físico ou mesmo digital), *aconteceu ali*, somente ali, num momento limitado e que não se repetirá (mesmo que se possa artificialmente reproduzir) – de onde não se pode, portanto, escapar de seu teor de *perda* e do seu olor crescente de *morte*, que com mais e mais força se inscreve enquanto o tempo passa e se agrega à imagem envelhecida ou envelhecendo –, por outro lado,

⁴⁰ Fundamentando-me, aqui, na tripartição dos signos segundo a *Semiótica* de Charles Sanders Peirce (2008).

crescerá o *mistério* no vazio da vida que se afasta; o mistério que é uma força de *murmúrio* à potência da eloquência da imagem fotográfica. A fotografia, portanto, é inscrição de morte desde um rastro de vida; entretanto, enquanto rastro ou vestígio ou fragmento, carregando todo o peso da perda (na impossibilidade de contenção do todo), a fotografia é, quase contraditoriamente sem sê-lo, *abertura* à possibilidade intensa (infinitas possibilidades) através do que ela não nos conta nem pode nos contar – mas nos *insinua* e deixa *murmurar*.

Assim, da fotografia do Jardim de Inverno de sua mãe, falecida, ali, na já antiga foto de sua mãe retratada em sua infância-inocência, daquela fotografia que seria a “única que com segurança existiu para mim”, Roland Barthes encontraria a abertura para reconhecer ou forjar, pelas palavras, a flutuação de “[a]lgo como uma essência da Fotografia” através de uma interrogação da “evidência da Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação ao que chamaríamos romanticamente de amor e morte” (Barthes, 1984, p.109-110), o que poderia nos reconduzir à *melancolia*, mas talvez mais produtivamente nos conduza à *afetividade* e ao *erotismo* e à *força amorosa* da vida. Afinal, da *perda* inscrita na imagem, toda a potência (ou o *ganho*) da possibilidade intensa que se dispersaria através de outras fotografias e, afinal, em um *livro* (refiro-me ao livro-ensaio *A Câmara Clara*, de Barthes) – escrito através daquela imagem em particular da mãe-menina, mas também atravessando muitas outras ao redor, a mostrar-nos, pela ausência daquela fotografia materna (a foto que Barthes *não pode* nos mostrar, posto que aquela “existe apenas para mim. [...] nela, para vocês, não há nenhuma ferida” – p.110) a força da *imaginação* – mas, sobretudo, uma *imaginação afetiva*: onde reencontramos as figuras do *amor* e da *morte*, e, entre as duas, a do *erotismo*, como contrapontos à *morte* em sua presença cruel e fria e à pureza de um *amor* entre mãe e filho; e será justamente neste *meio* quase obsceno e quase pornográfico do erotismo entre amor e morte que se insere a narrativa para além das palavras e do livro, às margens da narrativa e da literatura, de Valêncio Xavier. Em *Minha mãe morrendo*, o que se figura e refigura, insistentemente, é, ao fim e ao cabo, a possibilidade e a impossibilidade do *toque* – afetivo, amoroso, mas também a beirar o obsceno, o pornográfico – sobre o corpo materno, que é o corpo do amor e da vida e também o corpo da morte e do desamor (“acho que nunca me amou| nunca| acho até que tinha ódio| de mim seu filho” – Xavier, 2001, p.19); o fluxo da narrativa, afinal, é justamente o de uma

procura incerta (desnorteada e sem chão firme onde pisar) pela presença daquele corpo que se insiste sempre *morrendo*, à busca de uma *presença* numa cor de pele ou de pelos, num cheiro ou perfume, num olhar tão íntimo e tão impossível que se desvia ao imaginário da ilusão (imaginário íntimo à infância), por onde aquela presença do corpo de mãe se esvai entre os seus rastros inscritos no corpo memorial do filho e, por isso, expostos através dos rastros deste outro corpo, corpo-memória – em última instância, o corpo do escritor a compor seu íntimo cadáver esquisito em profana colagem em texto-foto-montagem, à *precariedade* da representação, isto é, à precariedade certamente de qualquer representação, mas talvez particularmente inscrita na fotografia, conforme Jean-Marie Schaeffer a defini-la justamente como *imagem precária*.

Sem almejar tomar a fundo a investigação técnica e estética de Schaeffer ao redor da fotografia, pode-se propor, como princípio orientador, que esta precariedade intrínseca à fotografia (para além de uma precariedade da representação ou como exacerbação desta falha) reside fundamentalmente no ambiente de sua *peculiaridade*: a fotografia é um registro limitado e parcial (visualmente, temporalmente) de uma contingência do mundo e, entretanto, a imagem fotográfica parece ser capaz, em sua assombrosa comunhão icônico-indicial, de tomar algo do mundo para si – quiçá, como ainda acreditam alguns (não sem alguma razão) a nossa *alma*; isto é, a fotografia se nos sugere como aquela janela mágica para o mundo ou como a possibilidade de apreensão (certamente surreal) de uma vista fantástica deste mundo num estranho relicário ou museu de impressões; entretanto, ou justamente por isso, pois anuncia algo que não é nem pode ser ou promete o que não poderá cumprir, poderá também ser fonte de *engodo*, pode enganar e se enganar, pode mesmo *mentir*, isto é, pode dar *falso testemunho*, ou, noutra perspectiva, talvez mais produtiva, pode ser uma estranha prova de que a representação, qualquer representação, mesmo a mais realista e arraigada às “coisas como são” do mundo, mesmo se inscrita no mundo e maculada por este em sua materialidade chã, funda-se num desconcerto, numa assincronia, numa distância, sem a qual não há nem pode haver nenhuma representação – e em tais fissuras de impossibilidade e negação podem se infiltrar (positivamente ou negativamente) a distorção, o fingimento, o jogo e até mesmo a mentira rasteira ao lado do falso e da falsificação; o que não deve significar

imediate barreira de pudor à fotografia, mas certamente se impõe como um limite ético – desde o qual a fotografia, como discurso, deve medir seus passos.

Sobre isso, o discurso cinematográfico, ainda que com suas particularidades, poderia bem nos dizer algo a respeito ou *demonstrá-lo*, enquanto o cinema possa ser compreendido, até certo ponto, como uma arte de *fabulação* de vistas do mundo. De certo modo, a arte cinematográfica, aquela que se estabelece através da imagem *cine*-fotográfica (pois, se incluirmos as imagens animadas por diversas técnicas, todas em expansão, ou a possibilidade de fundar-se em uma imagem estática ainda que durável – quiçá longos minutos em tela negra ou um filme inteiro em cor azul, referindo-me a *Blue*, de 1993, de Derek Jarman – perceberemos que o cinema por um lado não é dependente de uma matriz fotográfica que por ele se insiste, embora pelo registro fotográfico encontre o seu caminho de ascensão e a via maior de estabelecimento de sua linguagem, fundamentada no jogo de uma encenação narrativa, sobretudo narrativa, carregada de ilusão); a arte cinematográfica, desde os primórdios de sua experimentação, logo percebe esta falha intrínseca (esta *precariedade*, insistimos) da imagem-raiz que a alimenta, e, por este espaço, tomado por uma liberdade inventiva, nesta lacuna da objetividade pretendida ou pretensiosa, penetra-se a criar, no jogo cênico e no pacto com o espectador (induzido a acompanhar tal jogo de cena e desejando acompanhá-lo), novos mundos ao infinito; mas há momentos em que há desconcerto, em que há desconforto na relação entre o mundo e a sua imaginação cinematográfica, sobretudo no ambiente do documentário. E, quando nos damos conta de que a matriz clássica da linguagem documental encontra-se em um filme *encenado*, ainda que pelas personagens “verdadeiras” que a câmera se propõe a documentar – referindo-me a *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty –, perceberemos, sem demora, que a distância, sobretudo estética, mas antes discursiva, entre o cinema de ficção e o cinema documentário é muito estreita, ainda que persista e deva persistir no âmbito de uma ética da representação, por assim dizer; campo trilhado e perturbado insistentemente pelo cineasta-etnógrafo Jean Rouch, a torcer a ficção ao documento e o documento à ficção à tentativa de ceder ao etnografado (como em *Moi, un Noir*, de 1958, ou *Jaguar*, de 1967) participação ativa e consciente na construção discursiva do filme – ainda que a última palavra, por assim dizer, seja ainda a do diretor francês, ao final das contas; será este que, enfim, assinará a obra como seu *autor*; e com isso, será o

responsável por ela – e Rouch mostra-se, no gesto de sua filmagem e construção discursiva, entre a fotografia, a encenação, a montagem e o desenho sonoro, certamente *preocupado* com os limites do seu discurso, consciente, assim, de sua responsabilidade, pois em última instância, Rouch precisará se apropriar das palavras e dos gestos alheios; e o sabe – sabe os riscos desse terreno movediço.

A fotografia estática (*still*), pungente em sua imobilidade relicária, parece expor, por sua vez, de modo ainda mais imediato, o desconforto de sua representação insistentemente icônica perante a potência do registro indicial; há algo na imagem imóvel do registro fotográfico (no breve e parcial registro de um momento limitado ao instante entre frações de segundos ou poucos segundos – enquanto a cada segundo que se insiste em deixar a luz entrar na câmera a imagem tende a se desvanecer, restando apenas, se muito, vultos e sombras, riscos ou borrões fantasmagóricos e, ao fim, o branco absoluto); há algo nesta representação estática fundada à impressão fotográfica que a empurra a favor de um suposto e aguardado *realismo*, imposto mesmo como sua *tarefa*, como se houvesse, então, em qualquer possível desvio desta rota documental, uma traição ao princípio fotográfico – traição ao *dever*, talvez ontológico, de *registrar o mundo* através da fotografia. Pois não seria esta a *missão* da fotografia ao tomar para si o ofício de retratistas e paisagistas ao correr do século XIX? E não se aprofundará este seu destino ao avanço das técnicas que fariam da fotografia um olho supra-humano a ver e registrar, por nós, o que nossos olhos nunca poderão ver por si só, do microscópico mundo das partículas ao macroscópico universo das galáxias? Se a fotografia é muda e só nos pode *mostrar* coisas do mundo, não é a este mundo que ela deve se dedicar *fielmente, obstinadamente*? E quando logo se revelam as fotos como arquivos e relíquias do mundo, testemunhos do mundo sob o tempo, não se insiste nesse dever da fotografia de dedicar-se rigorosamente à realidade?

Se a realidade se impõe, então, por outro lado, que sua presença não configure uma *prisão*, afinal de contas a fotografia é apenas um registro limitado e parcial do mundo e, mais, *é uma construção*; isto é, o índice fotográfico inscreve antes o *ato fotográfico* e não um qualquer objeto ao recorte imparcial do mundo; isto é, o gesto de registrar (e as condições do ato fotográfico ao redor do gesto) não é apenas condição da imagem, *é parte* dela. Por outro lado, aquilo que a fotografia produz é ainda uma imagem, certamente crivada de vestígios do mundo, mas *ainda uma imagem* sobre um suporte singelo, que, em sua

materialidade, poderá ser cortada, torcida, distorcida, animada através doutros gestos; em outras palavras, feita uma fotografia, esta se torna positivamente parte do mundo e desde então poderá ser tomada por outras mãos, outros discursos – e não é essa a percepção movente da arte cinematográfica desde antes do ilusionismo de Georges Méliès? Quiçá a ascensão dos meios digitais de manipulação das imagens captadas fotograficamente possa enfim ou uma vez mais libertar a fotografia, mesmo se a manipulação tenha já nascido com a fotografia; por outro lado, a instabilidade da imagem fotográfica digital poderá decretar (simbolicamente) a falência da fotografia como *particular* discurso imagético, enquanto voltaremos, porventura, à contingência da imagem-relato, à necessidade de se *confiar* no artista, como se confiava num ilustrador paisagista para descrever o mundo de além-mar, pelo menos até o século XIX.

É preciso reconhecer, dessa forma, que o discurso fotográfico, mesmo quando deturpada sua imagem, talvez deliberadamente – por exemplo, através dos investimentos surrealistas (não muito tempo – talvez um século – depois do advento da técnica fotográfica, afinal) –, depende ainda de sua intimidade com o mundo em que se increve e o qual, supõe-se, deveria *testemunhar*; a fotografia, isto é, a fotografia *still*, sem poder ser tomada tão intensamente por algum discurso segundo, como o cinema através da forma narrativa (o que talvez com a fotonovela se pudesse flertar e, afinal, com o fotojornalismo talvez também não estejamos tão longe), parece não poder evitar algum *realismo*. Entretanto, reconhecida em sua precariedade, ela também já não será qualquer dispositivo mágico de apreensão do mundo ou de uma parcela deste ao horizonte do fato e da verdade entrelaçados, como também não será imediatamente prova ou atestação de quaisquer fatos, mas efetivamente se reconhecerá como uma representação limitada e parcial do mundo, embora contendo, sim, *necessariamente*, o vestígio *indicial*. Este, entretanto, será, reiteramos, não tanto o *índice* de um qualquer objeto fotografado; será, insistimos, aquele índice do *ato fotográfico*: o que se criva na imagem ou, melhor, como imagem, portanto, é, antes, a *relação* entre o objeto e o dispositivo de registro manipulado pelo fotógrafo; é a interação destes elementos *sociais* num momento ínfimo e peculiar do mundo o que fundará a imagem enquanto fotográfica – sendo imediatamente um pequeno discurso, sempre precário, vestigial, a respeito daquele momento inapreensível; o que

reafirma, sem dúvida, algum realismo fotográfico como sua condição de ser, mas afasta qualquer pretensão de *verdade de fato* – no limite, *a verdade do gesto*.



Figura 19 - Imagem reproduzida em “Minha mãe morrendo”.
Fonte: Xavier, 2001.

Entre as imagens de *Minha mãe morrendo*, costuradas ao texto versificado de Valêncio Xavier, o primeiro registro fotográfico nos mostra um recorte de fotografia (a secção de um trecho selecionado), no qual se destaca uma figura (em parte indefinida) que nos afirma a presença de um cachorro cuja cabeça não será mais do que um *borrão*; nosso conhecimento mínimo de fotografia, do uso cotidiano e banal, logo nos faz compreender que o cão moveu a cabeça no justo momento do registro. O que se registra, então, é, por assim dizer, o movimento – perdemos a cabeça do cão. É, certamente, nestas falhas ou limitações do aparato fotográfico que reside a particularidade da sua imagem; é nesta sua *precariedade*, insistimos, que uma fotografia distingue-se de uma mera representação icônica realista (porventura pictórica); é nos seus limites (onde se expõe como aparato fotográfico de registro parcial e não ferramenta mágica de tomada do mundo) que ela se apresenta distinta, pois no *erro* está a inscrição vívida do *índice do tempo*. É no movimento-borrão da cabeça do cão que lemos a imagem como rastro de um instante limitado no tempo – de uma irrepetível configuração espaço-temporal, incluindo o dispositivo fotográfico e o fotógrafo, ali representada parcialmente sob certas condições técnicas e contextuais, que também se inscrevem na imagem (textura dos grãos ou formato dos pixels, tipo de lente, paleta cromática, assim como o clima do ambiente, sol direto ou indireto, a tal ou qual hora do dia, etc.).



Figura 20 - "London, 1952".
Fonte: Fotografia de Robert Frank.

Outra imagem de um cão reitera essa abordagem: Jean Marie-Schaeffer, em seu estudo sobre a fotografia como imagem precária, comenta uma foto de Robert Frank, intitulada *London 1952*⁴¹, em que reconhecemos intrigados, na imagem que nos mostra fundamentalmente um pátio, porventura de uma fábrica, a presença de um *corpo estranho*, inexplicado e inexplicável, por mais que se perscrute a foto; “aquela ‘coisa’ inesperada, incompreensível, uma ‘coisa’ que jamais se viu e que nunca mais se verá, a não ser nessa foto” (Schaeffer, 1996, p.197) se trata de um cachorro que aparentemente flutua no ar, suspende-se sem explicação no discurso limitado da foto, e se destaca do mundo, como se em efetiva suspensão da realidade, sem nem mesmo uma sombra sobre o chão para localizá-lo, para fazê-lo ou afirmá-lo “real”; mas é esta *incongruência*, entretanto, o que reafirma a imagem como fotográfica e o discurso mudo desta imagem, pois é o absurdo daquele cão sem chão o que nos insiste que aquela representação é o precário registro mundano de algo pelo dispositivo fotográfico, assim como um rosto ou membro borrado ou o grão vivo da prata ou mesmo da pixelização dizem mais da fotografia do que qualquer imagem bem construída em estúdio para um catálogo de moda ou elaborada para vender um produto. Pois nestas imagens o que se faz ou tenta fazer, artificialmente, engenhosamente, é, na maior parte dos casos, *suspender o tempo* da imagem – e o discurso fotográfico faz-se decisivamente no Tempo, como se pode reconhecer mesmo nas composições

⁴¹ O título “London 1952” aparece em *A imagem precária*, de Schaeffer (1996); entretanto, noutros lugares, encontrei o título “London 1951”.

estáticas de corpos contorcidos ou naturezas-mortas de Edward Weston e, poder-se-ia dizer, até mesmo nos *fotogramas* de Moholy-Nagy, apesar de seu empenho em pôr ênfase sobre a impressão fotônica.

É a percepção do *peso do tempo* sobre a imagem fotográfica o que fará Roland Barthes afirmar “sem hesitar, que o ser da fotografia não é a foto rutilante das revistas *Paris-Match* ou *Photo*, é a *foto envelhecida*” (Barthes, 2005, v.I, p.149), comportando, nessa afirmação, o duplo envelhecimento (ou inscrição no tempo) da fotografia: enquanto imagem, independentemente do suporte, envelhecimento assim pelo afastamento cronológico da representação daquele momento pontual de sua inscrição (o que se dá a ver não somente pelas mudanças contextuais do mundo como também pelas transformações técnicas do dispositivo fotográfico); e o envelhecimento da imagem já impressa em suporte fora do ato e do aparato, enquanto o papel já ganha amarelo ou sépia sobre as cores (quando há cores) que eventualmente esmaecem e o contraste se esvai à perda de brilho a ressaltar os riscos que se acumulam – possivelmente ao ponto de desfazer a imagem. O restante daquela imagem do cão borrado ao movimento de sua cabeça, cortada deliberadamente na primeira aparição, será exposta ao virar de página: duas mulheres estão sentadas atrás do cachorro; vestem lenços ou turbantes improvisados na cabeça e túnicas estampadas. O rosto da mulher à direita está levemente sem nitidez – e é este teor, talvez *fantasmático* (a fazer recordar, porventura, uma fotografia de uma menina com seu cachorrinho em foco doce justaposta à descrição de *fantasmas* como pessoas normais que, vistas de perto, revelariam contornos borrados e tremeluzentes, conforme lemos em W.G. Sebald – 2008, p.56-57), é este ar spectral que insiste aquela *precariedade* já pulsante na cabeça-rastro do cachorro: a explicitação do aparato fotográfico e da fotografia como *construção experimental*, por assim dizer – pois é preciso estar no mundo, efetivamente experimentar o mundo, para se fazer fotografia. Mas o que mais nos intrigará, desde aí e nas fotos seguintes que compõem a narrativa alquebrada de uma memória infantil, serão as roupas ou, melhor, as fantasias (ou máscaras, como se diz em Portugal) das personagens, isto é, o gesto de travestir-se em outros captado pela câmera e reiterado pelo autor – mas ainda, a não ser pelo texto que nos diz que se trata “da minha mãe Maria| ao lado de outra Maria|a Mariinha| de odaliscas ciganas vestidas” (Xavier, 2001, p.17), na primeira fotografia em que as vemos nada nos afirma *rigorosamente* que estamos diante de mulheres

fantasiadas. A quarta fotografia, entretanto, já nos expõe a brincadeira em jogo quando as mesmas mulheres, no mesmo cenário, aparecem com outras roupas a posar numa cena fingida de leitura de cartas de tarô (porventura a encontrar a décima terceira carta contendo o anúncio fatal da morte vindoura). Maria, a mãe, continua levemente desfocada, foco doce, fantasmada; enquanto o texto nos conta que aquela “morreu quando eu| tinha treze anos” (p.19) e inscreve, com maior intensidade, a fotografia no abismo da morte à beira do qual sempre caminha.



Figura 21 - Imagem reproduzida em “Minha mãe morrendo”.
Fonte: Xavier, 2001.

A foto seguinte nos aprofunda na encenação diante da objetiva, enquanto o texto, ao lado, afirma-nos: “minha mãe| virgem| vestida de noiva| ao lado do falso marido| Mariinha transvestida| e convidados inventados| em trajes de gala” (p.23); a imagem nos mostra um grupo de seis pessoas posando em frente a uma cerca com árvores ao fundo (o que nos remete à *fazendola* referida noutra parte do texto); todos *enfaticamente* fantasiados: a mãe e a Mariinha ao centro, noiva e noivo, este se fingindo anão, todos estranhamente sérios. Quiçá não fosse ainda o tempo de sorrir para fotos (nem sempre foi assim), mas, de todo modo, há um tom de lúdica seriedade nesse jogo com a câmera, sugerindo consciência irônica do aparato fotográfico e de suas possibilidades imaginárias para além do índice.



Figura 22 - Imagem reproduzida em “Minha mãe morrendo”.
Fonte: Xavier, 2001.

Na fotografia que se segue, poucas páginas depois, a mãe já não aparece; a imagem enfim nos mostra (pois o texto nos afirma mostrar) o autor que se inscreve no texto desde o início – “a do meio é a Babá| pobre babá!| o de cossaco é meu irmão Gricha| [...] o da esquerda sou eu| Aladim Sinbad Saladino| Maktub” (Xavier, 2001, p.25). Todos fantasiados – *insistentemente fantasiados*: a mãe Maria e a outra, a Mariinha, Valêncio ainda garoto, a babá e o irmão Gricha; todos *sinceramente* fantasiados diante da objetiva que os registraria por uma primeira e última vez no gesto íntimo e ínfimo de cada pose, posada ou irrefletida. Mas, afinal, o que nos impõe a máscara dos fantasmas? Tratar-se-ia de uma denúncia da falsidade intrínseca à fotografia e, quem sabe, à memória? Seria o baile de mascarados uma performance literária da nossa ilusão – colados por demais que estamos à vida e, por conseguinte, à morte para reconhecer nosso engano? Ou não estamos, afinal, diante da exposição *irônica* do que, enfim, a fotografia não pode deixar de ser: não uma apropriação do passado em sua integridade visível, mas a parcialidade de uma *representação* precária, por mais sincera e atada à vida? E não será também a memória, habitada por nossos fantasmas particulares, a nossa mais íntima e sincera fantasia-testemunho de uma realidade a perder-se sempre para o tempo, mas viva fantasmaticamente e sinceramente *em nós*? Noutros termos, o que Xavier parece insistir é na distância intransponível entre o corpo e a sua imagem ou sua *representação fotográfica*; em ainda outros termos, o que a fotografia nos proporciona não é um acesso ao corpo do passado, mas efetivamente, por mais íntima, por mais impregnada pela presença fantasmática

do corpo (no momento da captura da imagem, na inscrição do índice), ainda uma *imagem*, uma *representação*, aqui, então, explicitamente evidenciada, se não denunciada, no gesto de se expor em encenação, de se expor em fantasia, em máscara, em cena, em teatro. E a memória, que guia a narrativa fragmentária do texto em imagens de Xavier, também é lançada a este terreno da imaginação inscrita nos corpos, o que não faz da memória qualquer mentira nem propriamente ilusão, mas a nossa mais sincera ficção, construída através dos rastros e dos vestígios que se marcam – feridas abertas e cicatrizes – ao nosso corpo memorial-testemunhal, sobreviventes que ainda somos do Tempo, ao tempo de Cronos (e não Chronos), a devorar insaciavelmente (melancolicamente) os seus filhos – cada um de nós; o Tempo monstruoso e fatal, saturnino, que aflige Nava à *urgência* de escrever, como também afligiria Valêncio Xavier num pequeno texto visitado por imagens escrito à memória do avô: “Agora não dá mais para perguntar, agora o tempo dele acabou, agora o meu tempo acabou. *Your time is over. Sorry.*”⁴² (Xavier, Revista USP – Dossiê Palavra/Imagem – n.16, dez-1992/fev-1993, p.109-115).



Figura 23 - Imagem reproduzida em “Menino Mentido – topologia da cidade por ele habitada”.
Fonte: Xavier, 2001.

⁴² Transcrevo o trecho inteiro, ao fim de *Babylônia Babilônia*, de uma espécie de pós-escrito ou, como coloca, *DEDICAÇÕES EM PEDRA NEGRA*: “Dedico ao meu avô a quem eu não soube perscrutar, a quem eu não soube perguntar sobre a viagem dele aos Estados Unidos da América do Norte numa época em que quase ninguém ia até lá, numa época em que eu ainda nem tinha nascido. Agora não dá mais para perguntar, agora o tempo dele acabou, agora o meu tempo acabou. *Your time is over. Sorry.*”.

O Tempo que também se inscreve na presença do corpo morrendo – não morto, mas *morrendo* – o tempo de uma perda presente, dolorosamente presente, porém inelutável: a *presença da morte* à *presença do tempo* – e o tempo como este *irremediável*. O título da narrativa que ora acompanhamos seria alimentado por uma série de desenhos de Flávio de Carvalho, também intitulada *Minha mãe morrendo*, da qual uma das obras aparece impressa em *Menino mentido – Topologia da cidade por ele habitada*: o desenho, de linhas intensas aos riscos-rascunhos, expõe-nos, na figura esboçada com urgência, um corpo de dor, desfigurado, dilacerado. Corpo *morrendo*. Imagem sob a qual, entre outras palavras, inscreve Xavier: “Nunca uma coisa me impressionou tanto. Minha mãe morreu naquele ano.” (Xavier, 2001, p.72). Podemos pensar em uma literatura de *impressões* – entre assombros. A primeira imagem que nos *impressiona* na narrativa – apesar de apenas sugerida pelas palavras do texto (não a vemos, não podemos vê-la) – é justamente a daquela distorção visual dos olhos colados num só. Uma *ilusão* de óptica. Olhos tão grudados, tão íntimos, dizíamos, mesclam quatro – os da mãe e os do menino – em um só. *De tão perto*, o que se vê é o olho da imaginação. A segunda imagem é aquela do corpo nu e frágil – corpo da ilustração de estudo anatômico a nos remeter à representação de Afrodite, depois aberto e exposto quase obscenamente em esquemas anatômicos: ossos, músculos, veias, órgãos internos, para enfim retornar ao corpo puro e virginal ou angelical da Afrodite nua, entretanto, *profanado*. O texto, sempre versificado, nos conta – ao encontro destas imagens – a descoberta pelo menino Valêncio do corpo feminino e nu, corpo erótico, à presença obscena e imprópria (inadequada) de um corpo doente, corpo de morte, corpo da mãe morrendo pelos pulmões. No entorno das imagens evocadas pelo texto e daquelas já comentadas, outras emergem como rastros periféricos ou artificiais do passado, referentes tortos ou tortuosos da memória: rótulo do perfume Maderas do Oriente, pintura de mulher coberta em véu retirada de um cartão postal, fotografia de cena ou de divulgação da estrela esquecida Maria Montez, citação a um filme de Lasse Hallström em cuja narrativa o narrador encontra imagens de sua infância.

Nenhuma imagem, nem nas palavras, nem em ilustrações, nem mesmo no registro fotográfico da lente objetiva, consegue, entretanto, alcançar o corpo da mãe morrendo – o objeto ausente do desejo melancólico, objeto de um luto partido à infinitude da tarefa que não se pode cumprir até o fim (“não sei dizer o

que senti| mil e uma noites no deserto| pensei e não sei o que pensar| o tempo passou| sem respostas| o tempo não passa [...] não sei o que sinto| quando abro a porta| e vi minha mãe| fêmea nua bela| não sei nunca saberei” – Xavier, 2001, p. 31-33) e, ainda assim, *insiste-se*; e, desse modo, sussurra o autor, o registro mais sincero, mais verdadeiro, ou o único possível e imaginável, pois *sinceramente impróprio, sinceramente falhado*, porventura, é o do corpo fantasiado, mascarado, fingindo-se ludicamente outro, expondo-se, através do registro fotográfico (supostamente inscrito ao lado da verdade e do fato), como *imagem* e como *ficção*, à presença dum *gesto de vida* na autofabulação (como em Jean Rouch), gesto este que um retrato fotográfico bem comportado não parece conter. Entretanto, poderíamos encontrar entre antigas fotografias algumas nas quais os modelos posam em cenários montados, talvez postados à frente dum ambiente bucólico pintado numa tela esticada por trás dos posantes à técnica teatral da paisagem fingida a *trompe l’oeil*. Modelos imóveis por longo tempo, provavelmente sem esboçar, durante a espera, nenhum sorriso no rosto ao esforço do posar – fotografias de um tempo em que o registro fotográfico não era ainda propriamente o do instante, mas, sobretudo, o da paciência. Tudo aí está contra a suposta referencialidade objetiva da imagem fotográfica: da paisagem inexistente aos modelos desconfortáveis a falsear qualquer gesto, passando, possivelmente, pelas vestimentas que poderão ser fantasias, como as de Maria e Mariinha. Mas aí, nestas poses “profissionais”, por assim dizer, já se trata de outra situação, pois tais fotografias posadas não guardam nenhum gesto verdadeiro de reinvenção de si *em jogo* com a câmera. Nada da brincadeira de fantasia, do ludismo carnavalesco, que se inscrevem nas imagens de *Minha mãe morrendo*. Entretanto, tais imagens ainda podem guardar, mesmo na dureza do gesto convencionado a favor da bela ou justa fotografia, algum *assombro* num gesto incongruente à pose, talvez onde se guarde o *detalhe* ou o *punctum* evocado por Barthes, mas, sobretudo, quando encontramos por trás ou através da pose aquele *olhar* inerte porém vibrante (efeito de olhos que não sabem ficar parados, não sabem posar) que nos fita de dentro da imagem – olhar *aurático*, por assim dizer; talvez um olhar que emergja da morte e se nos dirija, olhar quase obsceno ou pornográfico, a remeter-nos, porventura, ao delírio (*fantasma científico*, segundo Philippe Dubois) dos *optogramas* – supostos registros, inscritos nas retinas das vítimas de homicídio, da imagem dos seus assassinos, posteriormente fotografados – a sugerir a possibilidade de imprimir,

através do índice retínico, uma *vista da morte* (olhar último do morto)⁴³. A fotografia, desde o seu advento e difusão no século XIX, é assombrada por fantasmas por esta sua proximidade com a morte, face outra de sua proximidade com a vida e que se inscreve sobre seus suportes; a atravessar, por exemplo, “um velho fantasma”, segundo Dubois: “o devir-fantasma dos corpos fotografados”, ao receio da perda do corpo ou da alma para a imagem usurpadora:

Um dos lugares e momentos privilegiados desse devir-fantasma, desse sentimento angustiante de *passar* (para o outro lado), é evidentemente o da *pose* fotográfica, cujo ritual, no estúdio comparável a *uma câmara de tortura ou de execução*, suscita em todos os modelos “ondas de medo”. A prova do tempo é o que se sente com mais força. (Dubois, 1993, p.228)

Diante da imagem revelada, após o esforço da pose *contra o tempo*, o devir-fantasma se reitera ainda uma vez mais, entretanto aí, porventura, torcido num *devir-outro*, à estranheza de não se reconhecer no outro-eu impresso na imagem, “falha” esta que, segundo Dubois, será “local de origem da ficção, dos dramas e dos fantasmas” (p.228) – e não é a impossibilidade de reconhecimento que se inscreve no eixo (tortuosamente) narrativo de *Minha mãe morrendo*? Não é a impossibilidade de encontrar o corpo materno e o próprio corpo (a não ser em imagens) o que impõe a Valêncio Xavier expor-se impropriamente e expor o corpo morrendo onde ele não está? O que o leva a insistir num corpo *transvestido* ou outrado a resistir em presença unicamente naquele gesto de se mascarar? Certamente não seria qualquer fotografia do corpo morto o que apaziguaria o autor à presença do corpo *morto-morrendo* presente, fantasmaticamente, em seu corpo outrado em menino; se a foto mortuária, difundida no século XIX, pode ser, entretanto, justamente a negação da foto do morto ou da morte, conforme Dubois

⁴³ “O optograma foi um outro grande fantasma científico que assombrou a segunda metade do século XIX. [...] Em 1870, o doutor Vernois, membro da Sociedade de Medicina Legal de Paris apresenta a questão do optograma num artigo da *Revue Photographique des Hôpitaux de Paris* intitulado “Estudo fotográfico da retina dos sujeitos assassinados” com o objetivo de nela encontrar a imagem dos assassinos: ‘Em janeiro de 1869, o Sr. Dr. Bourion [...] enviou [...] uma prova fotográfica com a seguinte menção: Essa fotografia [...] foi tirada da retina de uma mulher assassinada a 14 de junho de 1868. Representa o momento em que o assassino, após ter derrubado a mãe, mata a criança, enquanto o cão da casa corre até a pobre vitimazinha’” (Dubois, 1993, pp.231-232); contra a narrativa, a imagem optogramática impressa no livro de Philippe Dubois, apresenta-nos sombras, nuvens, manchas – a *representação* só se configura ao gesto de um delírio a fim de transformar, segundo Dubois, a “mancha em drama”, “efeito de encenação” através da “trama” (p.233), a fundar esta “ficção científica extrema” (p.232).

nos descreve através do relato de Adolphe Eugène Disdéri – é a negação da morte ou a encenação do fantasma a velar a morte, enquanto o morto seria metodicamente vestido com roupas usuais, possivelmente posto de olhos abertos, sentado junto a uma mesa, à espera de horas até o fim das contrações agônicas, para enfim encenar *uma aparência de vida* (Dubois, 1993, p.231), entretanto não se trata disso, de modo algum; não se trata, para o narrador-Valêncio-menino, de alcançar qualquer “aparência de vida” e mascarar a morte. Não é, afinal, a *imagem* do corpo morto o que persegue Valêncio Xavier, mas a *presença* daquele corpo, do corpo dela. O que move Xavier é uma *ausência* à presença *latente* de um corpo-em-vida-morrendo-e-morto; e o que está ausente é sempre a *vida* e não a morte. A presença do corpo da mãe-morrendo é, dessa maneira, a irrupção de uma busca não por qualquer cadáver ou sua imagem estrita e seca, mas por algum rastro de vida a reverberar aquele corpo em seu vazio. E, assim, contra a morte que se inscreve na imagem fotográfica (e os fantasmas que a rondam), Xavier encontrará no disfarce do corpo (no fantasiar-se carnavalescamente) a resistência de alguma vida inscrita na representação objetiva; desse modo, ainda que a exacerbação da impropriedade da imagem fotográfica insista a insuperável distância da representação, um *gesto de vida* aí se inscreve, através e para além do índice. Há, assim, podemos ao menos supor, um *reencontro* na duplicação da *ficção de si* entre mãe e filho; retomando, dessa forma, a imagem de onde parte o texto de Valêncio: *a comunhão pela imaginação* – os quatro olhos feitos um.

Desde o lugar fantasmático da fotografia, que ora atravessamos, poderíamos encontrar a literatura de outro escritor a lançar-se através das fronteiras entre imagem e texto, o alemão (radicado na Inglaterra) W.G. Sebald e, particularmente, algumas fotografias de meu apreço e interesse acadêmico entre as que o autor impõe ao lado de suas palavras como parte de sua escrita (ainda que num entrelaçamento mais comedido do que em Xavier); dentre as quais poderia por ora citar “de memória”: a fotografia de três crianças (supostamente três irmãos judeus), certamente também fantasiadas, posando (duramente, talvez penosamente) num estúdio fotográfico (suponho) à frente dum cenário pintado (*trompe l’oeil* – engano dos olhos – ilusão) de montanhas e árvores ao longe; a fotografia, também de estúdio, do tio Adelwarth vestido em trajes árabes ao agrado de seu companheiro de aventuras, Cosmo Solomon; uma fotografia de um casal sobre um palco teatral, tendo ao fundo também um cenário em pintura

ilusionista de tão suntuosa paisagem a cuja imagem aquelas pessoas não podem se agregar; o retrato fotográfico a nos mostrar, no jogo ficcional, o jovem Jacques Austerlitz, em imagem diante da qual este, já adulto, observando o menino sob uma estranha vestimenta branca cheia de bossas, chapéu com penas na mão e capa às costas, não pode se reconhecer – não pode se encontrar nem em seu rosto de menino (sem jamais, como escreve, *encontrar o menor indício* de si mesmo ali), enquanto o menino fantasmado nos fita (e fitaria, na ficção, o velho Austerlitz) com olhos inquisidores, como se ao aguardo de uma resposta esfíngica; e, por fim, a fotografia ou, melhor, a fotomontagem da queima de livros da praça de Würzburg em 1933 – explícita *falsificação* que leva o narrador a afirmar, pela voz doutra personagem, que aquela fotografia indiscutivelmente manipulada (quase despidoradamente) seria “a prova indicial decisiva de que tudo fora falso desde o início” (Sebald, 2002a, p.183). Imagens a conter o índice de uma encenação de representação – à beira do falso, à beira da mentira; enquanto o autor se apropria das mesmas para, afinal, retorcê-las à ficção. Voltaremos a Sebald; por ora, sigamos a ainda outra deriva desde estas imagens e as de Valêncio Xavier até outra instigante e perturbadora fotografia: refiro-me à foto de Vladek Spiegelman, o pai de Artie (Art Spiegelman), impressa nas últimas páginas de *Maus*.

Nesta fotografia, a infiltrar-se quase como uma incongruência entre os desenhos da novela gráfica de Spiegelman, construída em traço que recusa o realismo, o pai do autor (figura central da narrativa de Art, um testemunho em segundo grau a relatar os anos de sobrevivência de Vladek através da Guerra e da Shoah) nos aparece, na imagem, vestido como um interno de Auschwitz; entretanto, Vladek já não seria mais um interno ao momento daquele registro fotográfico, o que certamente amplia, para nós, a incongruência e o desconforto daquela imagem. Mesmo quando a narrativa nos esclarece que Vladek entrara num estúdio fotográfico após a sua libertação e fizera a foto como uma espécie de *souvenir*, mascarando-se como o interno que já não mais seria para afirmar-se *entre os sobreviventes*, ainda que possamos tentar compreender este gesto, a *estranheza* ou *inquietação* daquele registro não se ameniza, pelo contrário. A imagem surge-nos quase *obscena* ou como uma *loucura* da representação. Vladek, afinal, posara, segundo a narrativa, *por sua vontade* (vontade de afirmar-se *vivo* ou *sobrevivente*) com as roupas do campo das quais há pouco, enfim, pudera libertar-se; isto é, veste voluntariamente as mesmas roupas que fora obrigado a

usar por um longo tempo, tempo longo, longo demais. Eis que nos aparece, como um assombro do imponderável, esta imagem de Vladek, a única fotografia deste incluída na narrativa, ali a se cobrir, sereno, com o emblemático uniforme listrado. Estranho índice de uma realidade absurda; representação imprópria ou a impropriedade da representação – sempre deslocada a imagem de seu objeto, sempre em algum fracasso, em erro ou errância; diante de Auschwitz, as fraturas se reverberam ao infinito do impossível. Como julgar o gesto de Vladek? Talvez, em não se podendo contornar a incongruência daquele corpo estranho e nem mesmo extirpá-lo, não seja mesmo o caso de *julgar*, mas de efetivamente *estranhar* aquele índice do absurdo – *algo está fora dos eixos*.



Figura 24 - Imagem reproduzida em "Maus".
Fonte: Spiegelman, 2005.

Os corpos fantasiados de Valêncio menino, de sua mãe, dos outros, nas imagens fotográficas que compõem a escrita peculiar de *Minha mãe morrendo*, ao lado do texto em versos e de outras imagens impressas sobre as páginas (em sua maioria com teor *documental*), remetem-nos a outro ambiente de *estranhamento*: encontramos-nos como se em um inesperado e onírico baile de máscaras, onde reconhecemos desconfortavelmente, através das máscaras dos fantasmas, presenças *estranhamente familiares*, recorrendo frouxamente ao conceito de *Unheimlich*, desde Sigmund Freud (que também se poderia traduzir por *estranho inquietante*) e das leituras que se fizeram desde este conceito e através do reconhecimento desta *perturbação* (não muito distante da noção de *hesitação* –

entre o estranho e o maravilhoso – sugerida por Tzvetan Todorov para esboçar o fantástico da literatura, quando, afinal, Freud traçaria o seu conceito do *estranho* tendo Hoffmann como um de seus intercessores); conceito que, afinal, terá muito a ver com o assombro insistente de fantasmas íntimos à presença da morte em vida (morte atada à vida), como aquele assombro que perturbaria Pedro Nava em sua sala de casa, povoada por seus fantasmas; mas que, sobretudo, devemos aqui tomar através da sensação ou, melhor, da condição de um desconforto, de uma inadequação perturbadora, inquietação, *desassossego* de um ser diante do tempo. É nesse estranhamento ou, quiçá, nessa *assincronia* que se coloca, precariamente, a escrita de Valêncio Xavier em *Minha mãe morrendo*, reverberando a instabilidade da relação do homem com o mundo do qual faz parte, sempre em desencontro com este – o que se figura particularmente através da *memória* aí compreendida por um distanciamento de si em si mesmo (auto-representação) a partir de uma estranha e nunca confortável convivência entre passado, presente e futuro num único corpo e consciência humanos – o mal-estar que também afligiria o memorialista Pedro Nava à urgência de sua escrita erguida ao pesar do Tempo.

Poucas coisas nos figurarão mais estranhas e concomitantemente familiares – e, por isso, inquietantes – do que uma velha fotografia, porventura esquecida num álbum e reencontrada por um homem maduro, representando este homem em sua infância ou juventude (a fotografia do menino Austerlitz, no romance homônimo de W.G. Sebald) ou uma antiga foto de infância ou juventude de uma pessoa tão íntima e tão presente, como um pai ou uma mãe (a fotografia que nunca vimos ou veremos da mãe de Roland Barthes no Jardim de Inverno, como apresentada em *A Câmara Clara*); ou, quiçá, uma casa, possivelmente agora já tão pequena frente à grandeza imposta desde um olhar e de um corpo infantis, ou toda uma cidade, que certamente já não existirá como a mesma de qualquer passado, desfigurada, porventura, ao tempo das catástrofes em outras ruas, prédios, sombras, ruídos, cores, hábitos... Mas talvez a memória da infância arraste em si uma cidade desfeita em rastros, indiferenciável das ruínas entre os escombros de uma guerra, entre os vestígios cruéis de uma destruição absurda e incontrolável, cidade possivelmente reconstruída por sobre as ruínas da violência e do pragmatismo bélico ocidental, a reinventar-se à imagem de uma restauração impossível ou de um regresso messiânico, como emblematicamente pode-se evocar o caso de Dresden (ao sul da Alemanha) cujos principais monumentos, em

grande parte destruídos pelos bombardeios aéreos na Segunda Guerra, seriam, nos longos anos seguintes (até bem recentemente) meticulosamente refeitos, peça por peça, à ilusão de um retorno ao passado glorioso da “Florença do Elba”; ou porventura à imagem de um renascimento em outro ou de uma reinvenção de si ao futuro, como se empenha ardorosamente, desde a queda do Muro, a cidade de Berlim, arrasada pela guerra e depois partida ao meio, reconstruída por quase meio século esquizofrenicamente entre os dois lados do muro e, após a reunificação das Alemanhas, empenhada em se reconfigurar, ainda que sem apagar suas dolorosas memórias (e culpas), como uma cidade cosmopolita, tolerante, voltada ao por vir, quiçá à imagem daquela estranha catedral futurista (o Sony Center) erguida à Potsdamer Platz. Se uma cidade pode ser compreendida como uma espécie de escrita (ou *conglomerado de signos*) em *palimpsesto*, conforme Andreas Huyssen (2003), o texto que ela se dispõe a inscrever por sobre escombros e rastros doutras escritas deve conter a consciência do seu poder de significação e ressignificação. Berlim não quer ser apenas uma cidade-memorial, como a espectral Terezín (na República Tcheca), tão bem descrita em seu silêncio melancólico na novela *Austerlitz* por Sebald (2008, pp.182-197). Berlim quer reagir à memória inscrita em suas entranhas, sem, no entanto, cair no abismo perigoso do esquecimento – uma difícil tarefa. Enquanto se refaz, quase sempre lentamente, como um organismo em mutação ou uma floresta desgovernada em seu ciclo natural (a crescer demais), uma cidade (qualquer cidade, para além do caso emblemático de Berlim) inevitavelmente se *estranha* ao corpo-memorial que a recorda: *o Prédio Martinelli, o mais alto* guiaria o *menino mentido* de Valêncio Xavier *para encontrar o caminho de casa* (Xavier, 2001, p.45); certamente o Martinelli já não é o mais alto, engolido pelos arranha-céus de um século. Entre os signos da cidade, inscreve-se um corpo num *lugar* – e o tempo pode estranhá-lo diante do texto-cidade que se reescreve, fazendo de um homem um *estrangeiro* em sua casa ou, ao menos, um melancólico *flâneur*, como Pedro Nava a caminhar aos arredores de sua Glória desfigurada e desfigurando-se. Por sua vez, Valêncio Xavier também se põe a caminhar pela cidade perdida da infância, na *Topologia da cidade por ele habitada*, de onde extrai – como o trapeiro de sua memória – os rastros mais banais, no entanto pungentes relíquias, entre mapas, peças publicitárias, quadrinhos de Tim Capacete, *stills* dos perigos de Nyoka ou de Flash Gordon, nota de cruzeiro, santinho de Getúlio, fotografia de Mussolini,

caricatura lúdica do Pato Donald lançando um tomate em Adolf Hitler, gravuras de homens e mulheres africanos, o desenho da *minha mãe morrendo* por Flávio de Carvalho – enfim, toda uma *topografia mundana* donde faz vibrar a *presença* daquele menino fingido, pois, afinal, seu empenho literário deseja mais aquilo que a busca *produz* em sua aventura, isto é, a (im)própria aventura da invenção: trata-se do percurso e não do que se encontrará ao fim – enquanto o percurso da cidade imaginária extranhada e estranhada do corpo memorial nunca seguirá linha reta.

Podemos, assim, derivar a topologia urbana à topologia de um corpo memorial; corpo este que Valêncio Xavier tenta evocar, em *Minha mãe morrendo*, desde um instante ínfimo localizado em sua infância, desde aquele olhar fotográfico, impresso, como um assombro (“não sei o que sinto| quando abro a porta| e vi minha mãe| fêmea nua bela| não sei nunca saberei” – Xavier, 2001, p.33), entre os dois corpos que estão aqui em jogo, o da mãe e o do filho, postos num lugar impróprio. Podemos ler este *texto-imagem* ou a *literatura de fotomontagem* (ou *docu-montagem*, quiçá) de Valêncio Xavier como a ficção, ou, mais claramente, o *fingimento* de uma tentativa de representação topográfica, por assim dizer, do corpo da mãe a partir de rastros memoriais, inscritos em sua carne, em seu corpo: pelo *olhar*, em primeiro lugar, mas um olhar tão íntimo, tão próximo, tão tátil, que irá fundar aquele “olhão” de onde parte o texto e de onde se inscreve, desde o início, a *imaginação* como parte viva da realidade; mas também pelo *tato*, da mão sobre o pênis em ato de masturbação do garoto a imaginar o toque do corpo masculino sobre o corpo feminino (“punheta no banheiro| pelas coxas de Maria Montez” – p.21) ou da crueldade sugerida no corpo cortado e aberto pelo cirurgião (quase o corpo de um crime – corpo devassado, profanado, às costelas abertas e ao sangue vivo)⁴⁴; assim como o

⁴⁴ O corpo cortado à crueldade médica de um cirurgião, que reverbera algo do corpo da dissecação anatômica ou pericial pode me devolver ao médico-memorialista Pedro Nava e permitir-me inserir um trecho de *Beira-Mar*, que, ainda que atravessasse diversas abordagens e questões expostas nesta seção de capítulo, como também esteja entrelaçado a outras do capítulo anterior, não pude costurá-lo ao corpo do texto e, portanto, aqui transcrevo, como uma espécie de epígrafe fugidia: “Dotado de espírito visual, dono de uma memória ótica que poucas vezes falha, ao ponto de saber, até hoje, se na página da direita o na da esquerda de um livro que li muitas vezes (o Testut, por exemplo, Descritiva e Topográfica) e na dita página, se no alto, meio ou embaixo, está a figura ou o trecho que procuro – essa prenda concorreria para fazer de mim o grande estudioso de Anatomia que sempre fui. Se eu tivesse tido conselheiros vocacionais a orientar-me no curso médico – não teria hesitado entre a clínica externa e a interna, tampouco entre as especializações, para escolher finalmente a Reumatologia. Teria ficado com minha primeira namorada do curso superior – a morfologia do corpo humano. Para isto teria concorrido minha curiosidade profunda pela nossa estrutura, curiosidade jamais saciada e que em mim, mesmo no erotismo, se junta a uma espécie de

olfato, a inalar o cheiro do incenso, “Maderas do Oriente”, “perfume inebriante”, misturado ao cheiro do *esperma* (Xavier, 2001, p.21); ou mesmo a audição, sugerida pela construção das palavras em versos ou nas vozes (ainda que poucas) que se inscrevem no texto, como aquela anedota ouvida na escola e que causa risos entre os colegas ou como a mãe a indagar ao menino, olhos nos olhos, colados, íntimos, eróticos, perturbadores, “o que você está vendo?” (p.9).

Olhos colados sobre uma fotografia não poderão ver mais do que grãos de prata ou *pixels* (na fotografia digital), sem encontrar ali imagem ou representação além do puro vestígio, puro índice; borrão indistinto: *Blow up*, de Michelangelo Antonioni; ou Roland Barthes, desiludido: “Infelizmente, escruto em vão, nada descubro: se amplo, não há nada além do grão do papel: desfaço a imagem em proveito de sua matéria” (Barthes, 1984, p.148-149). De onde não há imagem, somente *presença* (fantasmática, espectral), a única representação possível – e ainda assim precária – da mãe ausente-presente em seu corpo é, para Xavier, sua imagem *fingida* ou *mascarada*; a sincera representação de sua mãe é, assim, mediada pelas vestes da imaginação lúdica compartilhada por mãe e filho; as vestes que escondem ou disfarçam o corpo nu, como esconderiam o corpo morto (sugerido na reprodução de uma tela de John Singer Sargent, em que uma figura humana, aparentemente feminina, é quase inteiramente coberta em tecido branco, numa vestimenta que se desenha árabe, deixando-nos à vista unicamente o rosto, quase tão branco quanto o tecido, a nos fitar – contraponto ao corpo nu que até ali se nos insistia naqueles desenhos de estudo anatômico), aquele corpo inscrito sobre a memória de menino e que só nos pode ser revelado incongruentemente através da ilustração neutra daquele estudo de anatomia ou da sugestão ingenuamente erótica desde outra Maria, que não a mãe de Valêncio, nem a Mariinha, mas aquela Maria Montez⁴⁵ – “deitada em alfombras douradas| vista a cores no cinema” (Xavier, 2001, p.21), cuja imagem, desde uma fotografia de

animus dissecandi – se se permite esse macarronismo latino. Em mim o amor se junta a uma pergunta pela entranha e pela função que devo à marca profunda deixada pelos estudos de Anatomia Humana. Nesse ponto de vista e *mutatis mutandis*, também é possível que minha libido tenha me empurrado para o gosto pela Descritiva, para o gosto pela Topográfica. Estou fazendo uma confissão e não importa que os psicanalistas descubram nesse depoimento traços de um *Jack-the-ripper* encubado, associado a um esboço de Sargento Bertrand... Tudo é possível. Resta-me o consolo de convidar os psicanalisticamente normais a atirarem a primeira pedra...” (Nava, 1978, p.72)

⁴⁵ Maria Montez, atriz hollywoodiana dos anos 1940, conhecida como a *Rainha do Technicolor* e estrela de filmes como *Arabian Nights* (1942), em que interpreta Sherazade.

cena ou de divulgação, é a última antes da afirmação de um *perigo da representação* através de outra foto, que nos mostra uma placa exposta aos passantes em uma rua, possivelmente de Curitiba, com a inscrição de uma súplica em tons bíblicos: “Senhor, liberta-me das imagens” (p.35); a *representação* nos surge como uma tentação, um risco de perdição, um desvio, e, ao mesmo tempo, como um assombro e uma ameaça – à ameaça maior, diríamos, do *silêncio*.

Mas em vez de fugir dos perigos da imagem, isto é, da representação, pode-se afirmar que Valêncio Xavier investe-se contra ou, talvez, a favor deles, sobretudo, ao reconhecer a fantasia carnavalesca como *profanação do vestir em favor da nudez*: travestir-se para se expor ou para expor, sem pudores, a representação que somos (vestimos). E, assim, veste as máscaras do carnaval através das palavras e toma as imagens para si, arriscando-se, pela imaginação, à ficção e, afinal, à *mentira profunda* da re-invenção lúdica, da invenção de menino peralta ou sonhador, *suspensa entre verdade e falsidade*; em outros termos, arrisca-se a uma *profanação lúdica* ou *jocosa*, compreendendo-se o *jogo*, conforme Giorgio Agamben, tanto como um jogo de palavras (*jocus*) quanto como um jogo de ação (*ludus*) e ambas as faces do jogo a afirmarem-se na *reutilização* “totalmente incongruente do sagrado”, isto é, em sua *subversão* (Agamben, 2006, p.106-107). Ambas as subversivas narrativas daquele *Menino mentido*, ou esboços de narrativas impossíveis, apresentam-se como escritas memoriais, isto é, como escritas construídas sobre os traços de memória de um passado identificável (pela estratégia do texto e, porventura, por conhecimentos periféricos a respeito de sua biografia) ao autor, mas sem qualquer pretensão de recuperar a integridade narrativa de um tempo passado como *história* e nem mesmo sob qualquer intenção de confirmação e/ou verificação de uma memória diante dos fatos no tempo; o que, nessas narrativas, Xavier parece tentar realizar, assim como em *Minha mãe morrendo*, é uma escrita *impregnada* pelas memórias e que tenta se aproximar do passado pela topologia vestigial/imaginária de um corpo (um corpo *erótico*, certamente); e, como este corpo, em sua integridade, é *impossível*, precisa deixar-se tomar pela invenção subversiva do jogo literário, pela imaginação como *gesto de vida* – e, para tanto, os rastros daquele passado infantil, recuperados desde os escombros e detritos do esquecimento, serão impropriamente tomados pela construção literária; tornam-se uma “propriedade” literária (conforme Nava a fazer de *criaturas humanas personagens e criação sua*

no momento em que passa a escrevê-los) – uma *ficção* e, de certo modo, aquela *mentira* profunda sugerida ao título, que podemos aproximar da intensidade embrionário do *ovo intenso*, conforme Deleuze e Guattari (1996, p.14); mas que, entretanto, ao final de *Menino mentido*, o autor parece sentenciar ao fracasso: “Mentido: falso, ilusório, que não deu certo – ovo que gorou.” (Xavier, 2001, p.219), a afirmar, com isso, quase melancolicamente, a impossibilidade como parte do gesto de sua representação; postura que, no entanto, a sua escrita torce pela *ironia*, pelo *jogo* e, quiçá, por um *encanto* infantil pelas palavras e as coisas indistintamente, como insiste, por exemplo, um Manoel de Barros; pelas palavras e as imagens, indistintamente, a encontrar-se no gesto implícito na “dedicatória” que abre *Menino mentido*. Nesta, Valêncio Xavier propõe uma inversão de um verso de Camões, pelo qual lemos: “Vi que todo o bem passado| Não é gosto, mas é mágoa”; ao que Xavier retruca em seguida, “Não é mágoa, mas é gosto.” (Xavier, 2001, p.93). É essa inversão contra-saudosista ou contra-nostálgica de Valêncio Xavier que dá abertura ao costurar dos retalhos dos cadáveres do tempo a favor de uma vida literária; é com tal postura de *gosto*, de *gozo*, de *prazer*, da brincadeira maliciosamente pueril, da alegre peraltice ao torcer o verso camoniano, do lúdico erotismo à perversão das palavras, das imagens, da linguagem e das memórias, é com esse gesto que o autor deixará o passado ser atravessado pela invenção afetiva, erótica e despudorada da literatura.

O corpo – assim reanimado – da literatura de Valêncio Xavier, costurado entre vestígios orgânicos, inorgânicos e imaginação, não poderá ser nenhum outro – se insistirmos em dar-lhe *um corpo* – se não o de um monstruoso *frankenstein*; corpo precário que somente ao gesto de sua costura, ao gesto alucinado da invenção, poderá se erguer em alguma vida; um corpo cuja existência (inevitavelmente precária) só será possível, portanto, enquanto *criatura literária*: um ser impróprio erguido à costura imperfeita e instável de fragmentos (pedaços do mundo, pedaços do tempo) que não lhe pertencem – e este proscrito, sem lugar no mundo, quiçá possa brevemente se encontrar, como o Frankenstein de Karloff (*Frankenstein*, James Whale, 1931), no amor pueril de uma menina indiferente à monstruosidade, ainda que deva reassumir a perturbação, a transgressão, o terror – afinal, o papel destinado à literatura ou o seu mal, ou a literatura como um *mal*.



Figura 25 - Still de *Frankenstein*.

Fonte: James Whale, 1931 (Imagem encontrada na internet).

Na mesma narrativa do *Menino mentido*, o autor inscreve palavras da Eugênia do Marquês de Sade em sua *filosofia na alcova*:

Deixando errar essa imaginação, dando-lhe liberdade de transpor os últimos limites da religião, da decência, da humanidade, da virtude, de todos os nossos supostos deveres enfim, não é verdade que os desvarios da imaginação seriam prodigiosos? (Xavier, 2001, p.193)⁴⁶

O prodígio, atado, costumeiramente, ao gesto divino e milagroso, aqui é convocado para sugerir uma abertura à miríade das possibilidades transgressoras através de uma liberdade profana. A imaginação – convidada a errar através da memória – não reedificará nenhum edifício da história, não insistirá em nenhuma restauração de templo, palácio ou catedral – nenhuma Frauenkirche⁴⁷ –, não falsificará nenhuma verdade, mas, livre para *jogar* com vestígios do tempo – verdadeiros ou falsos, todos francamente “mentirosos” –, poderá convocar um tempo, convocar uma memória, convocar até mesmo a História, a *reverberar*, desde o corpo memorial do autor que se inscreve na costura textual da quase-narrativa, até o corpo-frankenstein que nos é apresentado ou, melhor, animado

⁴⁶ Cito o trecho conforme está no texto de Valêncio Xavier e também, como neste, sem a referência bibliográfica do original, seguindo o que Xavier anota ao final da obra: “as citações de *A filosofia na alcova*, do Marquês de Sade, são de edição clandestina, brasileira ou portuguesa, sem data, sem identificação do editor e sem nome do tradutor.” (Xavier, 2001, p.219)

⁴⁷ Refiro-me à igreja luterana de Dresden, destruída nos bombardeios de Fevereiro de 1945 e lentamente reconstruída, desde escombros, até a sua reinauguração em 2005.

pela escrita, sua presença *espectral*; nesse sentido, poderíamos evocar o conceito, explorado recentemente por Hans Ulrich Gumbrecht, de *Stimmung* – termo de origem alemã de difícil tradução para outras línguas (quicá uma estratégia do autor a afirmar sua condição intraduzível em sua posição anti-hermenêutica, para além das palavras), mas que pode ser compreendido através de palavras como *clima* ou *atmosfera*. *Stimmung*, explica Gumbrecht, devém do substantivo *Stimme*, voz, e do verbo *stimmen*, que pode ser a afinação de um instrumento; Gumbrecht está, sobretudo, interessado no caráter de certo modo *erótico* do termo, ligado à sensação de vibração rumorosa de um instrumento ou da voz (um coro de vozes), ou àquele reverberar espectral do tempo agindo sobre um corpo de memória:

[...] estou mais interessado em uma outra dimensão, uma dimensão que pertence à semântica do som e do ouvir. Ela tem a ver com o fato de que escutamos uma voz não apenas com nosso ouvido externo e interno; ouvir é um comportamento mais complexo, é uma situação de corpo inteiro da qual participam nossa pele e nosso sistema háptico. Todo som que percebemos é uma realidade física (embora uma realidade invisível), que, como matéria, afeta (“atinge”) e cerca (“envolve”) nosso corpo. Além de sons (entre eles, especificamente, música), outra realidade material que envolve nossos corpos de modos semelhantes é o clima [*weather*], e não é uma surpresa, portanto, que referências musicais e meteorológicas apareçam muito regularmente quando os textos literários tentam se referir à *Stimmung* em um nível de autoreflexão. Os toques do som e do clima [*weather*] são os mais leves, os menos opressivos, e, ainda assim, são encontros concretos que nossos corpos podem ter com seu ambiente material. (Gumbrecht, 2009, p.107)

Certamente, o *Stimmung* não está longe daquela *produção de presença* que rondaria o eixo da obra gumbrechtiana ao longo de algumas décadas; afinal, o que o autor busca aqui é encontrar, na literatura, uma leitura crítica que evoque o caráter presencial, por assim dizer, do texto, da escrita, enfim, da própria literatura: “[...] ‘ler para a Stimmung’ nos torna sensíveis aos modos nos quais os textos, como realidades de significado e como realidades materiais, bem literalmente cercam seus leitores, tanto física quanto emocionalmente” (Gumbrecht, 2009, p.108). Se recordarmos a proposta de seu estudo experimental *In 1926 – Living at the edge of time*, poderemos ter em conta uma experimentação de *construção atmosférica* desde os rastros de uma época, nesse caso delimitada a um ano arbitrariamente escolhido (um livro que não se propõe a produzir uma descrição através dos fatos – “an individual description of the year 1926” –, mas, sim, a *fazer presente um ambiente histórico* – “making present a historical

environment of which we know (nothing more than) that it existed in some places during the year 1926” – Gumbrecht, 1997, p.xi); mas podemos porventura reconhecer, de forma talvez mais intensa, o mesmo intuito atmosférico nas costuras *frankensteinianas* de Valêncio Xavier, através de suas memórias e para além destas, como em seu *O Mez da Gripe*, construído através da profanação dos arquivos e das memórias relacionadas à epidemia da gripe espanhola de 1918 em Curitiba; ou, ainda, de modo ainda mais pungente embora distinto, em seu *Rremembranças da menina de rua morta nua* (2006), elaborado pela montagem em texto e imagem da história (ou do esboço de uma história perdida – *impossível*) de uma menina de oito ou nove anos intragavelmente estuprada e morta em um trem-fantasma de Diadema, na Grande São Paulo, em 1993.

Do horror da morte brutal de uma criança violentada, o que nos alcança, desde a criação literária de Valêncio Xavier, não é uma qualquer explicação (que sugeriria o apaziguamento e o conforto de uma resposta ou de um sentido), mas, justamente, o seu vazio, do qual ressoa uma vibração porventura sonora, um ruído, um murmúrio, um desconforto a tremer-se na pele e, para além dela, nos órgãos internos do corpo (sobretudo os intestinos, *visceralmente*), um incômodo material, orgânico, *emocional*: estamos *cercados*, física e emocionalmente cercados. *Assombrados. Aterrorizados*. E não se trata de um simples apelo à emoção. Estamos longe do melodrama – não se trata disso. Trata-se de *evocar um ambiente*, de evocar, desde os vestígios da história e da memória, a vibração que se esconde por trás de silêncios e esquecimentos; é como conjurar fantasmas a falar: *Speak; I am bound to hear* – afirma o príncipe Hamlet diante do fantasma de seu pai, o rei morto; ou, mais, trata-se de *montar a cena* para o fantasma atuar. Em alguma proximidade, Gumbrecht afirmaria o *desejo* movente de sua escritura em *In 1926* como *um desejo de falar com os mortos*, complementando: “a desire for first-hand experiences of worlds that existed before our birth” (Gumbrecht, 1997, p.xii). Não se trata de descrever ou explicar – mas de dar condições para uma *experimentação* de mundos, por assim dizer, de dar condições para soar a vibração de vozes fantasmáticas (*Stimmung* como afinação de um coro de fantasmas); assim podemos ler o jogo de escrita em prosa e poesia e a montagem quase-cinematográfica de Xavier, tanto em *Minha mãe morrendo* como em seus *meninos mentidos*, com a particularidade de que, em suas obras, o caráter *afetivo* não se pode ler somente pelo poder de afetação física e emocional, sugerido desde

o *Stimmung* de Gumbrecht, mas, sobretudo, pela intimidade do autor com os objetos de sua escrita, através de suas memórias – sejam verdadeiras ou fingidas, todas sinceramente coladas ao corpo mundano e imaginário do autor e ao de seus fantasmas, cosendo, desde os seus intestinos mentidos e ao bailar de fantasmas, o corpo-frankenstein ou o cadáver esquisito que se ergue nas escritas de Xavier. Como no citado *In 1926*, de Gumbrecht, Valêncio Xavier faz rumorejar, nas duas narrativas esboçadas do *Menino Mentido*, o *humor* (*mood*) de sua infância, atravessada esta, como qualquer infância, pela liberdade da imaginação e pela impropriedade da invenção; e tal fantasiada evocação será atingida não através da elaboração totalizante de um discurso histórico-memorial que representasse aquela época em uma narrativa bem delineada sobre os trilhos da História (quijá em um romance de formação), mas através da narrativa desmembrada em fotomontagem surrealista, composta precariamente através de vestígios-dejetos de uma narrativa que não se pode fechar em qualquer integridade – pois, desde sempre e para sempre, *não deu certo: ovo que gorou*.

Seria possível derivar, nesse momento, do *humor* enquanto clima ou atmosfera para um *humor melancólico*: o humor da bÍlis negra, da acÍdia, onde o fracasso (o ovo gorado) se reconheceria. Certamente, ao lidar com a morte ou ao não saber bem como lidar com sua presença agourenta, Valêncio Xavier se aproxima de uma melancolia (para além do luto); e tal teor melancólico se insiste em sua literatura no fracasso de qualquer integridade e em sua insistência pela fragmentação. Entretanto, devemos insistir que a inapreensibilidade do objeto de melancolia pode insinuar-se *contra* o fracasso ou, antes, atravessando este fracasso, distorcendo a impossível tarefa melancólica, enquanto aparente fonte de imobilidade (desesperança), à efervescência de uma abertura de possibilidades infinita, justamente escapando pelas fissuras (rotas de fuga) que aquela precariedade condiciona; pois é justamente por apostar nos rastros marginais e desimportantes que Valêncio Xavier alcançará o rumorejar do tempo de sua meninice – o *clima* ou *humor* da infância –, por fora ou à margem da História ou de qualquer narrativa grandiloquentemente historicizada, que exigiria integridade discursiva. Consiste, assim, em uma estratégia de sua construção literária o recorrer ao documento *menor*, na exploração de efetivos vestígios ou mentidos despojos da afetividade privada de uma memória íntima (afetiva, corpórea, tátil) desde a vida mundana de um infame ou indigente quase esquecido ou apagado sob

a Grande História (a História sem tato ou afeto edificada e ilustrada pelas grandes narrativas heróicas, entre reis ou rainhas, mestres, gênios, guerreiros ou generais, cujas biografias mitificadas decoram palácios-museus). Em Xavier, atravessamos, ao longo das páginas de suas narrativas fragmentárias, restos e dejetos revirados por um catador de lixo – e a força está na incongruência destes dejetos reunidos.

Sugere-se, assim, da obra peculiar de Valêncio Xavier, uma literatura *estranha e marginal*; certamente às margens do discurso histórico, onde se inscreve a memória, mas, ao mesmo tempo, às margens do discurso literário, flertando com seu *fora* – onde também podemos encontrar a memória. Mas isto se ainda pudermos encontrar limites cerrados para uma literatura de fronteiras arruinadas. Talvez, com Deleuze e Guattari, poderíamos sugerir, com Valêncio Xavier, a *prática de uma literatura menor*, no gesto de torção da língua por dentro da língua, da literatura por dentro da literatura, do livro por dentro do livro, do arquivo por dentro do arquivo, da história por dentro da história, em outra palavra: *profanações do discurso*. Valêncio *profana* o livro em suas possibilidades e impossibilidades; faz literatura “degenerada” (sem gêneros ou poéticas, sem origem ou fim) enquanto refaz suas memórias de menino, sem delas fazer ponte para o éden redentor de um passado perdido a retornar após um qualquer juízo final, mas fonte de criação de um novo ser monstruoso e *estranhamente vivo e presente*. Memória morta-viva. Este monstro-frankenstein-redivivo de Xavier exalará e vibrará, a partir de suas vísceras expostas (a nós, áugures), o rumor do passado lembrado-esquecido, impregnado, na evocação atmosférica e fantasmagórica daquele seu tempo de menino vivido entre as décadas de 1930 e 1940, pelo corpo-memória do autor e do livro.

Noutros termos, ao desviar o lugar-comum da narrativa memorial literária para suas margens, casando vestígios do passado íntimo e afetivo com a imaginação poético-ficcional, Valêncio Xavier pode nos levar a atravessar, quase fisicamente, a *densidade* de uma memória-corpo feita dos vestígios dessa presença – escombros e dejetos – em uma escrita da memória, que, ao se afastar de uma linha narrativa bem costurada (que seria análoga àquela linha indesfiável da História), provoca, em efeito, a intimidade daquele toque erótico (tato, pele, corpo) com aqueles rastros imaginados de um corpo-memória, talvez como se adentrássemos a casa do autor e, revirando suas gavetas, encontrássemos indícios (anti-narrativos) ou sinais (“Indiscutivelmente são sinais da passagem DELE.”) de

que *ELE esteve ali* (referindo-me, novamente, ao conto *O mistério dos sinais da passagem dele pela cidade de Curitiba*: “temos que nos debruçar atentos sobre cada sinal da passagem DELE sobre a Terra e estudá-lo incansavelmente”, escreve ao fim do conto, completando: “Somente agindo assim é que seremos capazes um dia – que espero não esteja longe – de O conhecermos na plena complexidade do seu ser e da sua obra” – Xavier, 1998, p.322).

Talvez, por outra perspectiva (não tão distante), seja como se nos percebêssemos, súbito, dentro de um sonho DELE ou víssemos este sonho magicamente projetado nas paredes escuras da velha casa DELE; ou então, dêssemo-nos conta de que ouvimos – e então sonhamos – a história inventada por ELE desde uma impossível voz infantil (DELE infante), banhada a linguagem por aquela mentira pueril, suspensa entre o vero e o falso; naquela criadora perversão infantil da mentira, construída, sem pudores, entre realidade e imaginação e através de uma linguagem ainda por vir. Linguagem balbuciante, entretanto, a perder pouco a pouco sua in-fância; linguagem da qual a literatura – sobretudo aquela Literatura emergida (sob este nome próprio) das crises modernas – sempre sentirá inveja e pela qual nutrirá sua infinita admiração, dando-se, como tarefa (melancólica), aproximar, artificialmente, a linguagem ao seu *estado nascente* (conforme Manuel Gusmão, desde Ponge e Valéry – Gusmão, 2010), ou, talvez, a um estado *de* nascente: de onde emergem as palavras, a língua, a linguagem.

Não se trata de qualquer emulação da voz infante através da linguagem maculada do adulto, mas, no jogo lúdico e perverso de apropriação dos rastros menores daquele corpo-memória de menino, Valêncio Xavier poderá fazer reverberar na linguagem a *presença* de sua infância *sinceramente mentida*, porventura com a mentira segunda e perversa sugerida por Barthes. A chave está no reconhecimento da voz mentida, na explicitação da fantasia, no entendimento de que a ficção não se opõe nem à verdade, nem à sinceridade e nem mesmo ao discurso histórico. O *bem passado* ganha vida (corpo, peso, cheiro, textura) ao ser enfrentado com o *gosto* da imaginação, da ficção. Este é o gesto inscrito na literatura de Xavier e que também se inscreve na prosa de W.G. Sebald; e, por isso, em ambos, ao lado de legítimos arquivos da História, de documentos factuais, que ambos, em estratégias semelhantes, inserem nas páginas de seus livros, encontram-se documentos fingidos; documentos *forjados* ladeados a documentos *verdadeiros*, cedendo a ambos a *verdade da literatura*,

indistintamente; a verdade que, ao fim e ao cabo, também move Pedro Nava, em sua busca por honestidade, como moverá outros escritores a escreverem nas margens da literatura, da representação, da história, por uma aposta no teor lúdico-afetivo da representação. Encontraremos, porventura, um realismo torcido da representação distanciada ao afeto, à presença, à atmosfera; um realismo atado ao corpo do escritor e aos corpos outros pelos quais a escrita atravessa ou é atravessada; um realismo indicial, vestigial, visceral. Mas tal esforço de criação não pode estar desatado da imaginação, de onde se deriva a invenção e a ficção. Uma imaginação que bem pode ser compreendida por aquele *gesto de vida* que ataria o menino e a mãe no fingimento, na mascarada, na ilusão partilhada de um só “olhão”. Mas a imagem deste *gesto de vida* – contra a morte – implica, é certo, um colocar-se no mundo; o que poderia nos mover a um possível realismo humano/mundano, mas, também, a um realismo do risco, ao gesto de se jogar para dentro do texto – no duplo sentido compreendido entre o lançar-se ao jogo lúdico das palavras e o pôr a vida em jogo; onde reencontramos Nava em seu esforço por ser honesto ou sincero, sem, com isto, afastar-se da ficção, da invenção, da imaginação – lugar de onde Nava se veria tentado a profanar-se em outro, em seu duplo; enquanto Xavier, por sua vez, ver-se-ia livre para jogar, assumindo enfaticamente a mentira contra a verdade, ou, melhor, mesclando perversamente, mentira e verdade na ficção, e entregando-se ao jogo das imagens – ao ponto de se deixar morrer, ao menos por três vezes, por dentro da ficção: em *Minha mãe morrendo* o livro será “dedicado ao menino que morreu” (Xavier, 2001, p.37); em *Meu sétimo dia* (1999), esboçará o próprio obituário no entrelaçamento entre a missa de comemoração e o mistério da criação diante de um amor partido, onde, afinal, esconde-se o enigma e a chave de solução desta “novella-rébus”; e num pequeno conto, *Coisas da Noite Escura*, bastante distinto dos textos os quais vimos trabalhando (texto restrito às palavras, sem imagens, sem vestígios de mundo ou grafismos tipográficos, fechado ao jogo das palavras na ironia da ficção) a profanar o *memento mori* numa narrativa a beirar o fantástico. Tomo a liberdade de reproduzi-la integralmente, aproveitando-me de seu caráter sintético:

Aconteceu faz muito tempo mas eu ainda lembro bem. Eu estava numa pequena cidade do interior, tinha ido lá fazer um serviço, fiquei hospedado num pequeno hotel, o único que tinha e era ruim. O quarto era sujo e fedia. A cama em que eu

dormia estava cheia de pulgas, o lençol tinha furos, o cobertor estava mofado, eu perdia o sono, a lâmpada era fraca, assim eu não conseguia ler a Bíblia que trouxera, sempre leio um trecho e rezo antes de dormir. Resolvi sair e respirar o ar da rua na noite escura, vou andando devagar, o bar e o restaurante da cidade já estavam fechados, não tinha cinema, mas fiquei por ali sem nada para ver. Na praça do centro tinha uma pequena igreja, fui até lá e a porta não estava fechada, entrei, estava escuro, mas as velas do altar estavam acesas, e tomei um susto com um vulto que vi, mas era um padre que me perguntou: “Veio rezar a esta hora?”. “Não, entrei para ver a igreja, não sou daqui, estou no hotel, me chamo Valério, e o senhor, padre?” “Me chamo Asmodeu.” O padre tinha o rosto cinzento e os olhos vermelhos, as unhas compridas e afinadas na ponta, isso tudo me deixou assustado e resolvi sair: “Boa noite senhor padre, vou para o hotel”. “Não, não vai. Vai ficar aqui”, disse ele. E me matou, eu Valêncio! Estou morto. (Xavier, 2006, p.135)

4.2

Memórias forjadas à infâmia da literatura: arquivo, memória, ficção

Os fatos são sempre assustadores, não devemos permitir que o medo doentio deles, vigoroso e em ação constante em cada um de nós, venha a encobri-los, falsificando assim toda a história natural, como história humana, e passando adiante essa história sempre falsificada por nós, apenas porque é hábito falsificar a história e passá-la adiante como história falsificada – menos ainda quando sabemos que toda história sempre foi falsificada e passada adiante como tal.

Thomas Bernhard ⁴⁸.

Um murmúrio que não cessará começa a se elevar: aquele através do qual as variações individuais de conduta, as vergonhas e os segredos são oferecidos pelo discurso para as tomadas do poder. O insignificante cessa de pertencer ao silêncio, ao rumor que passa ou à confissão fugidia. Todas essas coisas que compõem o comum, o detalhe sem importância, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, ou melhor, escritas. Elas se tornaram descritíveis e passíveis de transcrição, na própria medida em que foram atravessadas pelos mecanismos de um poder político. Durante muito tempo, só os gestos dos grandes merceram ser ditos sem escárnio; o sangue, o nascimento e a exploração davam direito à história. E, se às vezes acontecia aos mais humildes terem acesso a uma espécie de glória, era por algum feito extraordinário – o resplendor de uma santidade ou a enormidade de uma maldade.

Michel Foucault ⁴⁹.

Não será absurdo que encontremos o vulto da literatura de Sebald à cena em que o narrador de *The Real Life of Sebastian Knight*, em sua perscrutação dos

⁴⁸ Bernhard, 2006, em tradução de Sergio Tellaroli.

⁴⁹ Foucault, 2003, em tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro.

vestígios de seu irmão-escritor morto, ao esforço de narrar a *vida real* contra uma falsa biografia, encontra um grande envelope com duas dúzias de fotos de certo *Mr. H.* em diferentes estágios de sua vida – misteriosa coleção de fotografias que seria esclarecida por um anúncio de jornal: “*Author writing fictitious biography requires photos of gentleman, efficient appearance, plain, steady, teetotaller, bachelors preferred. Will pay for photos childhood, youth, manhood to appear in said work*” (Nabokov, 1996, p.30). Não será absurdo se formos, daí, conduzidos às prosas de W.G. Sebald, sobretudo ao reconhecermos a presença da literatura de Vladimir Nabokov na escrita sebaladiana, figurada ostensivamente na emblemática imagem do caçador de borboletas que se reitera nas quatro narrativas de *Os Emigrantes*, todas elas tomadas por imagens, sobretudo, *fotográficas*, entrelaçadas ao texto que nos esboça fantasmáticas narrativas de vida. O citado livro de Nabokov, como a obra do escritor russo – como aquela fictícia edição de um poema póstumo, em *Pale Fire*, em que as notas do fingido editor se apropriarão do texto, costurando toda uma absurda narrativa (dominada pelo editor-comentador) através e para além das palavras do poema –, toda literatura de Nabokov será, afinal, habitada por farsas forjadas pelo artifício literário.

Há um duplo significado embutido no termo *forjar*: primeiramente, forjar é dar forma (ao ferro em brasa) e, daí, construir, fabricar ou compor algo; mas, a partir desse significado primeiro, entende-se também por forjar, figurativamente, os atos de *inventar* ou *fingir*, inspirados pelo *imaginar*. Mas não se trata de um simples inventar, fingir, nem de mero imaginar; agrega-se ao termo o sentido de um *engano*, ou, melhor colocando, o gesto deliberado de *enganar*. Um *documento forjado* é aquele criado para nos fazer crer que ele é algo que efetivamente não é – sem ironia; isto é, trata-se de uma *falsificação*. É, talvez, uma representação torcida ao engano – e, daí, à falsidade. Encontramos como *representação* em uma passagem da semiótica de Charles Sanders Peirce o gesto de se colocar *algo em lugar de* outro – *como se* esse algo fosse, no jogo da linguagem, aquilo que não está presente ou, em termos quase jurídicos, delegando ao representante a função de se colocar *pelo* representado ausente (Peirce, 2008, p.61). Uma representação, dessa forma, não constituiria de partida qualquer falsificação, pois, ao menos a princípio, pode se suspender, em uma relação de representação (ao menos em uma relação não material), qualquer exigência de autenticidade *existencial* entre representado e representante: uma palavra que represente um dado objeto dentro

de um código lingüístico-cultural não precisa ser autenticamente ligada ao que representa ou participar deste, apenas precisa ser reconhecida em sua função dentro do código culturalmente estabelecido; ou seja, a autenticidade (que é, no caso, o reconhecimento da função) se restringe aqui ao que é *convencionado* arbitrariamente (ainda que as convenções tenham emergido da e habitem a vida e o mundo). A falsificação pode, entretanto, ser um engano deliberado por dentro da linguagem, isto é, uma torção por dentro das convenções de linguagem e da representação, a fazer a palavra afirmar algo para alguém ou além (sem ironia) – mas, aí, restritos aos desvios da linguagem, estaríamos, talvez, mais perto da *mentira* ou já imersos na *ficção* ou na *poesia*; entretanto, a linguagem pode ser um instrumento de falsificação – é por ela que se afirma o falso.

O ato de *forjar*, neste sentido mais pejorativo do termo, ligado à noção de falsificação, está, de certo modo, fora das convenções da representação ou talvez surja como um desvio, um disfarce, um escamoteamento do ato representacional – estamos diante de uma representação que sorrateiramente apaga aquele *como se* para afirmar-se fingidamente *apresentação*; pois forjar, por exemplo, um documento, é fazê-lo, de um algo que *não é*, não a *representação* daquilo que ele, afinal, não é nem pode ser, mas induzi-lo a falsamente *se passar* por aquilo; não se trata, portanto, de representação – mas de *falsa apresentação*. Entretanto, um *índice* (como representação vestigial) também pode ser forjado; a marca da presença (passada ou distanciada) do corpo ausente, cujos rastros resistem noutro lugar, inscritos em carne e corpo, pode ser falsificada; pode sê-lo, pois o contato físico que fabrica a *marca indicial* (rastro, vestígio) exige vera *materialidade*. A relação entre representante (*Representâmen*) e representado (*Objeto*), no caso particular do índice, ou, ao menos, do *índice genuíno*, não é nunca meramente arbitrária: trata-se de uma “relação existencial” (Peirce, 2008, p.66). Ainda que percebamos, seguindo com Peirce, a raridade de um puro índice (não contaminado por qualquer relação icônica ou simbólica) e ainda que ele afirme a concomitante raridade de “um símbolo qualquer absolutamente desprovido da qualidade indicial” (p.76), no momento em que uma existencial conexão física e material (mesmo que “degenerada”) faz-se condição de qualquer índice, posto que sem uma conexão física não há a marca do índice (o índice genuíno ou autêntico é uma *marca presencial*), a falsificação – o gesto de forjar um falso objeto que se passe por autêntico naquela relação material-existencial – torna-se uma possibilidade e,

certamente, um *assombro*. É o assombro que habita a fotografia, por exemplo, desde a sua invenção – e, afinal, habitará qualquer arquivo ou documento, qualquer ruína ou vestígio, qualquer *prova existencial*.

O documento forjado na literatura: uma enganação, um engodo; um fingimento? uma mentira? – mas, afinal, não seria simplesmente *ficção*? O que leva Valêncio Xavier e W.G. Sebald, em suas peculiares construções literárias (carregadas de vestígios coletados às margens do mundo e do tempo), a explorarem, como artifícios literários, *documentos forjados*, inadvertidamente postos ao lado de *documentos legítimos* (ou reproduções destes e daqueles) – o que tal gesto, aparentemente impróprio (à beira do obsceno, do ilegítimo, do imoral) diz de suas literaturas ou da literatura? Reconhecemos, de partida, aquela postura de *degustar* o passado através da imaginação literária (conforme a torção que Valêncio Xavier propõe ao verso de Camões); isto é, através da apropriação ficcional dos rastros do passado, da memória e da história, Xavier e Sebald – assim como Pedro Nava, ainda que deixando a maior parte de seu acervo vestigial para os bastidores dos arquivos (talvez naquela *página ao lado* e certamente à espera de um leitor-arquivista) ou entranhados no texto – animam a língua da caveira a cantar (contra o silêncio do esquecimento, contra o vazio da morte); mas a questão aqui problematiza-se diante do risco da *falsidade*, risco de se permitir uma mentira aguda, mais rasteira e chã, e, assim, mais grave e perigosa do que aquela mentira-invenção de *menino mentido* cultivada à suspensão da mentira pela imaginação plena (à existência plena do menino, sem dentro ou fora, sem verdade ou inverdade, sem fato ou ficção, apenas a vida intensa – apenas gosto de viver).

Certamente a forja literária não se reduz a simples engodo; pois, justamente, em ambos os autores a que nos referimos, em W.G. Sebald e Valêncio Xavier, o documento forjado participa deliberadamente da *ficção*, embora de ficções construídas sobre a História ou, mais apropriadamente, nas margens da História, ali onde talvez reinem a *memória* e suas ramificações. E não será a memória – apesar de podermos vê-la como uma espécie de coleção ou tábua de registro de índices mentais da experiência intelectual e emocional do homem no mundo – não será a memória, como antes cogitamos, intrinsecamente habitada e alimentada pela *imaginação*? A imaginação não é sua *condição*? Nesse sentido, não é a memória a nossa íntima e inelutável ficção de nós mesmos, aquela que nos conduz em nossa vida-ficção (por mais sincera) no ato inquietante de nos representarmos

à nossa imagem? Talvez ainda não seja o momento de assumirmos plenamente tais afirmações, mas poderíamos reconhecer, ao menos, que *a ficção literária autoriza a forja*, autoriza uma espécie de *falsa falsificação* (em profanação do falso), que aí já não seria engodo, mas assumido fingimento ou, ainda, *prova material de que tudo fora ficção desde o início*, parafraseando a afirmação – de um tio de Aurach (ou Ferber, dependendo da edição), personagens d’*Os Emigrantes*, de Sebald – de que aquela fotografia forjada da queima de livros em Würzburg e publicada em jornal da época seria “a prova indicial decisiva de que tudo fora falso desde o início.” [Und so wie dieses Dokument eine Fälschung war, sagte der Onkel, als stelle die Von ihm gemachte Entdeckung den entscheiden Indizienbeweis bei, so war alles eine Fälschung Von Anfang an.⁵⁰] (Sebald, 2002a, p.183) – expondo-se, quiçá, em falsidade ideológica.



Figura 26 - Imagem reproduzida em “Os emigrantes”.
Fonte: Sebald, 2002a.

A fotografia em questão, reproduzida no livro do escritor alemão, mostra-nos um amplo grupo de pessoas reunidas em uma praça, aparentemente à noite (pelo pouco do céu que se vê, estranhamente negro frente à claridade que iluminaria a cidade e as pessoas naquela praça), diante de uma coluna de fumaça branca – tão estranhamente branca – que sobe aos céus; explicitamente, quase despudoradamente, a imagem é, enquanto documento, enquanto pretenso registro fotográfico de um acontecimento, uma evidente e grosseira falsificação. O índice do fogo – a fumaça – é, aqui, *indício da ilusão*; vestígio e evidência de uma

⁵⁰ 1ª edição, Eichborn Verlag, 1992.

mentira ideológica. O que se subentende, portanto, desde as palavras do tio Leo, através das memórias fingidas do pintor Max Aurach (depois Ferber), sonhando literatura a partir de vida e obra de Frank Auerbach, é que a falsificação se inscreve não apenas no particular documento comentado, certamente forjado, mas no ato que ele documentaria, fosse ele verdadeiro, mas que, de todo modo, *representa* (até porque, por mais absurda e intolerável, a queima de livros na Alemanha nazista realmente aconteceu); sua falsidade, dessa maneira, representa em si (sinceramente ou mesmo adequadamente) a falsidade intrínseca ao evento – há, assim, uma involuntária *honestidade* no ato de forjar aquela fotografia: sua construção sobre e sob falsidades expõe e representa a irrealidade (o absurdo) em que a queima de livros (e todo o terror a esta relacionado, afinal) pôde efetivamente ocorrer; denuncia, nesse sentido, a *surrealidade* de um mundo que pôde suportar a intolerância absoluta sob a regência de uma teoria falsa a afirmar a superioridade de uma raça sobre-humana inexistente – a nos impor a possibilidade de inexistência da humanidade e a presença inquietante de sua impropriedade, entre demônios e ratos. Aquela *fotomontagem* – uma ferramenta tão apreciada pelos vanguardistas do movimento surrealista ascendido poucos anos antes – surge, a partir da sutil articulação das palavras de Leo e da silenciosa e eloquente presença daquela montagem fotográfica na página do livro, como a mais *sincera* representação de um acontecimento fundado sobre mentiras, intensas Mentiras travestidas de Verdades – longe daquela mentira mentida da infância e invejada pela literatura, suspensa ludicamente entre verdade e falsidade; com isso, Sebald reduz a realidade a uma ou, melhor, a denuncia como *construção* e, sobretudo, expõe a *precariedade* do discurso histórico que a tenta abarcar, sempre em risco de ocupação pela falsidade – como a Europa quase inteiramente tomada pelas forças nazi-fascistas em meio à Segunda Guerra, espalhando-se o poderio nazista não apenas pelo aparato bélico, mas também pelo assentimento e pela colaboração de muitos, convencidos/convertidos por um discurso ideológico poderoso, e que sobrevive, afinal. A fotomontagem do jornal de Würzburg emerge – insistiremos – como *índice da falsidade*; é um rastro material e um vestígio sincero da falsidade em que se fundamenta o odioso evento representado pela imagem tortuosamente fotográfica. Esse é o sentido da sua afirmação como *prova indicial*: estão ali os rastros da manipulação, da forja; e ali reside, então, a

afirmação do caráter de construção, participante de todo discurso realista, como o jornalístico, como o da História, em toda pretensão atar *Fatos* a *Verdades*.

Certamente, Sebald tem consciência do risco que enfrenta ao evidenciar a parcela de construção narrativa que habita todo discurso histórico-realista diante dos acontecimentos extremos do Holocausto ou da Shoah; sobretudo frente à sombra do *negacionismo*, engendrado – é preciso se ter a consciência disso – por dentro do próprio projeto nazi-fascista, como nos alerta Giorgio Agamben a partir de Primo Levi (Agamben, 2008, p.157): os nazistas nos *Lager*, afirma Levi, apostavam na impossibilidade do testemunho, por um lado, a partir do projeto de apagamento das provas, sejam humanas – as testemunhas –, sejam materiais, como, em parte, foi de fato executado com a acelerada desmontagem da estrutura dos campos de concentração e a incineração de corpos e outros vestígios dos extermínios (algo que passou a ser feito, sobretudo, a partir do momento em que a Alemanha começou a perder território na Guerra); e, por outro lado, compreendendo a incontornável indigeribilidade do crime nazi-fascista, isto é, sua absoluta inadequação à realidade (ou, ao menos, do que almejamos como realidade humana ou sonhamos ingenuamente); sua aparente incongruência estaria, assim, para além do discurso *humano* (atingindo aquele campo do irrepresentável) e, com isso, extrapolaria, em si, qualquer *credibilidade*: a narração dos eventos, mesmo com a apresentação de testemunhos e evidências físicas, para além dos pungentes indícios fotográficos e cinematográficos (que assombraria, como nunca, o discurso belicista – ao menos desde a Primeira Guerra e, sobretudo, desde a Guerra Civil Espanhola), seria reconhecida, diante da face-górgona do extremo, como mentira ou mera invenção mítico-ficcional – e aqui encontramos as raízes do discurso de *negação*.

Cito Jean-François Lyotard a respeito da argumentação revisionista de Robert Faurisson a negar a existência das *câmaras de gás*:

«J'ai analysé des milliers de documents. J'ai inlassablement poursuivi de mês questions spécialistes et historiens. J'ai cherché, mais em vain, um Seul ancien deporté capable de me prouver qu'il avait réellement vu, de ses propres yeux, une chambre à gaz» (Faurisson, *in* Vidal-Naquet, 1981: 227). Avoir «réellement vu de sés propres yeux» une chambre à gaz serait la condition qui donne l'autorité de dire qu'elle tuait au moment ou on l'a vue. La seule preuve recevable qu'elle tuait est qu'on en est mort. Mais, si l'on est mort, on ne peut témoigner que c'est du fait de la chambre à gaz. – Le plaignant se plaint qu'on l'a trompé sur l'existence des

chambres à gaz, c'est-à-dire sur la situation dite Solution finale. Son argument est: pour identifier qu'un local est une chambre à gaz, je n'accepte comme témoin qu'une victime de cette chambre à gaz; or il ne doit y avoir, selon mon adversaire, de victime que morte, sinon cette chambre à gaz ne serait pas ce qu'il prétend; il n'y a donc pas de chambre à gaz. (Lyotard, 1983, p.16-17)

O revisionismo negacionista (mesmo que negue este “negacionismo”), apesar de nos soar escandaloso diante da Shoah ou, quiçá, *criminoso*, pode ser compreendido, talvez, como uma parte obscura da cena do testemunho – um resíduo inevitável ou talvez *necessário*, que nos exponha a fragilidade do discurso do testemunho, tanto o experiencial quanto o material. Fragilidade que, entretanto, não impede o testemunho, antes o convoca como necessidade – justamente porque um testemunho nunca será *suficiente*: a testemunha da câmara de gás não sobreviveu para nos contar. Onde o acontecimento se aproxima do *rumor*, pode se esfocar a voz do testemunho, mas é aí que ela deve se levantar. O discurso negacionista frente à Shoah, isto é, a recusa em aceitar como acontecimento factual o extermínio em massa de judeus (entre outras minorias) perpetrado em solo alemão ou em terras sob o domínio da Alemanha de Hitler, fundamenta-se retoricamente nas falhas e falácias da memória, da história, dos discursos dedicados à realidade, e mesmo dos índices materiais: fotografias e filmes (*cine-fotografias*) – alardeiam os revisionistas/negacionistas –, assim como outros documentos com teor de índice e prova, *podem ser todos forjados*, assim como depoimentos podem ser inventados ou distorcidos, e, mesmo sem a forja, mesmo sem qualquer falsificação, toda narrativa – mesmo uma narrativa pretensamente histórica e objetiva (a se afirmar, relato, relatório, descrição, testemunho) – é guiada, inevitavelmente, por uma *perspectiva* limitada, por um olhar incuravelmente *parcial* sobre os acontecimentos e, assim, sobretudo no caso da narrativa histórica, de toda narrativa disposta a adequar-se ou a representar com fidelidade o mundo, sempre assombrada pela mentira, pela falha ou pela possibilidade de deturpação. Exposto o discurso realista em sua precariedade – precariedade inscrita nele, enquanto discurso que tende à crítica, contra os discursos dogmáticos que, por princípio, não comportam contestação –, a sua negação estará sempre presente ao seu lado; *sempre será possível negar a realidade* – e é, afinal, sob esta constatação que se põe o discurso jurídico (talvez diante da impropriedade do fato e ou da verdade) – e, assim, constrói-se a cena de

confronto entre a defesa e a acusação, que chegarão à verdade jurídica não como um consenso, talvez como um meio-termo entre as discordâncias, mas, sobretudo, como a vitória de um lado e a derrota do outro: um modo certamente precário (e um tanto arcaico) de se estabelecer qualquer verdade e qualquer justiça.



Figura 27 - Imagem reproduzida em “Os emigrantes”.
Fonte: Sebald, 2002a.

A imagem fotográfica, ao mesmo tempo em que alcança o alto status de prova de verdade ou veracidade (por seus valores *icônico e indicial* concomitantes e entrelaçados), é rapidamente reconhecida, desde os seus primórdios, desde a compreensão de suas possibilidades e contingências, como provável artifício de engodo, de engano, de ilusão. Uma fotografia pode ser, desde sempre, a raiz de uma farsa: eis que nos vemos outra vez diante de uma daquelas antigas fotografias, provavelmente anterior à noção do instantâneo, em que os retratados, quiçá fantasiados, posariam diante de um fundo falso, imaginado, *trompe l'oeil*, de uma floresta, de uma cadeia de montanhas ou de um grandioso palácio. No tom lúdico da brincadeira entre amigos, a *mãe morrendo* de Valêncio Xavier surgiria como odalisca em Samarkanda ou Samara, depois como uma cigana a ver as cartas do destino e, sempre ao lado da Mariinha, como a noiva cercada por convidados inventados, assim como, noutra fotografia, posariam os meninos

Valêncio e Gricha, ao lado da pobre babá, todos igualmente mascarados; menino Valêncio *transvestido* (*Aladim Sinbad Saladino*) – lua e estrela no chapéu – a remeter-me à fotografia de um *dervixe-menino*, fotografado, segundo a narrativa de *Os Emigrantes*, ao desejo de Cosmo Solomon, o companheiro de jornada daquele fingido tio Ambros Adelwarth, que, em outra das fotografias que habitam sua narrativa, aparece trajando vestes árabes, aparentemente a posar, como as crianças (tios Theo, Fini e Theres da mesma narrativa), no cenografado estúdio de um fotógrafo profissional e que me leva a recordar, ainda outra vez, a inquietante fotografia do pai de Art Spiegelman em *Maus*; inquietante, pois ali vemos Vladek surgir, no registro fotográfico incontornável, com aquele uniforme de interno dos campos, com surpreendente boa aparência e boa expressão, de certo modo a contrariar toda a imagem construída pela narrativa de seu filho desde as memórias do pai e pelo discurso da Shoah; aquele quase insuportável índice de uma realidade absurda, a sugerir-nos uma interrupção da fala, uma impossibilidade absoluta de dar resposta ou de propor compreensão, uma incongruência incontornável. Como julgar o gesto de Vladek Spiegelman? – devo indagar ainda outra vez e ainda sem resposta suficiente. Fato é que algo se inscreve ali. Há ali, na imagem fotográfica, um vestígio de uma presença inquietante, aquilo que devo insistir (sem superar) como um índice do absurdo ou do inefável.

Mesmo quando nos engana, portanto, a fotografia não deixa de ser *registro indicial da farsa* e é este fado vestigial que faz da fotografia (se vera fotografia, mesmo que mentirosa) um rastro do mundo no tempo; e por isso a imagem fotográfica é imediatamente *imagem-arquivo*, sempre habitada por fantasmas do tempo. Mas tal caráter intrínseco à fotografia não a autoriza como imagem-verdade ou imagem-imediata, translúcida janela à coisa-em-si-mesma, longe disso; uma imagem fotográfica é uma representação *construída através do aparato fotográfico* ou *fotônico*, para usar terminologia de Jean Marie-Schaeffer; mas é uma representação que deverá estar maculada pelo objeto (ou por uma configuração de objetos do mundo diante da lente) que a imagem fotográfica tende a representar *iconicamente* – e isso certamente a comporta com um caráter peculiar e a faz ponto-de-virada diante do entendimento das nossas possibilidades de representação de uma realidade-mundo: a partir do advento da fotografia, o ícone pode aliar-se profundamente ao índice, de uma forma que talvez apenas os moldes de esculturas feitos através do corpo dos modelos poderia, até então,

sonhar alcançar; o salto seguinte seria a introdução do movimento-tempo em uma imagem cine-fotográfica; e, enfim, do som em sincronia. Mas, construído todo o aparato de registro quase imediato do mundo em imagem-tempo-som, a ascensão da arte cinematográfica – edificada aí como arte – se dará justamente através da narrativa ficcional abraçada à *ilusão*: não estão todos os atores – e quiçá mesmo as personagens de documentários – *sinceramente fantasiados* diante das câmeras?

O problema que W.G. Sebald precisa enfrentar em sua literatura, escrita sobre os escombros da Segunda Guerra Mundial e sob o estigma da Shoah (que não sofreu na pele, mas ainda uma perturbação que, como alemão da geração pós-guerra – nascido em 1944 –, aflige sua memória e seu corpo como uma *dor fantasma* em membro ausente); a questão que o atormenta (como se inscreve no ensaio *Luftkrieg und Literatur* – 2004; 2006b) é o risco de diluição dos acontecimentos extremos daqueles anos 30 e 40 do século XX (incluindo, como no citado artigo, a guerra aérea e os bombardeios às cidades alemães – a despeito dos crimes nazistas, que, entretanto, não podem ser esquecidos ou soterrados, afinal participaram daquela destruição) em mera imagem ou em silencioso esquecimento; pois há um duplo movimento de apagamento diante dos acontecimentos da História: o silenciamento (de algo deixado sob escombros ou para trás, na estrada do tempo) e a deturpação ou torção do acontecimento em mera imagem narrativa, movimento este quase inevitável ao discurso histórico, que tende a uma *narrativização/mitificação*. Certamente um problema, mas, entretanto, algo aparentemente incontornável e, portanto, um problema a se enfrentar: como narrar historicamente fora do mito-narração, fora da lenda? Doutra perspectiva: diante da Shoah e das atrocidades da Guerra, é possível aceitar uma qualquer mitificação ou fabulação discursiva? E qual será essa fábula, esse mito? O mito apaziguante do Grande Discurso Histórico? É possível suficientemente *representar* acontecimentos tão intensos como aqueles da guerra aberta e do genocídio planejado, ou da bomba mortal e cruelmente estratégica (penso nos bombardeios aéreos, mas, sobretudo, nas bombas lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki), por uma narrativa coesa e coerente – por uma bem comportada *representação*? Se é preciso lutar contra a Negação e o Silêncio, isto é, contra o silêncio do Mito-História e contra o vazio do Esquecimento, como, então, acordar os mortos, evocar os fantasmas? Como salvaguardar as vísceras, o cheiro da carne queimada ou do corpo decaído, destruído, aniquilado, a textura

das peles, o rosto vazio do *homem macilento*, daquele *muçulmano* habitante ideal da *zona cinzenta* (à profanação do estado de exceção) nos campos de morte?



Figura 28 - Do Arquivo de *Die Ausgewanderten* de W. G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach).

Talvez *por dentro da imagem*, da representação, por dentro da invenção, da ficção, da *farsa* – ou como aquela farsa do teatro medieval, a comédia inserida no interior da seriedade do Mistério das representações religiosas na Idade Média; isto é, farsa como desvio, torção por dentro do discurso dominante – por dentro da História e por dentro da Representação. Na *farsa melancólica* de Sebald, o autor faz reverberar, desde as margens e os escombros, o murmúrio do *fora* (da História, da Representação), não como aquela negação (em direção ao negacionismo), ela mesma uma falácia retórica clamando a vitória da dúvida através das falhas e fraturas do discurso histórico, mas como *desvio* – evidenciando, assim, nesta voz desviante, a dor do esquecimento e a ameaça de sobreposição da tortuosidade da história-caos pela voz dominadora e amaciada de uma História de nome próprio, coesa e coerente em si mesma e que tende às aventuras dos grandes, dos heróis, de *sobre-humanos* – animadas pela mesma fantasia de soberba que alimentaria o discurso nazi-fascista; discurso que justamente afasta os acontecimentos da humanidade ou a joga num não-lugar, ao criar um estranho universo dicotomicamente dividido em super-homens e sub-homens – *sem espaço para a humanidade*, que se reconhece, assim, sem nenhum chão onde apoiar os pés ou fazer morada; não à toa, Albrecht Speer planejava, para deleite da megalomania do Führer, a *Welthauptstadt Germania* mais pungente

do que Roma ou Paris a ser construída, em lugar de Berlim, como uma cidade-monumento entre templos seculares, todos grandiosos o suficiente para abrigar semideuses prontos a esmagar os homens que ousassem afirmar a humanidade.

Quando estive na Alemanha pela primeira vez, em meados de 2011, encontrei-me com o professor Georg Wink na Freie Universität Berlin, depois de ter estado por dois dias em Dresden e após breve passagem por Praga como ponte para Terezín, pois me interessava o processo de ressignificação das cidades após a Segunda Guerra Mundial, catástrofe humana que arrasaria o belo centro antigo da Florença do Elba, faria de Terezín ou Theresienstadt um gueto de artistas a disfarçar o extermínio lento por trás das paredes da fortaleza, e deixaria aos escombros a capital do Reich, posteriormente partida em dois mundos (por longas décadas); Wink, ao ouvir meu interesse por Dresden, alertou-me sobre o perigo de alguma mitificação em torno da afirmação humanista de total imoralidade dos ataques aéreos que destruiriam Dresden, imoralidade mesmo dentro do absurdo jogo bélico que justifica sem receios os meios pelos fins, e mesmo se perpetrados contra os perpetradores dos maiores crimes da humanidade; segundo Wink, ao menos de um ponto de vista não propriamente favorável à guerra, mas aceitando-a, ao menos, em algum grau de normalidade (talvez sob um ambiente de exceção), haveria, enfim, certas razões estratégicas suficientes para fazer do bombardeio um ato de guerra e não um crime (ainda que, a meu ver, todo ato de guerra seja necessariamente um crime – e toda vitória deveria ainda ser lamentada). Diante disso, Wink me alertaria, de forma ainda mais contundente, que os desdobramentos deste discurso, porventura mítico, em torno dos bombardeios (compreendido, por essa perspectiva como um crime contra a humanidade) participariam do fato de que Dresden, a mesma cidade reconstruída obsessivamente à cópia da cidade perdida para a guerra, tornar-se-ia, por trás das belezas da cidade, um dos pólos da extrema direita num país onde a sombra do nazismo (sob a marca do *neo*) persistiria e persiste como uma ameaça constante (como uma doença dificilmente curável – a recordar-me a sombra no pulmão do austríaco Thomas Bernhard, que o acompanharia por toda a vida e até a morte).

Ao mesmo tempo, ao comentar sobre as inevitavelmente incongruentes reconstruções de Berlim e as marcas remanescentes da guerra encerrada em 1945, Wink destacaria a decisão por se manter fechado ao público o *bunker* onde estava Adolf Hitler ao fim da guerra e onde morreria – sugerindo que os berlinenses e os

alemães não estariam *prontos* para lidar com toda a carga de memória e significação contida naquele lugar. Berlim se esforça arduamente por se ressignificar como uma cosmopolita e tolerante capital em direção ao futuro; apesar de ainda ostentar e fabricar monumentos ou antimonumentos grandiosos, a cidade estará longe de qualquer imagem da grandeza absurda e monstruosa daquela Germania de Speer. Os vestígios do tempo e da memória guardam um peso por vezes quase intolerável de significação; o excesso de significado de um objeto, de um lugar, de um conceito, porventura, pode favorecer certas tomadas ou apropriações, porventura indébitas ou impróprias, dos seus significados – o que talvez uma cidade como Berlim, ao eixo dos principais eventos da História européia e possivelmente mundial ao longo do século XX, possa nos evidenciar; assim como aquelas outras cidades que eu visitaria: Dresden, Terezín, e, em minha segunda visita ao país, em Março de 2012, Munique, cidade que figuraria, na obra de Sebald, como imagem melancólica inscrita em sua infância: uma cidade em escombros (“no meu espírito, desde que tinha estado uma vez em Munique, poucas coisas estavam tão nitidamente ligadas à palavra cidade como montes de ruínas, paredes caídas e janelas sem vidro através das quais se vê o céu” – Sebald, 2006b, p.69); de Munique (de onde, em meu retorno para pegar o voo de volta a Lisboa, visitaria ainda o angustiante e decadente campo-museu de Dachau, tão incongruente à cidade amena que lhe nomeia – e que se infiltra nas casas à beira do muro, com vista para o *Lager*) eu seguiria de trem para Stuttgart, de onde, por cinco dias, eu faria diariamente a rota de trem até a cidadela natal de Schiller, Marbach am Neckar, orgulhosamente a se intitular Schillerstadt, onde se encontra o Arquivo de Literatura da Alemanha (Deustches Literaturarchiv) e se guarda o acervo de W.G. Sebald, falecido em 2001.

O pouco tempo e a barreira da língua (não me sobrara o tempo para insistir nos meus estudos de alemão com o empenho que gostaria) me induziram a limitar minhas investigações (realizadas, em todos os dias em que estive em Marbach, desde a abertura ao fechamento da instituição), às pastas – dezessete delas – relacionadas à prosa em quatro atos *Die Ausgewanderten*, obra publicada originalmente em 1992 e traduzida ao português como *Os Emigrantes* – mas que também se poderia (e talvez mais acertadamente) traduzir por *os emigrados*, mantendo (à distinção de *Die Auswanderer*, título cogitado por Sebald) a presença de uma imposição veladamente ou abertamente violenta de afastamento da pátria

(figurada dolorosamente na deportação dos judeus aos campos) sofrida por todas as personagens centrais das narrativas (e, de certo modo, assumida por Sebald na contextualização de sua saída da Alemanha na juventude até fixar residência na Inglaterra). O tempo, escasso para a pesquisa, ainda me permitiria entrever, através da perscrutação em duas ou três pastas do material também extenso relativo à escrita de *Austerlitz* – o que me permitiu esboçar uma leitura comparativa do processo de trabalho de Sebald ao contrapor os procedimentos de duas obras separadas por quase uma década –; e ainda folhear a primeira edição de *Os Emigrantes* à cópia pessoal do autor, contendo breves anotações marginais.

Quanto ao desafio de se ler arquivos (comportando manuscritos, muitas vezes rascunhados) registrados em alemão – pois, apesar de residente em país anglófono, Sebald escreveria suas obras literárias na sua língua materna –, é preciso ter-se em conta, em primeiro lugar, que a literatura de Sebald não se constrói estritamente por texto ou, doutra forma, seu texto se estabelece num entrelaçamento constante entre palavras e imagens, mesmo que o fio condutor seja a escrita alongada em parágrafos quase infinitos a costurar as vozes várias entre narrador e personagens; isto é, sua escrita também são as imagens, portanto, e, diríamos, num duplo sentido: enquanto esta coleção de impressões, mormente, fotográficas, entre outras imagens-documentos infiltradas no campo da palavra; e enquanto composição visual – do que se pode desviar em duas abordagens: tanto o arquivo, mesmo escrito, comporta um teor gráfico-visual, possivelmente imagético, entre manuscritos, datiloscritos, impressões, montagens textuais, rasuras, riscos, sublinhos e mais, quanto, por outro lado, Sebald efetivamente compreende o caráter gráfico e material do suporte-livro, isto é, aquilo que mais se nos anuncia, pungentemente, entre seus papéis é a profunda consciência e o dedicado empenho *editorial* do escritor – o que reitera a perspectiva de que as imagens, em Sebald, (como em Valencio Xavier, de forma mais explícita), não se agregam ao texto como elementos subsidiários e, portanto, dispensáveis, nem como meras ilustrações dos textos que as palavras, em contrapartida, explicariam, mas como partes efetivas do texto, do tecido literário em palavras e imagens. Dessa forma, a dificuldade da língua poderia ser, de partida, equacionada, ao menos parcialmente – muito eu haveria de perder, como perdi –, através de uma perspectiva de entrelaçamento entre a materialidade dos documentos e o efetivo texto literário (tecido entre imagens e palavras) que deles se emergiria; disso,

poder-se-ia ainda comentar, de partida, que, como já o sentira em Nava e Pessoa, de formas distintas, também através dos papéis de W.G. Sebald, pude, desde logo, sentir-me *confortável* naquele lugar: há como que um reconhecimento ali, não propriamente de origem, mas o reconhecimento de *gesto*, por assim dizer, o reconhecimento de que a literatura de Sebald convive com a materialidade documental que se pode encontrar entre os seus arquivos – uma intuição que, talvez, sob certa perspectiva, possa se dar ainda com maior pungência enquanto o autor nos *encena* vivamente, através dos passos do narrador de suas prosas, a perscrutação dos vestígios daquelas vidas rastejantes que serão por ele costuradas em narrativas; entretanto, doutra perspectiva (não tão distante daquela – apenas um passo ao lado), pode-se reconhecer que, afinal, como escrevi entre minhas anotações na sala de reservados em Marbach: *É nos arquivos de Sebald que reconhecemos de forma mais clara a sua escrita como literatura e ficção*. Isto é, do *estranhamento* e *inquietação* em que a literatura de Sebald nos joga à leitura (desavisada ou nem tanto) afrontada pela impossibilidade de atribuir-lhe gênero estrito e ao ímpeto de afirmar seu suposto *hibridismo*, talvez reconfortador diante de uma hesitação (próxima à do fantástico na literatura, conforme a leitura de Todorov) entre o relato factual e a invenção ficcional, entre a história e, talvez, a fábula, entre a memória e o sonho (mas entre estes já nos perdemos), atravessar seus arquivos nos impõe, desde aquele lugar tão próximo dos documentos de sua escrita, uma proximidade (que nos pareceria estranha – a beirar o inadequado) com a construção ficcional; ainda que atrelada ao mundo material, pois se trata de uma literatura dedicada ao mundo e marcada com os rastros daquelas vidas marginais; insistimos: *infames* (alimentados pelas palavras de Michel Foucault⁵¹).

Mas isto não impede a compreensão da literatura de Sebald como ficção e o reconhecimento de que isso se expõe e se ambienta entre seus arquivos, a despeito das provas ou justamente ao encontrarmos as provas de que as narrativas de Sebald são erguidas através de uma apropriação (talvez imprópria) dos traços materiais de vidas vividas e de memórias mundanas. Em suas prosas narrativas, W.G. Sebald, afinal, encena, em sua literatura, uma escrita *realista* – somos jogados, pelo texto e pelas imagens entrelaçados, para dentro da cena de uma escrita dedicada a representar narrativamente a realidade, mas ainda em

⁵¹ Foucault, 2003.

encenação, ainda esta performance da escrita por dentro da escrita, a encenar, por fim, aquilo que o realismo do século XIX deixaria transparecer, talvez a contragosto, talvez à consciência almejada de sua face terrível e decadente: a insustentabilidade do projeto moderno de representação. Dessa forma, em Sebald, a literatura não é e não pode ser nenhum romance, mesmo quando flerta com essa possibilidade com maior liberdade, referindo-me, dentre suas quatro longas prosas (completando-se com *Os Anéis de Saturno* e *Vertigem*), a *Austerlitz*, certamente sua criação menos fragmentária e mais assumidamente habitada pelo gênero romanesco à aventura de outro emigrado à procura de uma origem para sempre perdida. Mas o fracasso moderno inscrito na literatura do escritor alemão não significará uma impossibilidade ontológica ao ato de se representar e sim o desmoronamento do seu *gesto* em sua impropriedade: desde a crise da modernidade e, sobretudo, desde Auschwitz, da Shoah, das bombas em Hiroshima e Nagasaki, das cidades aniquiladas pelos bombardeiros, o gesto de representar não pode escapar da sua face imprópria; e, assim, o realismo que porventura se insira e se aceite na obra de Sebald será incontornavelmente o realismo perturbado, quiçá melancólico, palpável (de tão denso e irrespirável) nos quatro livros referidos – mas nem por isso seria o realismo (este outro realismo excretado pela doença da representação – espalhada há mais de cem anos pelo *mal do século*) meramente deposto ao silêncio. Mas me adianto a questões às quais voltaremos em momento propício, à luz de outros investimentos e investigações. Por ora, sugerimos a *presença* desse realismo fragmentário em Sebald – um realismo desterrado e, quiçá, *espectral*, ao assombro do mundo que nele não cabe.

Em entrevista a respeito de sua obra literária, W.G. Sebald afirmaria, em perspectiva aparentemente distinta da leitura que aqui se propôs: “What matters is all true. [...] The big events [...] you might think those were made up for dramatic effect. But on the contrary, they are all real. The invention comes in at the level of minor detail most of the time, to provide *l’effect du réel*.” (Schwartz, 2007, p.72); a distinção se daria pela aparente insistência de Sebald em afirmar a verdade *factual* (*all true; all real*) dos eventos costurados em suas narrativas, quando aqui se apostava na evocação de uma *presença* porventura *espectral* – a sugerir um rumor, uma atmosfera, um assombro – destes homens infames tragados ao silêncio pela História e reanimados, mesmo por um espasmo ínfimo do tempo, *por dentro da ficção*; por outro lado, Sebald assume a construção, pelos pormenores,

pelos detalhes, por *notações insignificantes*, de um *efeito de real*, fundamento – segundo Roland Barthes, em 1968 – de uma *verossimilhança inconfessa da modernidade à desintegração do signo* (Barthes, 2004, p.190); mais de dez anos depois, Barthes afirmaria entender “por ‘efeito de real’ o desvanecimento da linguagem em proveito de uma certeza de realidade: a linguagem se volta, foge e desaparece, deixando a nu o que diz.” (Barthes, 2005, v.I, pp.143-144), tendo aí em mente a *anotação*, o *haikai* e a *fotografia* – donde aí já derivaria à noção de *isso-foi* quase concomitantemente desenvolvida em *A Câmara Clara*.

Ao menos a *anotação* e a *fotografia* serão participantes do discurso literário de W.G. Sebald – e se nos autorizarmos a tomar esta noção de *isso-foi* ao lado de um *efeito de real*, então poderemos compreender algo da insistência de Sebald em afirmar a verdade e a realidade daquilo que nos é narrado por sua prosa, não de tudo, mas do que *importa* (*What matters*) – segundo suas palavras. Dessa forma, então, a prosa de Sebald procura afirmar, através da ficção, tendo a ficção como artifício, aquela pungência do *isso-foi* – o que não está longe da noção de *presença* que evocávamos, pois não se trata propriamente de atestar uma verdade factual, como mero fato do curso linear da História, mas de fazer reverberar a presença literariamente verdadeira de algo, talvez escondido por demais intragável, como parte inevitável do mundo ou, noutros termos, quicá, como *vestígio* do mundo no Tempo – assim como ruínas carregam (como peso, fardo, agouro) a presença do que foi; assim, também, as fotografias, mesmo se os posantes estejam em fantasias ou máscaras ou diante da paisagem ilusória de uma tela pintada. Sobretudo, trata-se de fazer vibrar esse algo impróprio, infame, inglório, proibido, como *verdade e realidade humanas*, insistentemente – mesmo quando isso já não parece possível (quando não há mais monstros entre humanos, nem mesmo humanos entre monstros; apenas monstros entre monstros – monstros as vítimas desfiguradas e monstros os perpetradores sem rosto, e todos melancolicamente humanos como nós – à dor deste *reconhecimento*).

Através dos arquivos de sua escrita (infiltrados por dentro do escrever), poder-se-á vislumbrar o processo de apropriação dos rastros de vidas em favor da ficção; a ficção, então, como meio de fazer, dos rastros, voltarem à vida, transubstanciados, aqueles homens e mulheres, enquanto a construção ficcional será, portanto, como um *feixe de luz* para fazer vibrar na noite as existências *sem glória e inglórias* – “essas vidas destinadas a passar por baixo de qualquer

discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas [e que] só puderam deixar rastros – breves, incisivos, com frequência enigmáticos – a partir do momento de seu contato com o poder” (Foucault, 2003, p. 207-208). Se, ainda com Foucault, a ficção segue “obstinada em procurar o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar limites,” sob a tarefa de “dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o descarado” (p.221), poderá a ficção cantar outra coisa se não a ladainha da perda da nossa humanidade? Ou, antes, o mais indizível, aquilo que se esconde obstinadamente não é o doloroso fato de que somos ainda humanos – mas não sabemos o que fazer com a nossa humanidade? Não será a literatura, então, não mais que o testemunho do nosso desmoronamento? Outra vez me vejo induzido a dar passos à frente dos bois – e recuo para olhar para dentro dos arquivos que se inscrevem nestas indagações.

einer Aepel aufgehoben, stieg durch die mehr oder weniger un-
sichlichen Vorstädte Götting, Fortsetzung und Döbber nach Hün-
dewitz hinein. Der Tag begann schon zu schreien und stanz-
te sich ich hinaus auf die gleichförmigen Häuserzeilen, die
einen aus dem verkehrten Rhythmus wählten, je näher dem
Kern der Stadt wir kamen. In Hün- und Döbber gab es ganze Stra-
ßenzüge mit verfallenen Fenstern und Türen und ganze Viertel,
in denen alles niedergefallen war, so daß wir über das dort
entstandene Areal hindurch verschluckten konnte auf die un-
gefähr eine Meile nach entfernte, hauptsächlich aus riesigen
viktorianischen Hütten und Lagerhäusern zusammengesetzte, noch
wie vor ungenutzt gewollte, in Wahrheit aber, wie
ich bald sehen herausfinden sollte, beinahe recht ausgedehnte
Wanderstadt aus dem letzten Jahrhundert.



Figura 29 - Do Arquivo de *Die Ausgewanderten* de W. G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach).



Weiter fortsetzend in seinem Bericht über den Württemberg
Besuch im Sommer 1936 sagte Aurach, der Onkel Leo habe ihn
dabei bei einer gemeinsamen Spaziergang durch den Hof-
garten eröffnet, daß er zum 11. Dezember letzten Jahres gegen-
weise in den Ruhestand versetzt worden sei, daß er demzufolge
seine Ausreise aus Deutschland in die Wege leite und be-
achtliche, in Kürze über England nach Amerika zu gehen. Spä-
ter standen wir noch in Treppenhause der Residenz, und ich
starrte an der Seite des Onkels mit verrückten Hals in die
für sich zu jener Zeit bedeutungslose Pracht des Decken-
bildes von Tiepolo auf, wo unter einem bis in die höchsten

Figura 30 - Do Arquivo de *Die Ausgewanderten* de W. G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach).

Nas dezessete pastas referentes a *Die Ausgewanderten* (*Os Emigrantes*), organizadas segundo o fluxo sequencial da narrativa da prosa entre as quatro narrativas, entre os quatro emigrados, Henry Selwyn, Paul Bereyter, Ambros Adelwarth e Max Aurach (Ferber), uma variedade de documentos se acumula entre manuscritos, datiloscritos, tiposcritos, recortes, cartas, mapas, guias de viagem, prospectos e folhetos, reportagens de revista ou jornal, muitas fotografias ou reproduções fotográficas; mas, de todo modo, não estamos tão perto da

desordem efervescente que habitava os papéis de Nava e, sobretudo, os de Fernando Pessoa – escritores aparentemente mais urgentes do que Sebald. O que se implica também na intensa e metódica participação do autor na construção editorial de seus livros, algo que, de fato, já se esboça vivamente em Pedro Nava, em seu longo projeto literário de largos volumes de uma imensa narrativa memorial, e que, no único livro efetivamente publicado por Fernando Pessoa, *Mensagem*, também se faz entrever ao empenho de organização dos poemas entre os signos do Brasão, do Mar Português e d'O Encoberto e outras subdivisões emblemáticas, e ao esforço de continuar a escrever mesmo depois da publicação (conforme as correções manuscritas à primeira edição, incorporadas correntemente às edições mais recentes); se se pode afirmar que o processo editorial desde há muito não pode ser algo alheio à escrita literária (ou que nunca o tenho sido, desde que a palavra se pôs em qualquer suporte de inscrição gráfica, pois este, desde então, mesmo inadvertidamente, fará *parte* da obra), participando, afinal, da ascensão moderna da literatura como disciplina da palavra escrita sob o corpo exemplar do livro (o que se pode vislumbrar certamente com maior clareza no campo das variadas poesias visuais, mas não apenas, recordemos, por exemplo, a tradição dos gravuristas do século XIX), de todo modo ainda se pode considerar como traço de peculiaridade de um autor o investimento efetivamente *autoral* nas possibilidades materiais do suporte – sobretudo no campo da prosa, que tende a fazer esmaecer ou desaparecer a presença do corpo material da palavra escrita.

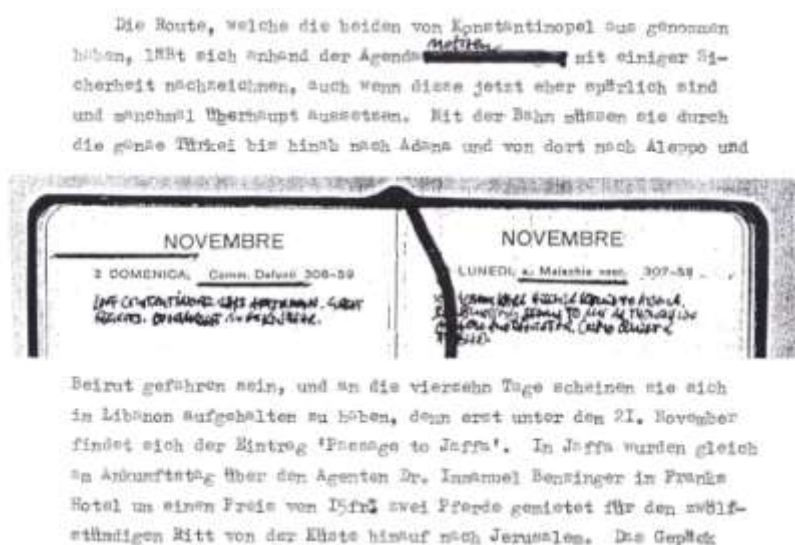


Figura 31 - Do Arquivo de *Die Ausgewanderten* de W. G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach)



Figura 32 - Do Arquivo de *Die Ausgewanderten* de W. G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach).



Figura 33 - Do Arquivo de *Die Ausgewanderten* de W. G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach).

Em W.G. Sebald, encontra-se, como parte íntima de sua escrita, um empenho editorial profundo, efetivamente *autoral*, ao ponto de, através de seus papéis arquivados, sermos quase como se levados ao ambiente de elaboração não

apenas da escrita, mas efetivamente *do livro* (compreendido, então, como parte inapelável de sua escrita) – com a consciência muito viva do suporte em suas contingências, dos limites e impossibilidades da materialidade do corpo literário e possibilidades de sua reinvenção, ainda que exploradas de forma mais austera do que o faria, por exemplo, Valêncio Xavier, à transgressão despudorada do livro através do jogo. A elaborada composição imagem-texto da literatura de W.G. Sebald aparece em todas as etapas do processo de construção de sua prosa, exposta em seus arquivos, sendo minuciosamente estudado o posicionamento das imagens com relação aos textos desde a elaboração em manuscritos e passando às etapas seguintes, entre os datiloscritos e já aos modelos de impressão do efetivo livro (já em diálogo ativo com a editora), atravessando planejamentos de *lay-out* aos pormenores da indicação exata de início e fim da página e das linhas de texto que serão cortadas, por assim dizer, pela presença da imagem a ser impressa junto ao texto; o que, afinal, implica-se no extremo cuidado com que o autor estabelece a inserção da imagem em seu entrelaçamento ao fluxo textual, compondo – para as imagens que nos aparecem sem legendas – as “legendas” através do corpo do texto; isto é, a linha que antecede a imagem assim como a que vem logo a seguir compõem, na maior parte das inserções, pelo menos, uma espécie de *moldura textual*, implicando o profundo comprometimento entre imagem e texto.

Em outros termos, as imagens não estão postas junto às palavras sob qualquer casualidade irrefletida e contingente que autorizasse, por exemplo, uma realocação dos elementos sem conseqüências estéticas e semânticas sobre a escrita tão pungentes quanto, porventura, uma troca na ordem de frases ou parágrafos inteiros; assim como a supressão de uma imagem (e esse é um caso corrente entre distintas edições, em países diferentes e mesmo por questões editoriais alheias ao interesse do autor) não será distinta de um corte deliberado e arbitrário sobre o texto; trata-se, finalmente, de imagem-texto ou texto-imagem: não há independência entre os elementos da escrita, de tal modo que uma qualquer alteração desta relação de composição textual implica uma ação ou uma agressão sobre a obra, o que certamente se configura em um sério problema para a tradução; na versão da editora Record de *Os Emigrantes*, com tradução de Lya Luft (2002a), encontramos um caso evidente (mas que não será tão evidente aos leitores que se aproximarem desta obra somente por esta edição – como foi o meu caso, anos atrás): nesta versão, sob a imagem da reprodução da pintura de *O*

Carvalho de Vercingetorix, aparece-nos uma legenda (a única em todo o livro), justamente com este título, desatada do corpo da prosa (p.180); entretanto, na versão original, Sebald maneja meticulosamente a composição editorial do livro de modo a encaixar a imagem entre as frases de modo a criar a legendagem através do corpo textual; não se trata apenas de dar nome à pintura, mas de compor aquela *moldura textual* ou mesmo um entrelaçamento tecidual na malha de palavras cosidas aos rastros do mundo nas imagens documentais – um procedimento profundamente planejado por Sebald e executado cuidadosamente, meticulosamente, através da escrita, em uma montagem texto-visual através das páginas do livro, a remeter-nos, talvez, à montagem cinematográfica – não apenas no que concerne estritamente à colagem de imagens ao discurso da palavra e inversamente, mas sobretudo por dentro da construção textual *incluindo* nesta as imagens impressas sobre as páginas: isto é, o procedimento narrativo de Sebald carrega em si algo do encadeamento seqüencial e das transições que conduzem a linguagem cinematográfica; e por isso, constantemente, a sensação do fluxo, do movimento das palavras e imagens ao atravessar do tempo e do espaço, ao correr entre vidas distintas e acontecimentos distantes, numa escrita que nos deixa *pouco espaço para a respiração* – ou tempo para piscarmos os olhos, por assim dizer, enquanto as imagens e as palavras não cessam de suceder uma após a outra à nossa frente, em quase imperceptíveis *passagens*: ao fluxo, porventura, de um trajeto de *trem* – o trem que estará sempre presente nas narrativas de Sebald como emblema da morte, à reverberação muda das deportações dos judeus ou como imagem do desterro; ou figuração da ausência de chão, que corre sob os pés, em uma existência espectral, à sensação de estar *fora do mundo* ou às margens por onde Sebald, através da literatura, costura as presenças memoriais de suas personagens – à beira da vida, à beira da História.



Figura 34 - Imagem reproduzida em “Os emigrantes”.
Fonte: Sebald, 2002a.

Às margens da História, W.G. Sebald procura, obstinadamente, os rastros das passagens daqueles homens que serão esboçados desde uma vida real ou, porventura, montados à sutura frankensteiniana de distintas vidas cruzadas em um corpo na ficção. A estrutura narrativa em peculiar relato de viagem, uma viagem também no tempo, à procura dos rastros entre os escombros da História, no esforço de pesquisa (ainda que uma pesquisa errante e por vezes pouco rigorosa, ao caminhar dum andarilho desnortado, quiçá como um farejar de um cão, conforme sugere em entrevista⁵²), neste esforço de perscrutação que se inscreve na escrita, pode nos sugerir sua literatura como uma espécie de relato do pesquisador ou um relato de *investigação* – onde, por vezes, a prosa de Sebald poderá sussurrar-se como uma fantasmática narrativa policial, o que efetivamente se figura em *Vertigem* e se afirma nitidamente em uma passagem da narrativa: “ela quis saber o que eu escrevia naquele momento, ao que lhe respondi com toda sinceridade que eu próprio não sabia direito, mas que tinha a crescente sensação de que se tratava de um romance policial.” (Sebald, 2008a, p.77). Entre os arquivos em Marbach, a sensação pode ser a de penetrar-se nessa investigação de um crime – pois o que se inscreve entre os arquivos, para além do processo de construção textual ou, certamente, como parte deste, é o esforço de escavação de vidas alheias e cidades perdidas, a fazer-nos recordar o empenho análogo de Pedro Nava à elaboração de suas memórias. Também em Sebald encontraremos o comprometimento por acumular informações sobre as ou ao redor das vidas que

⁵² “If you look at a dog following the advice of his nose, he traverses a patch of land in a completely unplotable manner. And he invariably finds what he’s looking for.” (em entrevista a Joseph Cuomo – Schwartz, 2007, p.94).

tenta *inscrever* fantasmaticamente em literatura; incluindo elementos irrisórios, aparentemente desimportantes, banais, a nos fazer reencontrar a sua afirmação da importância dos pormenores à evocação do *effect du réel* como efeito de sua construção narrativa; e, aqui, outra vez sou levado aos arquivos de Nava em breve digressão: nos bastidores de *Galos-das-Trevas*, encontramos a presença de uma dedicada pesquisa sobre a chachaça, sobretudo a mineira, é certo, passando ainda pelos estudos de Câmara Cascudo e pelo *cauim* do índios, pesquisa que dará particular atenção à aguardente mineira Nuvens Azues. Mas, afinal, esta somente terá presença ao final daquela narrativa memorial e em uma cena menor da fabulação de Egon, quando *o Negrão do Mendanha dava uma boa notícia: trouxera duas garrafas da Nuvens Azuis das legítimas*, as quais Egon e Cisalpino tomam como aperitivo ao *lombo com farofa* (Nava, 1987, p.450) – em um *intervalo de insignificância* (Barthes) da narrativa. Também em Sebald encontraremos estas pesquisas do irrisório mundano – e, por isso, de tão insignificante, tão pungente, tão real: *efeito de real*; antes, de certo modo, irrisórios, mundanos, insignificantes, são as próprias personagens de Sebald e, afinal, o narrador entre estes – e a sua prosa, dessa perspectiva, pode ser lida como costura de insignificâncias mundanas, figuradas, afinal, em suas imagens – documentos marginais do Tempo e da História, imagens cotidianas, banais (tão banais, talvez, quanto o *mal* que sussurram como assombros por trás das palavras, por trás das imagens e daquelas vidas; a *banalidade* que se inscreve no *mal*, a reverberar, é certo, a reflexão de Hannah Arendt (2006) ao ambiente do julgamento de Adolf Eichmann, e a nos sugerir a imagem de um mal que se espalha porventura imperceptivelmente – qual *fungo*, quiçá – para além dos campos enquanto os mesmos campos se espalham; porventura aquele mal entranhado na cidade de Salzburgo tal qual escrita e descrita (ou *ex-crita*) por Thomas Bernhard, sua origem e sua doença – para recorrermos a um autor caro a W.G. Sebald e que, vez por outra, se sussurra por dentro de sua prosa).

der Schweiz ein gemeinsames Thema hatten. Tatsächlich begann Dr. Selwyn, nach einem gewissen Zögern, aus der Zeit zu berichten, die er kurz vor dem Ersten Weltkrieg in Bern verbracht hatte. Er habe, so begann er, im Sommer 1913 im Alter von einundzwanzig Jahren sein medizinisches Grundstudium in Cambridge abgeschlossen und sei ^{L. da nach unverzüglich} nach Bern gefahren, mit der Absicht, sich dort weiter auszubilden. Daraus sei allerdings nicht das geworden, was er sich vorgesetzt hatte, sondern er sei die meiste Zeit im Oberland gewesen und dort mehr und mehr der Bergsteigerei verfallen. Insbesondere habe er sich wochenweise in Meiringen und Oberaar aufgehalten, wo er einen damals fünfundsechzigjährigen Bergführer namens Johannes Nägeli kennengelernt habe, dem er von Anfang an sehr zugetan gewesen sei. Überall sei er mit Nägeli gewesen, auf dem Zinggenstock, dem Scheuchzerhorn und dem Rosenhorn, dem Lauteraarhorn, dem Schreckhorn und dem Ewigschneehorn, und er habe sich nie in seinem Leben, weder zuvor, noch später, ^{L. Dr. Selwyn} derart wohl gefühlt wie damals in der Gesellschaft dieses Mannes. Als der Krieg ausgebrochen ist, und ich nach England zurückgerufen und eingesogen worden bin, ist mir, sagte Dr. Selwyn, wie ich jetzt erst in der Rückschau vollends begreife, nichts so schwer gefallen wie der Abschied von Johannes Nägeli. Selbst die Trennung von Hedi, die ich in Bern kennengelernt hatte um die Weihnachtszeit und die ich dann nach dem Krieg geheiratet habe, hat mir nicht annähernd denselben Schmerz bereitet wie die Trennung von Nägeli, den ich noch immer auf dem Bahnhof von Meiringen stehen und winken sehe. Aber vielleicht bildet sich mir das nur ein, sagte ^{L. Dr. Selwyn} er ein wenig leiser für sich, weil mir die Hedi

Figura 35 - Do Arquivo de *Die Ausgewanderten* de W. G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach).

A narrativa que abre *Os Emigrantes*, em torno da figura do Dr. Henry Selwyn, apresenta traços particulares, dentro do arquivo, por ser, o texto em si, um arquivo textual, ou melhor, uma construção sobre um texto em arquivo, por assim dizer; pois a narrativa de Selwyn é uma reconstrução de um texto publicado em Junho de 1988 na revista *Manuskripte* nº100, sob o título *Verzehret das letzte selbst die Erinnerung nicht?* (que se ressoa no subtítulo da primeira parte de *Die Ausgewanderten*, dedicada a Selwyn – *Zertöret das Letzte die Erinnerung nicht*). A reconstrução do texto de 1988 se implica *materialmente* sobre os originais do novo texto, pois, como procedimento de construção, Sebald recorta reproduções da prosa publicada na revista e cola os excertos sobre uma nova página, acrescentando partes, reescrevendo outras, corrigindo palavras ou frases, substituindo nomes, entre outras edições. Um estudo comparativo poderia certamente trazer relevantes reflexões sobre as decisões editoriais de W.G. Sebald sobre a sua própria obra – a começar, certamente, pela decisão de omitir, à primeira página, a imagem que no texto da *Manuskripte* ilustrava uma espécie de capa para a narrativa: trata-se de uma fotografia do próprio Sebald montado em

uma bicicleta, sob a legenda: *Fotografiert Von O. im Frühjahr 1971 von der Mauer von Prior's Gate*. Inscreve-se, aí, de certa maneira, um apagamento de si na edição de *Die Ausgewanderten* – ausente a sua imagem, o autor-narrador, espécie de duplo de Sebald, amplia sua presença espectral ou, noutros termos, quiçá mais produtivos, a sua potência como *mediador*, cujo corpo e cuja palavra poderão ser tomados ou atravessados (possuídos) pelos outros a que persegue, talvez como um *caçador de borboletas* (enquanto, em um ensaio, sugeriria o interesse de Nabokov por mariposas ou borboletas como uma derivação, um *offshoot* de seus estudos sobre os espíritos⁵³). Um gesto importante de esmaecimento de si, na *espectralização* de si, sem com isso desfazer – pelo contrário, pois a espectralização é um gesto de aproximação com o entremundos dos fantasmas – sua *presença* como esta espécie de *médium* a cruzar as várias vozes que se infiltram em sua fala e o obrigam a obsessivamente repetir *sagte*, *sagte*, *sagte*⁵⁴; presença que é, afinal, o que nos conduz às narrativas de outras vidas; seguimos seus passos e, por eles conduzidos às margens, perceberemos as formas dos vultos e algo de suas histórias. Mas, como o autor, todos estarão de algum modo disfarçados pela ficção – talvez os fantasmas só possam aparecer e ser reconhecidos através de máscaras (ou por trás de armadura e viseira⁵⁵).

⁵³ “Nabokov repeatedly tried, as he himself said, to cast a little light into the darkness lying on both sides of four life, and thus to illuminate our incomprehensible existence. Few subjects therefore, to my mind, preoccupied him more than the study of spirits, of which his famous passion for moths and butterflies was probably only an offshoot.” (Sebald, 2005, p.142).

⁵⁴ A prosa de Sebald incorpora ao fluxo da narração as falas das personagens, por vezes longamente, o que o induz ao recurso insistente de atrelar a voz ao personagem através da inscrição intervalar de um *sagte* (“disse”, em alemão), seguido do nome; sobretudo em *Austerlitz*, centrado na personagem homônima, que correntemente toma a palavra ao narrador.

⁵⁵ Referindo-me à leitura de Jacques Derrida da figura do pai de Hamlet, na peça de William Shakespeare, conforme *Espectros de Marx* (1994).

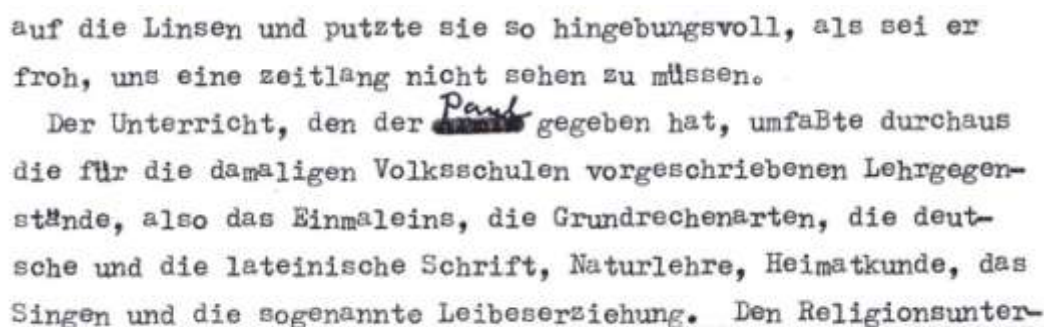


Fotografiert von O. im Frühjahr 1971 vor der Mauer von Prior's Gate

Figura 36 - Fotografia reproduzida em "Verzehret das letzte selbst die Erinnerung nicht?"
Fonte: Sebald, 1988.

Entre os documentos referentes à narrativa de Dr. Selwyn, entrevemos o processo de construção do texto pelos esforços de corte, colagem, acréscimos e rasuras aplicados à prosa originalmente publicada na *Manuskripte* (incluindo, aí, as imagens como parte da prosa, enquanto verificamos que nem todas as originalmente publicadas foram reutilizadas, havendo acréscimos e supressões à coleção de fotografias, documentos, cartografias e mais); aqui encontramos, portanto, um processo de reescritura. Por sua vez, entre os arquivos das três partes seguintes da narrativa em quatro atos de *Os Emigrantes*, somos efetivamente jogados nos esforços de sua elaboração, desde uma pesquisa minuciosa até sua reinvenção rigorosa. E será nesse ambiente, afinal, que se poderá perceber mais intensamente o gesto de Sebald em sua apropriação de vidas alheias para torcê-las ao limite de uma falsificação literária. O segundo retrato narrativo e vestigial (talvez, retrato falado), aquele do professor Paul Bereyter, seria inspirado em (se esta for a melhor expressão – talvez *evocado por* ou *extraído de*) Armin Mueller, professor de Sebald na infância, de Sonthofen – uma das cidades bombardeadas na Segunda Guerra e cujas ruínas fazem parte das memórias de vida de Sebald. Sonthofen. Nome que se esconde na narrativa através do procedimento muito comum na literatura (sobretudo a realista) de se referir a uma pessoa ou a uma

localidade somente por uma letra – “S.” para Sonthofen –, como se para se preservar uma identidade ou como se se guardasse aí um estranho segredo ou, quiçá, como se um pudor impedisse o autor de assumir a referência aberta a um nome ou a um lugar que, afinal, serão, por dentro da literatura ou tomados pela literatura, não mais que imaginários, por mais arraigados no mundo, pois inevitavelmente arrastados pela ficção para além da referencialidade; mesmo a Wertach natal de Sebald seria sempre referida, nas ficções, como “W.” (o que poderia nos derivar oportunamente, se o quisermos, à obra de Georges Perec).



auf die Linsen und putzte sie so hingebungsvoll, als sei er froh, uns eine zeitlang nicht sehen zu müssen.
Der Unterricht, den der ~~Armin~~ *Paul* gegeben hat, umfaßte durchaus die für die damaligen Volksschulen vorgeschriebenen Lehrgegenstände, also das Einmaleins, die Grundrechenarten, die deutsche und die lateinische Schrift, Naturlehre, Heimatkunde, das Singen und die sogenannte Leibeserziehung. Den Religionsunter-

Figura 37 - Do Arquivo de *Die Ausgewanderten* de W. G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach).

Armin Mueller, por sua vez, tomado pela literatura, teria seu nome também surrupiado ou mascarado; mas, entre os arquivos, ainda se faz presente – e até se infiltra, sorrateiramente, na escrita ao lapso que faria seu nome *Armin* surgir ao texto ainda em elaboração, para depois ser rasurado e sobrescrito por *Paul*; o que nos sugere, afinal, que Sebald escreveria sob a presença de seu antigo professor (como um fantasma observando por sobre os ombros), ainda que sob o nome de Bereyter; quero dizer, há alguma *hesitação* no autor entre a realidade que o alimenta e o mundo literário que ele elabora, e isso diz muita coisa, sobretudo, se pudermos, diante de outro documento encontrado no arquivo – um projeto para um fundo de financiamento –, que pode ser lido como a indicação de que, talvez, até certo momento da elaboração das prosas, Sebald pensasse em manter os nomes verdadeiros em suas personagens (ou os nomes daquelas pessoas que seriam corrompidos à condição de personagens); ao menos é o que sugere neste documento, não com relação a Mueller, já aí apresentado sob a máscara e o nome de Bereyter, mas com relação a Auerbach e ao tio-avô Wilhelm (também anotado,

em outros papéis como William), cujos nomes, neste projeto, aparecem em lugar daqueles que por fim figurariam na obra em sua primeira edição.

Tal sugerida hesitação com relação aos nomes – que ganharia, enfim, outro episódio no imbróglio que faria o nome Aurach ser alterado a Ferber em edições de *Os Emigrantes* a partir de 1996 – sugere, afinal, esta posição *intersticial* em que se coloca a construção ficcional de Sebald através de um realismo de arquivo ou indicial, que, se não veda, ao menos perturba o gesto da invenção; o que não se trata de um efeito colateral, impensado, mas algo buscado (não por esse jogo de nomes, mas através da construção narrativa), como perturbação do leitor, carregado a essa posição (insistiremos na imagem) *espectral* – pois intervalar, entre a ficção e o relato, remetendo-nos à postura de Pedro Nava a sugerir a *identidade* entre o memorialista e o romancista. E, afinal, comparando os arquivos, há muitos traços de reconhecimento entre os processos de criação de Sebald e Nava, dois autores à perscrutação de vidas e memórias alheias, erguendo ficções impregnadas de mundo. Como, por exemplo, a troca de correspondências à busca de informações (as mais importantes e as insignificantes) – o que se figura com frequência entre os papéis de Sebald. Dos assuntos mais banais, como detalhes do funcionamento de um carro antigo (que surgirá em imagem fotográfica), à efetiva busca de relatos experienciais donde extrairia – ao ponto da corrupção – suas histórias. Há, por exemplo, uma relevante troca de cartas (tive acesso somente às respostas recebidas por Sebald) com o arquiteto Peter Jordan, de Manchester (segundo posso ler no timbramento do papel); as informações e os documentos que Jordan passaria a Sebald seriam o esteio de grande parte de sua quarta narrativa de emigrantes, sendo base para o relato da mãe de Max Aurach/Ferber, que conduz a segunda etapa daquela história a reverberar a estratégia do manuscrito encontrado – mas, neste caso, efetivamente encontrado, ao supor que os relatos memoriais da família de Peter Jordan participariam (entrelaçados) da construção do relato de Luisa Lanzberg; no arquivo, encontramos um texto datilografado em língua inglesa, intitulado *Reminiscences of Days Gone By*, por Julius Frank; e o relato manuscrito de Thea Gebhardt (Frank, era seu nome de solteira), em duas partes: *Meine Kindheit/Erinnerungen e Jugend in Kissingen* – ambas as escritas, de Julius e Thea, correntemente marcados com a caneta rosa que especulo ser o traço da leitura de Sebald.

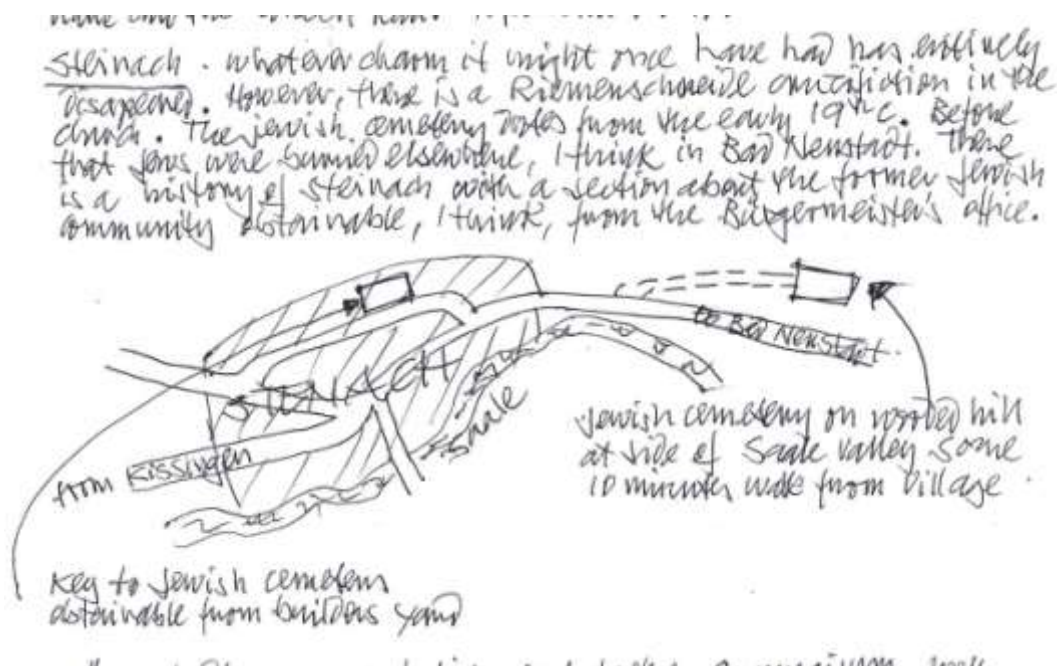


Figura 38 - Do Arquivo de *Die Ausgewanderten* de W. G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach).

Em uma das cartas escritas por Peter Jordan, datada de 7 de Junho de 1991, e em que o correspondente comenta a recente morte de seu tio Julius Frank aos 102 anos de idade e ainda conta uma anedota (talvez à expectativa de que fosse usada por Sebald) sobre um filho bastardo de Julius – presente à cremação em Munique – que, após anos à busca de seu pai, fora escutado por acaso por um conhecido daquele ao contar sua história e finalmente conhecera seu pai poucos anos antes de sua morte; nesta mesma carta, Jordan também faz uma larga lista de documentos por ele reunidos ao interesse de Max (Sebald – como W.G. seria conhecido no mundo anglófono, quicá para se afirmar, como Selwyn ao mudar seu nome, em uma terra estrangeira) e fornece informações sobre Bad Kissingen e o cemitério de Steinach, incluindo um mapa com a indicação de onde buscar as chaves para o cemitério judeu. Ao final da narrativa costurada com os pedaços das supostas anotações autobiográficas de Luisa Lanzberg, será neste cenário, entre Kissingen e Steinach, que o narrador de Sebald visitará em fins de 1991 – e onde as indicações no rascunhado mapa manuscrito de Peter Jordan ganharão corpo nas descrições e imagens – o prédio onde se guardavam as chaves, as chaves, o cemitério – e, aí, neste cenário, entre as sepulturas, Sebald listaria nomes ainda legíveis nas pedras: “Hamburger, Kissinger, Wertheimer, Friedländer, Arnsberg, Frank, Auerbach” (Sebald, 2002, p.220). O grifo é meu – para alertar para o jogo

de Sebald a cruzar o nome da família Frank e ainda indicar, sorrateiramente, a presença do pintor Frank Auerbach – cuja vida seria matéria para a construção da personagem de Max Aurach (uma redução do nome do pintor – AU-e-R-b-ACH; espelho, também com o intuito de inserir, em seu nome, a palavra *aura*) ou Ferber (um nome de origem alemã, que significaria, segundo uma rápida pesquisa etimológica, *tintureiro*). Nesta armação sutil, entrevê-se, entretanto, o jogo literário de Sebald a profanar os arquivos em favor de uma ficção assombrada pelo mundo sob o Tempo, que tudo destrói e nos deixa rastros; se Sebald se propõe a fazer uma costura literária destes rastros, ainda que não os esvazie de suas presenças, essa costura será *ficcional* – mas onde a ficção se encontra com o mundo, sempre pelas margens, ela se propõe a fabular; porventura uma profanação da fábula ou uma profanação fabular do real.

Entre os arquivos literários de Sebald referentes a *Die Ausgewanderten*, guardados no acervo do Deutsches Literaturarchiv Marbach, na Alemanha, encontramos a *agenda* do tio Ambros Adelwarth, que, segundo a narrativa daquela terceira parte do referido livro, conteria as anotações de viagem de Ambros ao lado de seu patrão e parceiro Cosmo Solomon (em um pouco definido ou nebuloso caso amoroso) às terras sagradas na Palestina ainda nos anos 1910, à beira da Primeira Guerra Mundial. O encontro com aquelas folhas encadernadas e já encardidas em capa de couro marcada em dourado com a palavra latina *agenda*, é – suponho, pois a mim foi – arrebatador ao leitor da obra de Sebald, pois, encontrar *fisicamente* com a agenda, citada, descrita, narrada e representada também em imagens (fotográficas) na prosa de *Os emigrantes*, é – e assim anotei ao tê-la em mãos pela primeira vez – como encontrar-me, em carne e osso, com uma das personagens da narrativa ou, ao menos, como visitar uma cidade descrita pelo narrador (algo que pude sentir, sobretudo, ao caminhar por Terezín, na República Tcheca, cenário fundamental para a prosa de *Austerlitz* e, afinal, uma cidade feita de imagem: cidade-cenário, cidade-museu ou cidade-fantasma, a reverberar a presença soturna de um passado atormentado, o que se poderia, afinal, sentir mais intensamente fora dos museus e memoriais espalhados pela cidade – os quais, com um pequeno mapa em mãos, seguiríamos às trilhas como se em uma estranha caça ao tesouro, cada vez mais assombrados pelo silêncio).



Figura 39 - Do Arquivo de *Die Ausgewanderten* de W. G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach).

Certamente, sentimos algum prazer fetichístico ao tocar, com nossas mãos, a “agenda de Ambros Adelwarth” – e o efeito é intenso; mas, afinal, ao folhearmos a agenda e compararmos às imagens do livro, entendemos que, de certa maneira, a agenda *faz o papel* daquela do tio Ambros (que efetivamente existiria, segundo Sebald conta em entrevista – assumindo, entretanto, aquela *falsificação*⁵⁶); percebemos que entre aquele material de arquivo (vestígio legítimo do mundo, parte de vidas vividas) e a imagem impressa no livro (sua representação ou, mais, a representação da agenda ficcional de Ambros), existe a larga distância da *mediação* e, através desta, da *invenção*: a agenda do tio Adelwarth é a transgressão pela ficção de uma agenda existente (hoje suspensa da vida mundana ao ser posta em arquivo – e retornada em imagem pela literatura), não apenas pertencente a outro homem (e encontro, na agenda, o nome de um certo Alberto Beck), como, ao mesmo tempo, contendo outro conteúdo: os textos rabiscados em garranchos quase ilegíveis, supostamente grafados pelo tio do eu-narrador como íntimo relato de viagem, afinal só existem pelos gestos do autor – gestos medidos

⁵⁶ Schwartz, 2007, p.71-72.

de entrelaçamento do objeto na trama memorial daquele tio mascarado Wilhelm ou William (o autêntico tio de Winfried Sebald, cujos relatos de vida inspirariam a prosa do escritor) feito, para a obra, Ambros Adelwarth.

A referida agenda nos aparece como imagem impressa no livro por três vezes: a capa da agenda; a agenda aberta entre os dias 23 e 24 de Setembro; e novamente aberta, vista apenas parcialmente, entre os dias 2 e 3 de Novembro. A capa da agenda original, encontrada no arquivo, não exibía diferença com relação à imagem vista na impressão – seu rosto era o mesmo; mas ao verificar a parte interna do material, a “falsificação” é revelada: ao buscar pelas datas exibidas no livro, deparei-me com a ausência das anotações incluídas, na reprodução impressa, como parte das notas de viagem de Ambros Adelwarth. Mas a situação é mais curiosa: folheando a agenda, notei que os dias 23 e 24 de setembro correspondiam a *venerdi* e *sabato* – isto é, sexta e sábado – e não a *martedi* e *mercoledi* – ou seja, terça e quarta – como encontrava na imagem impressa ao livro; e as páginas continham anotações a lápis, mas eram certamente outras que não as presentes na prosa de Sebald. Ainda pensando em como Sebald havia produzido a forja das anotações e dos dias de semana correspondentes às datas, esbarrei, virando mais algumas páginas, com os dias 23 e 24 de setembro, desta vez coincidindo com a terça e a quarta, em páginas sem anotações – aparentemente, um erro de impressão: os dias 27 e 28 estavam suprimidos da agenda. Sebald curiosamente, ou assim parece, aproveita-se de um erro para produzir sua falsificação literária; falsificação esta provavelmente completada por manipulação sobre uma fotocópia, após registros fotográficos da agenda, a fim de inserir os garranchados escritos atribuídos, na narrativa, àquele tio Ambros (e, afinal, somente a este ser impróprio pertencem, pois nem a Alberto Beck e nem ao tio William poderiam pertencer – noutros termos, pertencem somente à *ficção*).

No caso das anotações de 2 e 3 de Novembro, ao verificar o material original, pude notar que Sebald, nesse caso, interferiu materialmente sobre o suporte original: recortou as indicações de *domenica* e *lunedì* (domingo e segunda) e as sobrepôs ao que haveria no material primeiro, *mercoledi* e *giovedì* (quarta e quinta); posteriormente, faria como antes, acrescentando a fingida escrita de Ambros sobre o material foto-copiado do original – também, neste caso, páginas vazias sem qualquer anotação. Se no primeiro caso, Sebald parece explorar um acaso – uma falha de impressão – aqui o autor arbitrariamente

encaixa em um domingo (*domenica*) o 2 de novembro, dia de finados, dia dos mortos, *Comm[emorazione dei] Defunti* (a nos remeter para longe, mas não tão longe, à *comunità di defunti* – uma espécie de horda de fantasmas – encontrada na Córsega e descrita no ensaio *Campo Santo* – Sebald, 2005) – uma data de um simbolismo relevante no ambiente espectral da literatura de Sebald; o estranhamento, entretanto, é notar que, na narrativa em si mesma, este dia de finados não é citado entre as aventuras de Cosmo e Ambros; da data citada em texto referente a 26 de outubro, somos levados, por saltos, já ao fim de novembro.

Ainda que o dia de finados, por seu simbolismo religioso, envolva-se com a atmosfera da narrativa memorial de Sebald, qual seria o fim deste cuidado com o encaixe entre datas e dias de semana? Em não se tratando de uma questão *diegética*, restava apostar no conteúdo histórico-vestigial do documento – ainda que em se tratando de uma falsificação ficcional ou justamente por isso: verificando o calendário de 1913, ano em que teria ocorrido a viagem de Cosmo e Ambros, as datas e dias de semana dos documentos forjados por Sebald *coincidem*: naquele ano, os dias 23 e 24 de setembro caíram terça e quarta, assim como o dia 2 de novembro caiu em um domingo; trata-se, portanto, de uma cuidadosa *falsificação* (ainda que um pouco precária em seu acabamento a olhos mais atentos e desconfiados) que não deseja evidenciar contradições com suas referências históricas. Embebida no entrelaçamento entre história, memória e ficção, a narrativa sebaldiana aceitará e buscará a *profanação* do arquivo – fazendo de um objeto vestigial do mundo, da vida, do tempo, possivelmente um documento (fingidamente) indicial de uma vida inventada através de rastros da história e da memória pela ficção tecida em uma lógica próxima a de uma *fotomontagem*. Em tal apropriação do documento histórico, Sebald não se permitirá uma inadequação cronológica – para o seu jogo literário se estabelecer profundamente, sente o autor que será importante não conter erros ou falhas tão facilmente visíveis; em outros termos, para Sebald a *falsificação* é essencial a sua literatura; não seria o caso de apenas conter a história como referência contextual livre, o que poderia sugerir uma mera apropriação de papéis e outros restos do tempo – o jogo de sua literatura se estabelece, assim, no envolvimento entre forja e ficção; e o forjar, afinal, só se estabelecerá em alguma *ilusão de autenticidade*.

Afinal a agenda é parte da construção ficcional. Embora materialmente a fotografia represente indicialmente (para além do teor icônico) a agenda

provavelmente de um desconhecido (ao menos por nós) Alberto Beck – cujos rastros encontramos, no âmbito do arquivo literário, nas páginas e contracapas da pequena encadernação de folhas datadas –, a *imagem*, conforme impressa no livro, a imagem tomada como parte da prosa, representa-nos fingidamente, sem perder o teor indicial do vestígio, a agenda do tio Adelwarth (tal como o corpo de um ator no teatro representa o corpo da personagem ou como uma mesa do cenário representa-nos a mesa de uma casa que afinal é apenas um palco cenografado); é, portanto, o falso ou, mais apropriadamente, o ficcional vestígio da presença do corpo da personagem que nos será construída pelos rastros, aí, sim, sinceros, de uma vida – a saber, a daquele tio de Winfried Georg Sebald, de nome William ou Wilhelm, mas torcida, desviada, apropriada, esta vida, pela ficção, mas uma ficção que insiste na evocação de um *efeito de presença* à derivação de um efeito do real, na produção dessa atmosfera orgânica e material da experiência e da memória.

É como se Sebald recuasse diante da tarefa impossível ou infinita de representar (comportadamente ou pretensiosamente – pretensões de objetividade ou de realismo estrito) aquelas vidas e decidisse, desde esse recuo, propulsionar um salto à *invenção*, fazendo vibrar (das vidas que costura pela aventura ficcional através de arquivos verdadeiros ou forjados; reitero: todos sinceros) a presença espectral daqueles corpos, daquelas almas, daquelas memórias abafadas pela distância e escondidas sob a História. Como se somente *em cena* – e por isso uma literatura de gestos – o fantasma pudesse falar; afinal, não será no teatro, mediado pelas artimanhas de Hamlet, que a voz do rei-morto se manifestará ao grande público, diante do rei e da rainha? Mas aqui, o gesto cênico carrega vestígio, tato, corpo... Não basta a cena, o teatro, a performance para dar voz ao fantasma; é preciso dar-lhe o corpo, o cadáver, os ossos, os vestígios que lhe faltam para que esta ausência se anuncie; é preciso fazê-lo sussurrar para que o seu silêncio (no esquecimento) se revele, perturbadoramente. Dar voz a mortos para calar o silêncio sepulcral; animar arquivos, para que não sejam arquivos mortos. E, isso, só se pode alcançar, afinal, através da introdução de um outro corpo (corpo estranho à literatura) – o corpo do escritor, ao sangue e ao suor, ao esforço de tecer a escrita, sempre fracassada, imagem que se reitera sucessivamente nas prosas e mesmo nos ensaios de Sebald.

Mas recuemos alguns passos e mudemos o nosso lugar: em certa perspectiva, o procedimento de construção ficcional em Sebald não se distinguiria

do procedimento de, talvez, qualquer obra literária fundamentada em eventos da realidade ou, porventura, num olhar ampliado, de qualquer obra literária – se, afinal, admitirmos que toda literatura se alimenta de memórias (as privadas do próprio autor ou, porventura, aquelas deixadas pelo relato testemunhal de um próximo e, enfim, apropriadas pela memória afetiva do autor) e da História (ou da narrativa de fatos dispostos no discurso histórico) e de rastros do mundo. Sendo assim, toda literatura pressupõe a apreensão (sempre imprópria) de dados memoriais (ao menos, aqueles privados do autor, que não ultrapassarão a condição de lembranças) e dados históricos (ao menos, aqueles do contexto em que o autor se inscreve), além de outros dados mundanos, para compor uma escrita literária. Se formos aos arquivos literários de qualquer escritor, isto é, de um *autor* – sobretudo no caso de um arquivo moderno, dedicado ao processo de gênese do texto para além da guarda dos efetivos escritos (inscritos pelas mãos do autor) –, não será surpresa se nos esbarrarmos com materiais periféricos, tais como fotografias, desenhos, cartas, reportagens, diários; rastros da margem, que alimentariam, no momento da criação, a escrita da obra por parte de seu autor, talvez ali guardada desde rascunhos manuscritos até um datiloscrito revisado a lápis ou caneta e com instigante *marginalia* (alimento para futuras edições crítico-genéticas e trabalhos acadêmicos). Sobretudo uma escrita de prosa longa, provavelmente narrativa, parece inspirar essa relação de trabalho com esta coleção periférica ou para-textual, que nos será escondida por trás da narrativa solidificada num fluxo de prosa a favor da ficção. Mas o caso aqui, com Sebald, é que este escamotear é desfeito e refeito no mesmo movimento; é refeito como estratégia para a encenação de sua explicitação: somos carregados por um autor-sombra em sua viagem literária de busca pelas vidas-memórias de suas personagens-fantasmas; os rastros são coletados, alguns vestígios nos são revelados; mas estes vestígios são, afinal, peças do jogo da construção ficcional: e aqui, portanto, o velamento é refeito: a material construção do texto, através dos rastros autênticos doutras vidas, só nos é acessível através dos seus arquivos literários – porventura através de uma visita ao acervo em Marbach am Neckar. No entanto, a autêntica investigação de Sebald por entre rastros autênticos da vida daqueles homens infames, a qual nos pintará, sempre insatisfatoriamente em sua literatura, como aquele pintor Aurach/Ferber da quarta parte de *Os emigrantes*, deixam máculas na escrita, deixam sombras, deixam texturas – criam um *efeito de presença* ou fazem

reverberar aquela *atmosfera* (*Stimmung*) de comoção física e emocional ou *afetiva*, em que o passado não pode surgir como História, mas como (ou perturbada pela) *memória* de um *corpo*, de uma *vida* – assumindo o que estes (a memória, o corpo, a vida) contêm de contingência, precariedade e abertura à imaginação. Às margens do discurso histórico, do Mito da Grande História e dos Grandes Mitos Históricos, Sebald propõe *fábulas* “da vida obscura”, em uma fabulação imprópria, contra o *fabuloso*, a “fazer aparecer o que não aparece” (Foucault, 2003, p.221), não como representação, mas como *presença* – a deixar este impróprio, este indevido, este obscuro, rumorejar desde o não lugar daquelas vidas, entre realidade e ficção; como a convidá-las, evocá-las, fantasmas, a voltar à vida e a nos assombrar, através da lenda torcida ao inglório, a atestar, pelo sonho, pela imaginação, a presença destes homens infames: *ficção* assim exposta como artifício de participação no mundo, onde se faz da *lenda* ou do *mito* não mais o discurso indiferente à existência dos homens que as habitam, que, mesmo mascarados, insistem sua existência através da ficção – mas existência imprópria, sem chão onde apoiar os pés e incerta quanto à nossa humanidade, a fazer da escrita, diante da Shoah e das catástrofes, o gesto melancólico de sua afirmação diante de uma *realidade absurda*, impossível, a beirar a falsidade que se inscreveria naquela fotografia/fotomontagem da Residenzplatz em Würzburg.

Mas, entre os escritos de Sebald encontramos outro desvio da imagem fotográfica que encantaria Sebald e, talvez, por este desvio e pela leitura que o escritor nos propõe desde esta apropriação do registro fotográfico a desviar-se do índice, mas também a desviar-se da falsificação, num realismo quicá fantasmático, quicá *oposto à realidade* (seu negativo, quicá), encontremos uma via para compreender algo sobre a literatura de Sebald costurada à beira da ficção, através das *intervenções*, *desvios* e *variantes* que insere em suas narrativas vestigiais:

Os quadros de Jan Peter Tripp têm portanto, todos eles, pendor analítico e não sintético. O material fotográfico de que partem é modificado esmeradamente. Fica suspensa a relação mecânica focado/desfocado, são feitos acrescentos e supressões. Uma coisa é mudada de sítio, trazida para primeiro plano, encurtada ou um tudonada distorcida. Altera-se o tom das cores e por vezes, imperceptivelmente, por um feliz equívoco, resulta um sistema de representação que é o exacto oposto da realidade. Sem este tipo de intervenções, desvios, variantes, não haveria uma linha de pensamento e de emoção, por mais perfeita que fosse a obra. (Sebald, 2009, p.151)



Figura 40 - Imagem de litografia de Jan Peter Tripp reproduzida em "Unrecounted".
Fonte: Sebald; Tripp, 2004.



Figura 41 - Imagem de litografia de Jan Peter Tripp reproduzida em "Unrecounted".
Fonte: Sebald; Tripp, 2004.

Talvez, por estas imagens, possamos compreender também algo do apreço e da presença de Vladimir Nabokov na literatura de W.G. Sebald, pela maneira fantasmática como o escritor, emigrante de origem russa, se apropria das memórias, da literatura e do mundo, para, assim, modificá-las esmeradamente quiçá na representação de um oposto da realidade que será a ficção, enquanto esta oposição, por um lado, é antes um *choque* do que uma negação, e, por outro lado, trata-se de lançar a realidade à suspensão – à observação de seres estranhos de outro mundo ou de fora do tempo, seres exilados, desterrados, sem chão:

At any rate, the most brilliant passages in his prose often give the impression that our worldly doings are being observed by some other species, not yet known to any system of taxonomy, whose emissaries sometimes assume a guest role in the plays performed by the living. Just as they appear to us, Nabokov conjectures, so we appear to them: fleeting, transparent being of uncertain provenance and purpose. They are most commonly encountered in dreams, "in surroundings they never visited during their earthly existence", and are "silent, bothered, strangely depressed", obviously suffering severely from their exclusion from society, and

for that reason, says Nabokov, “they sit apart, staring at the floor, as if death were a dark taint, a shameful family secret.” Nabokov’s speculations about those who tread the border between life and the world beyond originate in the realm of his childhood, which vanished without trace in the October Revolution; despite the evocative accuracy of his memories, he sometimes Wonders whether that Arcadian land really existed. Cut off irrevocably as he was from his place of origin by the decades of terror in Russian history, he must surely have felt that retrieving one of its images caused him severe phantom pains, even though he usually looks discreetly, only through the prism of irony, at what he has lost. In the fifth chapter of *Pnin* he speaks at length and in different voices of the price you must pay on going into exile: not least, besides the material goods of life, the certainty of your own reality. (Sebald, 2005, p.142-143)

4.3

Foi por não ser existindo: a invenção de Pessoa, a metade da vida

As cenas da vida de Walser que chegaram até nós são tão espaçadas que não podemos falar de uma história ou de uma biografia; melhor será, quanto a mim, falar de lenda. Esta incerteza quanto à walseriana existência que permanece para além da morte, os vazios que se abrem por toda a parte um tanto fantasmáticos terão assustado os intérpretes profissionais, tanto como a indefinição dos textos.

W.G. Sebald ⁵⁷.

Verdade, mentira, certeza, incerteza...
 Aquele cego li na estrada também conhece estas palavras.
 Estou sentado num degrau alto e tenho as mãos apertadas
 Sobre o mais alto dos joelhos cruzados.
 Bem: verdade, mentira, certeza, incerteza o que são?
 O cego pára na estrada,
 Desliguei as mãos de cima do joelho.
 Verdade, mentira, certeza, incerteza são as mesmas?
 Qualquer coisa mudou numa parte da realidade – os meus joelhos e as minhas mãos.
 Qual é a ciência que tem conhecimento para isto?
 O cego continua o seu caminho e eu não faço mais gestos.
 Já não é a mesma hora, nem a mesma gente, nem nada igual.
 Ser real é isto.

Alberto Caeiro.

⁵⁷ Sebald, 2009, em tradução de Telma Costa.

4.3.1

O autor entre os arquivos: uma segunda vida

Já não afastávamos dos arquivos e da literatura de Fernando Pessoa, assim como das intensas discussões editoriais em torno de sua escrita; entretanto, enquanto nos enveredamos por um mundo de profanações de arquivos e reinvenções da memória, a mergulhar na ficção e a beirar o mito, ainda nos restam discussões em torno de um autor constantemente convocado por seus papéis póstumos para viver entre nós. Retorno a um ponto já estabelecido: no momento em que se dá o passo fundamental de se aceitar como parte da *Obra* de Fernando Pessoa aquilo que este *não publicou* em vida (e parecemos ter ultrapassado aquele *ponto de não retorno*), toda a sua obra já conhecida – e que vai sendo mais e mais conhecida pouco a pouco a cada novo documento transcrito, a cada correção de transcrição, a cada decifração de trecho dubitável, assim como a cada nova leitura crítica, etc. –, tudo o que lemos sob seu nome e autoria deve reverberar a parte que ainda não conhecemos: os vazios inscritos tanto na multiplicidade de escritos que ainda não foram trazidos ao público e estabelecidos como parte do universo dos textos pessoanos, quanto (e, sobretudo) naqueles muitos textos ou partes de textos nunca escritos ou e perdidos que nunca saíram do ou retornarão ao silêncio. Poderia ser o caso de se afirmar *austeramente*: apenas consideraremos como literatura de Fernando Pessoa (ou como sua obra) aquilo que, em vida, o autor claramente entendeu e demonstrou como terminado e que, portanto, *deixou vir a público*; ou, sendo mais cauteloso, poder-se-ia afirmar que, para além das intenções do autor, apenas sua obra publicada (considerasse ele a mesma terminada ou não) consistiria em *Obra* como tal – e todo o restante de sua produção textual (sobrevivente em documentos) estaria noutro escopo, no campo do arquivo ou da história ou da arqueologia. E, com isso, a crítica literária só poderia ler os textos do espólio (os inéditos, mas também as variações dos éditos) como textos periféricos e complementares ao estudo da *obra pessoana*, que estaria, assim, limitada ao que se tornou conhecido do público até 1935 (e da forma como até aí foi publicada). Encontra-se aí uma possibilidade de queda em um profundo *silêncio crítico* ou, ao menos, o empreendimento de um cauteloso recuo estratégico, a partir do qual não se instalaria necessariamente um silêncio,

mas, antes, uma fala comedida e prudente, ciente – frente a textos conhecidos apenas postumamente – de que não se estaria tratando, nessa perspectiva, da *obra* de Fernando Pessoa, mas de escritos sob sua autoria *material* (autênticos ou genuínos), mas não incluídos sob seu *nome de autor* (nome restrito à sua *obra aortal* que seria condicionada por aquela *autorização* em vida – mesmo se eventualmente enfrentando as intempéries das vontades e desmandos de um editor ou os erros e arbitrariedades de um tipógrafo, quiçá de um revisor).

Esboçamos, desse lugar, uma proposta problemática – e certamente polêmica – que não pode de modo algum ser ignorada, ainda que pouco pareça pertinente diante dos caminhos editoriais tomados desde a morte de Fernando Pessoa em 1935; isto é, a partir da expansão progressiva da obra pessoana a partir dos escombros de uma escrita guardada aos bastidores, propor um recuo aos textos éditos soa pouco produtivo ou mesmo como erro estratégico, quiçá como equívoco de interpretação. Mas a aparência de uma *falta de pertinência* justamente pode fazer tal proposta tornar-se mais pungente e incômoda (e por isso produtiva) ao nos fazer sair do conforto de um lugar-comum ou da rigidez de um cânone que já se estabelece (e continuamente se renova) entre éditos e inéditos em vida – e talvez nos alerte sobre os perigos da *voracidade editorial* na busca desenfreada e possivelmente sem critérios de inéditos encontráveis entre os papéis de Pessoa. Afinal, sob um olhar crítico mais incisivo, não se trata de matéria encerrada a questão que envolve as edições de escritos póstumos; há, na verdade, em torno destas edições, intensas discussões, atingindo, por exemplo e com frequência, o âmbito dos *direitos autorais*. Aquela *problemática* contida na sugestão de uma limitação do conceito de *obra* aos produtos finalizados e publicados em vida sob a consciência do autor refere-se, talvez, menos a problemas conceituais contidos em tal proposição (pois não se trata de nenhuma incoerência intrínseca) e mais aos problemas que tal perspectiva nos proporciona; problemas, eu diria, sobretudo, *éticos*, mesmo de um ponto de vista estritamente literário, para aquém das discussões a respeito dos direitos de autor (ou dos herdeiros) que tendem a se desviar ao universo do direito e das legislações – e suas arbitrariedades.

João Dionísio, membro da Equipa Pessoa desde 1988, está entre os que questionam a condição de *obra* dos inéditos de Fernando Pessoa, partindo da perspectiva inicial de que nem tudo o que um escritor inscreveu em texto (seja ele

Pessoa ou qualquer outro) participa imediatamente de sua obra, a qual seria, dessa maneira, apenas uma *parcela* do conjunto amplo de escrituras emergidas de suas mãos – de sua autoria “material”, por assim dizer. Em seu artigo *Integridade e genuinidade na obra de Fernando Pessoa*, escrito à sombra da queda em domínio público da obra pessoana, em 2005, Dionísio sugere que uma ênfase sobre o critério de autenticidade ou genuinidade poderia induzir a considerar que “tanto a nota doméstica deixada a um familiar, passando por jogos de versificação incoativos até anotações autógrafas em exemplares de textos publicados”, ou seja, qualquer material tocado por lápis, caneta ou tinta de máquina através da intenção de um *autor*, incluindo, quiçá, para além da escrita em texto, algo como uma caricatura ou um esboço de mapa astrológico, enfim, “tudo faria parte da obra” (in: Dix; Pizarro, 2007, p.355-356) – o que pode parecer produtivo, em se pensando nas derivações críticas que a leitura destes documentos de arquivo poderia fornecer (e não parece haver exemplo mais evidente do que Pessoa, em tudo o que se produz, hoje, desde os seus mais ínfimos e fragmentários escritos), mas ainda não se torna evidente que, daí, devêssemos aceitar a totalidade dos seus materiais autênticos como “obra”. Entretanto, qual é o limite de uma obra?

Dionísio apresentaria uma postura mais austera e (demasiadamente?) prudente a “considerar, à maneira de Caeiro, que os textos que não foram publicados não foram publicados e, portanto, à primeira vista, não fazem parte da obra de Pessoa.” (Dix; Pizarro, 2007, p.356), ainda que, logo a seguir, sugira uma possibilidade de ampliar a latitude do termo *publicação* e, assim, dilatar este espaço até aí demasiadamente restritivo da *obra*. Dionísio sugere incluir no âmbito da publicação (e da obra, portanto) tudo aquilo que o autor *permitiu* vir a público, de alguma forma, para além da publicação estrita, referente a livros, revistas, panfletos, isto é, suportes regulares de edição literária. A partir daí, o pesquisador sugere uma hierarquia do conceito de *publicação*: obras publicadas em vida pelo autor (com a participação deste no processo editorial); obras preparadas para publicação e impressas com esse fim (mesmo que, por uma razão ou outra, não tenham sido efetivamente postas a público); obras preparadas para alguma publicação, mas não impressas (quiçá enviadas a um editor e recusadas); e, enfim, obras “publicadas” mesmo se apenas em um circuito epistolar privado.

À tamanha restrição ao universo do que seria parte da *obra* de um autor, limitando ao que seria *publicado* a partir das categorias acima descritas, Dionísio

afirma que *não se trata de um impedimento ao gesto editorial*; isto é, não se trata de coibir a publicação póstuma de todos os escritos que escapam ao critério rígido estabelecido pelo pesquisador, mas de reconhecer que este material alheio à *obra estrita* “é susceptível de ser editado e deve ser editado, mas ficando claro para quem edita e para quem lê a edição que esses escritos não pertencem à obra.” (p.362). Enfim, o que está em jogo, ao lado da crítica literária, é uma questão *editorial* – é este o eixo dos problemas que vimos enfrentando desde o nosso encontro com Pessoa ao assombro de seus papéis.

Para além do problema de se afirmar determinado texto ou conjunto de textos como obra ou não sob o nome e a *persona* de um autor, a maior relevância da argumentação de Dionísio é a sua afirmação da necessidade de uma *evidenciação editorial* da condição original (*material*, sobretudo, mas também *contextual*) do texto que lemos, sobretudo – é certo – quando lemos uma obra de autor; estivéssemos num estado de coisas em que não importasse quem fala ou quem escreve ou mesmo quem lê talvez esta premência não fosse tão urgente, mas estando como estamos num *regime de autoria* (em que o texto participa de quem o enuncia e este enunciador participa, portanto, da leitura de quem o lê) e diante da publicação regular de obras póstumas (quase indistintas das obras em vida) e da possível e provável incorporação destas a uma “obra de autor”, a questão se faz viva – e deve rondar o trabalho do editor e, como insiste João Dionísio, *deve fazer sombra sobre o leitor*. Parece ser, sobretudo, a esta tarefa, afinal, que se dedicam aqueles críticos textuais e não seria outro o fim primeiro das edições críticas, mas parece-nos algo que não pode estar completamente ausente de *qualquer edição*, crítica ou não-crítica, sob qualquer modelo editorial.

Por outro lado, retomando algo acima esboçado, deve-se ter em mente que essa linha de abordagem poderia promover, como cogitado, um *silêncio* ao ofício crítico, uma vez que muito do que hoje entendemos por *obra* de Fernando Pessoa – caso particular de interesse deste estudo – não pertenceria mais a esta obra, segundo os critérios acima esboçados através do comentado artigo de João Dionísio, e não poderia, portanto, ser tratado pela crítica como parte da obra do autor português; desta perspectiva, à crítica restaria não necessariamente um silêncio absoluto, mas ao menos aquele comedimento à via alternativa de se apropriar destes elementos como extra-literários ou para-literários, assim como sempre se apropria de elementos biográficos e contextuais, por exemplo. De todo

modo, seria uma limitação relevante; o *Livro do Desassossego*, por exemplo, não seria efetivamente uma obra literária de Fernando Pessoa (a não ser se considerado somente em seu raro material publicado), mas um conjunto textual certamente escrito por Pessoa, quiçá com intenções literárias, mas ainda *material bruto* ou *material de arquivo*. De certo modo, não estamos nem um pouco longe do que uma edição crítica promove, enquanto, ao sugerirmos tal abordagem, afastamo-nos, ao mesmo tempo, das linhas modernizantes ou não-críticas de edição e publicação – que necessariamente precisam sugerir, desde os textos de arquivo, uma *obra possível*. O que a crítica textual parece nos oferecer, afinal, é esta explicitação da proximidade entre texto legível e arquivo material aos buscar as fontes materiais dos escritos e a exposição do gesto (*co-autoral*) de estabelecimento de um texto a partir da precariedade destas fontes, criando algo (um texto, uma obra) assumidamente precário, mesmo que possa tornar-se, nessa precariedade, eventualmente inacessível à leitura fluida de um não-especialista – risco que eventualmente tentará amenizar, mas que assume correr.

Mas há ainda a sombra doutro silêncio: um silêncio que poderia se estabelecer caso os críticos se obrigassem a aguardar o estabelecimento ou fixação (mesmo que precária e nunca propriamente definitiva) de *todos* os escritos de Fernando Pessoa guardados inicialmente na arca (a maior parte) e posteriormente nas gavetas de arquivos (e hoje na memória de computadores), para então e só então considerar-se apto a se pronunciar criticamente sobre uma obra ou, mais enfaticamente, A OBRA de Fernando Pessoa⁵⁸ – o que significaria aguardar o estabelecimento e a publicação dos mais de vinte e sete mil documentos do espólio e outros ainda mais que estão fora, além daqueles que, quiçá, poderão surgir como surgiriam surpreendentemente no contexto de um polêmico leilão em 2008 (em que escritos de autoria de Pessoa até então desconhecidos – ou conhecidos por poucos privilegiados – emergiram no ambiente daquele improvável leilão, que, se por um lado, permitiu, afinal, a circulação daqueles inéditos até ali ocultos, ameaçou a integridade do espólio público e feriu as pretensões críticas de uma leitura ampla da obra pessoana, supostamente catalogada em sua íntegra na Biblioteca Nacional de Portugal); mas, nesta

⁵⁸ Ivo Castro roça essa perspectiva ao afirmar, em *Editar Pessoa*, de 1990, que a obra de Fernando Pessoa, àquela altura, encontrava-se “em estado pré-crítico e que qualquer juízo sobre ela emitido com base nas edições existentes corre o risco de futura invalidação perante novos dados textuais.” (Castro, 1990, p.19)

perspectiva, supor-se-ia que um crítico literário, qualquer um, só poderia atuar efetivamente quando lesse toda a obra de qualquer escritor (e, dessa maneira, teria que esperar ao menos pela morte do autor), o que raramente é o caso.

É certo que a obra pessoana se constrói em rede e os múltiplos projetos sob múltiplas autorias fingidas se atravessam e se interpenetram, até mesmo perturbando a leitura de sua obra como *Obra*, mas parece *inviável* e *imobilizante*, senão uma falácia, exigir-se um conhecimento *total* da produção literária de um autor (ou, talvez, um domínio de toda sua produção *escritural* – para além da assumidamente literária) para que se possa começar a falar criticamente sobre a mesma; falácia próxima àquela insistente exigência sub-reptícia de se conhecer a biografia do autor para se escrever demoradamente sobre *uma* ou sobre *a* obra de um autor e que se reitera no ambiente acadêmico ao se exigir o completo conhecimento do cânone teórico e crítico de um assunto para se autorizar, por exemplo, uma tese (a ausência de referência a um autor ou texto canônico será falta grave, quiçá, parece-nos por vezes, sujeita à pena capital). No entanto, toda atividade crítica (ou ao menos aquela que discuta autoria e obra) deve, sim, ter em alguma perspectiva a obra do autor em sua amplitude; e, sobretudo no caso particular de Pessoa, a crítica deve ter em conta a imensidão de escritos que já circulam hoje como obra pessoana e a outra imensidão dos que ainda não se encontram estabelecidos ou estão possivelmente mal estabelecidos, mas participam (de uma forma ou de outra) do universo da literatura de Pessoa, mesmo que “fantasmaticamente” – assim como não deve ignorar os vazios e as lacunas, os *intervalos*, para usar um termo recorrente nos escritos do autor e naquele *Livro*; intervalos que, como nos sugere Helena Buescu a partir e através de Mallarmé e do projeto infinito do *Livre*, fazem parte da literatura pessoana em uma *estética do intervalo* co-habitando o terreno de uma *estética do fragmento* (Buescu, 2003).

Talvez seja o caso de se questionar uma vez mais: por que, afinal, reconstruir ou mesmo efetivamente construir (reconhecendo o que não chegou a existir) a obra inacabada de Fernando Pessoa desde as ruínas dos alicerces de uma obra que não parece poder ultrapassar a condição de “por fazer”? Não seria melhor recuarmos ao conforto dos textos publicamente existentes e estabelecidos sob a presença (em vida) do autor? Para além do interesse porventura arquivístico de se guardar e tornar acessíveis os escritos póstumos do autor como documentos, ou de um interesse histórico-biográfico (que poderia se expandir a leituras

psicológicas ou psicanalíticas, entre outras abordagens), e para além do fato incontornável de que estamos num caminho sem volta habitando uma obra erguida, sobretudo, sobre e através de ruínas, ainda assim, devemos nos perguntar por que continuar a agregar textos incertos e fragmentados (sobreviventes esfarrapados e testemunhas fantasmáticas) a uma obra efetivamente construída e estabelecida, mesmo se escassa, mesmo se em raros textos, e um único livro, em vida. É uma questão que precisa ser lançada à pauta, pois, afinal, não é nada tão simples ou de imediato de se responder. Entretanto, a grandeza (literária, cultural e, neste âmbito, *mítica*) que Pessoa atingiu nos anos posteriores à sua morte, em grande parte através dos seus papéis em arquivo, parece desautorizar tal postura questionadora a tal ponto que, mesmo se concordarmos com a austeridade de João Dionísio, mesmo se afirmarmos todos os textos póstumos ou postumamente conhecidos (para melhor dizê-lo), como *externos à obra*, eles ainda intervirão sobre a obra e, quer queira quer não, farão, a seu modo, *parte* daquela obra de Fernando Pessoa – em toda sua instabilidade inapelável, pois não se trata de completar lacunas com peças sobressalentes, nada disso. De todo modo, a indagação se faz pertinente e por isso reiteramos a questão; parece ser justamente o caso de, antes de lançar resposta, nunca interromper este questionamento; parece ser este questionamento, esta nossa desconfiança crítica quanto aos limites da obra de Fernando Pessoa e quanto à sua possibilidade (e cada vez mais ela se revela próxima da imagem mítica que habita sua construção literária), aquilo que nos move à busca incessante por uma literatura que se escapa entre papéis – pois *está em todos e está em nenhum*. Mas não se pode absorver tal questionamento em conforto enquanto seguimos em frente – pelo contrário. *O que nos move é o que nos incomoda; é algo a que resistimos e a que reagimos, é um desassossego.*

Fato é que estamos imersos em uma cultura que cultiva a recepção da obra póstuma – não é, portanto, algo que nos seja estranho. Aceitamos a possibilidade de uma obra emergir dos silêncios da morte e pertencer a um autor mesmo se este já não esteja presente para autorizar a obra. Quiçá nos seja mais instigante ler o que aquele não nos autorizou a fazê-lo – como ler um segredo, uma carta íntima, um diário secreto; e não por acaso, interessamo-nos, dos arquivos, cada vez mais, pelas cartas, pelos diários, pelas escritas de gaveta, pelas notas pessoais, pelos papéis de circulação privada, absorvidos mais e mais ao universo da *obra* de um autor, atingindo aquele limite suspeito – como nos alertaria João Dionísio entre

outros – de uma obra que poderia conter em si todo e qualquer manuscrito ou datiloscrito provindo das mãos do escritor, toda e qualquer inscrição genuína de texto e além – e talvez aí estejamos nos proximando da *vida*, de uma *bio*-grafia, e não de uma obra, ou de uma obra compreendida como parte da vida. Mas se o póstumo não nos causa estranheza, se aceitamos as escritas emergidas de arquivamentos públicos ou particulares em nosso dia-a-dia como leitores (críticos ou não), no momento em que, por sua vez, tal recepção positivamente se *especializa* – e a crítica textual e investimentos afins não se enquadram noutro ambiente se não o desta especialização da leitura –, creio que devamos sempre recuar alguns passos para expor como problema um gesto que se tornou de algum modo habitual e que, como hábito, perigosamente se esconde no cotidiano. Afinal, quantas obras póstumas e montadas através de esforços filológicos lemos e leremos inadvertidamente como se emergidas das mãos do autor e sob seu total controle criativo? E mesmo quando somos informados sobre a mediação de um editor a retirar os papéis do arquivo-espólio e extrair deles um texto, alertados talvez através de algum preâmbulo explicativo ou justificativo, o quanto saberemos sobre o efetivo processo de estabelecimento textual e sua pertinência? Mas, afinal, quando e por que nos preocuparemos com isso? Será realmente relevante a nós leitores – sobretudo a nós leitores mundanos imersos no cotidiano?

Não se pode esquecer ou ignorar os perigos que habitam o gesto filológico-editorial, como nos alertariam Jerónimo Pizarro e Steffen Dix na introdução à coletânea de ensaios *A Arca de Pessoa* (2007), ao evocar o caso da edição (publicada ao início dos 1900) de *A Vontade de Poder* (*Der Wille zur Macht*), sob o nome de Friedrich Nietzsche, elaborada através da orientação de sua irmã, Elisabeth Förster-Nietzsche, cujas orientações anti-semitas (que a fariam uma apoiadora do Partido Nacional-Socialista de Hitler nos anos 1930) se maculariam, segundo Dix e Pizarro, no estabelecimento textual dos aforismos e fragmentos, contribuindo, certamente, para a associação entre a obra e a doutrina nazi-fascista. Somente com a edição crítica estabelecida por Giorgio Colli e Mazzino Montinari se evidenciaria o caráter postumamente construído (e, portanto, inventado) de uma obra que, afinal, não ultrapassara planos, esboços e projetos rascunhados entre os escritos nietzscheanos deixados em arquivo, mas que ganhara corpo de obra (e teor canônico, posteriormente) em suas versões editadas desde aquela supervisionada por Förster-Nietzsche – edição, segundo Pizarro e Dix e outros,

manipulada e até *falsificada* em diversas passagens. Diante de uma obra como a de Fernando Pessoa, alertam os mesmos Pizarro e Dix, o perigo dos desvios e da deturpação consciente ou negligente parece ainda maior, pois Pessoa, além de ter deixado muitas lacunas costuráveis de diversas maneiras à avidez da especulação editorial, foi, sobretudo, muitos em sua literatura (ou literaturas); torcê-lo à imagem dos desejos e interesses através de seus escritos não é algo particularmente difícil:

É fácil, por exemplo, atendendo ao interesse pessoano pelo esoterismo, apresentar o poeta como um indivíduo absolutamente embrenhado nas ciências ocultas. Da mesma forma, é mais ou menos simples juntar textos capazes de demonstrarem um nacionalismo feroz em Pessoa, enquanto há, provavelmente, muito poucos poetas portugueses que sejam mais cosmopolitas do que este “sebastianista racional”. São precisamente os célebres contrastes ou as aparentes contradições em Pessoa que oferecem múltiplas possibilidades a vários grupos para usarem a obra dele em benefício das próprias opções políticas, religiosas, éticas ou estéticas. Em Pessoa, cada um pode encontrar curiosamente a sua própria verdade. Mas isso não justifica qualquer tipo de apropriação. (Pizarro; Dix, 2007, p.19)

Posição próxima a de Teresa Rita Lopes, ao afirmar mais agressivamente:

Desconhecer esse romance-drama que Pessoa foi escrevendo e representando ao longo da vida e meter-lhe na mão estandartes e na boca palavras de combate que só como personagem usou – é não só desentender Pessoa mas também falseá-lo para se servir dele. Assiste-se hoje a um fenómeno que seria cômico se não fosse funesto: os reaccionários querem-no reaccionário, os loucos, louco, os pederastas, pederasta, os bruxos, bruxo. [...] Mas esquecem-se que estão a usar como provas elementos com que ele caracterizou as suas personagens e essa personagem que de si próprio foi. (Lopes, 1990, p.277)

Ivo Castro, em sua defesa da leitura *efetiva* ou *material* dos papéis (isto é, dos textos desde suas fontes documentais como vestígios materiais do gesto da escrita, implicando um trabalho de estabelecimento textual e edição atado a estas fontes), noutros termos, na defesa de uma leitura *filológica*, também evidenciaria a necessidade de uma *postura cética*, a desconfiar das edições estabelecidas (mesmo de éditos em vida!) e porventura canonizadas como *obra de autor*. Para o filólogo, a crítica textual (um nome para aquela leitura material, filológica e intrinsecamente cética) agiria segundo esta *desconfiança* (enquanto deveríamos

reconhecer a desconfiança como participante do pensamento crítico moderno – perpétuo insatisfeito) e por isso seria indispensável “para se ler um autor de qualquer época, mesmo moderno, e sobretudo para dele se falar com segurança.” (Castro, 1990, p.17), pois agiria, como antes já citado, para anular “ao mínimo as [...] diferenças com aquele [texto] que saiu das mãos do autor (neutralizando o rumor adquirido pela mensagem durante a transmissão)” a fim de aproximar do leitor “a exacta interpretação que o autor tencionou.” (Castro, 1995, p.511-520), apesar de consciente criticamente dos limites de sua tarefa.

Um olhar minimamente atento às preocupações dos filólogos e/ou críticos textuais aos quais recorreremos à breve investigação do termo filologia e de sua corrente contemporânea de uma estrita filologia – a crítica textual – logo notaria que as abordagens teóricas envolvidas nesta disciplina ou ciência giram, de modo consciente ou inconsciente, em torno das noções de *autor* e *autoria*, isto é, da *questão da autoria*; tanto, por um lado, por conta do risco de se suplantar ou negligenciar a autoria do autor *de fato* ou *empírico* de um determinado texto (através do processo elaborativo que tende a exigir do editor alguma *co-autoria funcional*), quanto, por outro lado, pela aspiração filológica de aproximar um fragmento ou conjunto textual, a partir de uma ou várias fontes textuais sobreviventes, originais ou mediadas, daquele texto que o autor teria intencionado escrever e publicar (aproximando-se de um critério de intenção final ou, quiçá, de suposta intenção “verdadeira” – profundamente especulativo) ou, ao menos, daquele texto que, por mais imperfeito e lacunar, de fato o autor pôde inscrever em palavras sobre um suporte de registro, a deixar os últimos rastros de seu trabalho, os últimos traços de sua presença sobre um texto-palimpsesto manuscrito ou datiloscrito terminado ou não (recuando, talvez, a um critério de última intenção, fundamentalmente cronológico – usado, com maior frequência, pelas edições coordenadas por Ivo Castro). De todo modo, *o centro das órbitas é o autor*, cuja presença como preocupação, ora latente ora vibrante, faz-se viva no presente estudo, a girar, por sua vez, desde as primeiras linhas e páginas, à órbita de uma *autoria complexa* sob o nome de Fernando Pessoa. Complexa tanto por sua dispersão cênica ou performática em miríades de nomes e máscaras quanto por sua instabilidade póstuma inscrita entre milhares de papéis fragmentados e mal arrumados (ainda que sugerindo uma arrumação) onde se explodem plêiades de personalidades literárias a se acumularem por décadas em sua arca.

O eixo dos problemas que enfrentamos diante dos desafios editoriais de obras como a de Fernando Pessoa, à luz da filologia e da crítica textual, tende a fixar-se na (ou, ao menos, atravessar a) questão da *vinculação entre autor e texto*, derivando-se à *vinculação entre autor e obra*, compreendendo-se, afinal, “obra” como a realização de uma elaboração autoral: a *obra*, em tal perspectiva moderna, é reconhecida como o produto singular ou o conjunto pretensiosamente coerente de produtos que constituiriam uma integridade autoral (e intencional), associada a um indivíduo criador – nesse sentido, a obra pressupõe ser acabada (sob a vontade do indivíduo-autor). Que nós tenhamos aceitado, com o tempo, expressões como *obra aberta*, *obra inacabada*, *obra em processo*, *obra fragmentada*, *obra por vir*, às quais precisamos recorrer com alguma frequência, apenas expõe a falência dos projetos das Grandes Obras e a crise do autor, ou, melhor, a queda do Autor condenado à cena da morte em favor do Texto e do Leitor, num momento em que este gesto cênico serial fulcral. Mas, mesmo se ameaçado, o autor, no sentido moderno, ainda é o centro da obra; não há obra sem autor (mesmo ausente ou anônimo). Mas esta vinculação não se sustenta em conforto; alguns críticos textuais, entre os quais Jerome McGann, enfrentariam a comodidade deste entrelaçamento autor-obra através da ênfase dada ao contexto histórico-social-cultural em que uma obra se filiaria, desviando, dessa forma, o foco da crítica textual para fora ou, ao menos, para além da polêmica da *intenção do autor*. No entanto, mesmo quando McGann afirma, por exemplo, que as intenções do autor “cannot be offered as the determining one for all cases”, posto que seria apenas “one of many factors to be taken into account” (McGann, 1985, p.128), valorizando, dessa maneira, o *processo de produção literária*, que envolve intenções e interferências outras para além do autor que assina a obra, não apagará, de todo modo, a presença do autor e nem mesmo o entendimento deste como uma espécie de “entidade intencional” central à obra, por assim dizer, evidenciando algum desalinhamento aos discursos de enfrentamento (simbólico e ético) das figuras do autor, da autoria e da obra autoral emergidos em meados do século XX, através de nomes como Roland Barthes e Michel Foucault, e, talvez, indicando um desvio a uma compreensão outra do conceito de autor, para além do Autor monstruoso do biografismo do século XIX, cujo Nome, Fama e Obra se sobrepunha ao texto e sua leitura, mas também para além do seu apagamento (e atestado óbito) em favor do Texto e do Leitor, aproximando-se, dessa maneira, de

uma definição de *autor textual* por Vitor Aguiar e Silva (em uma variação do *Autor Modelo* de Umberto Eco), segundo a leitura de Helena Buescu:

Metaforicamente, poderemos falar de autor textual como falamos da sobre-impressão fotográfica realizada na película: emanção de um real composto, em última análise, por jogos de luz e sombra, a impressão fotográfica actua como *representação* desse real. Assim como o autor textual. E do mesmo modo que não nos é possível viver no *trompe l'oeil* que consiste em ‘acreditar’ ser a fotografia o real, também igualmente deveremos entender por um lado a impossibilidade de fazermos coincidir autor textual e autor empírico e, por outro lado, a existência de elos entre ambos. (Buescu, 1998, p.25)

A *autoria* no sentido em que, hoje, usualmente a compreendemos, participando de um universo jurídico e comercial, que envolve posse, direitos e responsabilidade, é uma instituição da Modernidade. O *autor moderno* nasce concomitantemente à *literatura moderna*, aquela que, num primeiro momento, assume-se incisivamente como Literatura (com a maiúscula de uma das Disciplinas das Belas-Artes), estabelecendo-se em torno da *palavra escrita*, em detrimento de uma larga tradição oral já então em declínio – sobretudo, a partir da difusão da escrita tipográfica, acompanhada pela expansão da alfabetização. Se pudermos aceitar esta abordagem, então a escrita literária, enquanto texto inscrito sobre um suporte, fundamentar-se-ia, assim, como um *documento* pelo qual seu autor deverá, desde então, responder, ao momento em que o subscreve como sua “propriedade intelectual” – para o bem e para o mal; é, sobretudo, por esta associação moral e jurídica de *propriedade* que se fundamenta a noção de autoria. Com isso, não se afirma que alguma autoria e algum conceito desta não existissem, mas, no campo da arte e da literatura, e, mais amplamente, no campo das escritas ou dos discursos, a autoria não se constituía no exato valor que hoje damos a ela; valor este que se institui ao ascender da Modernidade (cultural, filosófica, política e estética) talvez não tanto pelo estabelecimento de um novo conceito de autor ou, com Foucault, da *função-autor*, mas, conforme Helena Buescu e esta conforme Alexander Nehamas, pela *identificação entre autor e escrita*; coincidente com aquele sentido jurídico de *vinculação de responsabilidade* (cujas metáfora exemplar é a *assinatura* – e o hábito de se assinar obras de arte, que emerge no humanismo da Renascença, aprofunda-se, certamente, na Modernidade histórica do século XVII ao XIX) e que, afinal,

desembocaria nos *direitos autorais* – que não são outra coisa se não direitos de *propriedade* –, hoje postos em cheque não por acaso no exato momento em que o suporte em papel (o *documento*) se enfraquece e a posse concomitantemente se esvanece na imagem (à dispersão da internet).

A noção de propriedade ligada à autoria pressupõe justamente direitos individuais (burgueses) e, dessa forma, conexão entre um indivíduo criador e o objeto de sua criação, isto é, entre autor e obra, ainda que esta associação não surja sob a égide da propriedade moderno-burguesa. A associação entre obra e indivíduo, entre um objeto de criação e seu criador humano (pois, já não se trata de nenhum Deus ou divindade), é algo que se amplia desde a ascensão da cultura neoclássica renascentista e da assunção humanista das noções de indivíduo (criativo) e de *gênio* (onde o gênero humano enfim se reaproxima do divino, mas, agora, já como seu *análogo criador*), encontrando seu exemplo maior – podemos sugerir – em Leonardo da Vinci, que, ao extrapolar a noção de autoria genial para além da arte, sendo, ao mesmo tempo, inventor, engenheiro, anatomista, matemático e mais, impõe-se como uma espécie de semideus-autor, supremo autor, ou, noutras palavras (mais recorrentes), um *gênio*; mas, para alguém do grande gênio supra-humano, o autor da Modernidade (anunciada aos avanços da Renascença europeia) se “mundaniza” na figura do indivíduo criador, sendo ainda a força individual e humana de criação, mas pouco a pouco, diante do pragmatismo dos tempos modernos, afirmando-se, em primeiro lugar, como o simples *responsável* pela obra, seu artífice e construtor, ou, simplesmente, proprietário, deixando a genialidade para os poucos *inspirados* – figuras exemplares do *ser artista*, do *ser autor*, do *ser criador*. Ao mesmo tempo, o autor, como antes já sugerido, institui-se *juridicamente* na cultura moderna – a mesma cultura que estabelecerá a burocracia (como parte do Estado Moderno) e que fundamentará algo que particularmente nos interessa neste estudo: a *arquivística moderna*. E, a partir desta, afinal, adviria o *arquivo literário*, que não será nenhum outro se não um *arquivo de autor*.

Poderíamos afirmar, sem grandes receios, que os *autores*, antes do advento da autoria moderna de direito e propriedade, só poderiam emergir da *fama* (e, daí, pelo estabelecimento de uma tradição através de um cânone) e certamente não através de um processo de instauração de direitos autorais a um produto literário e de valor (não mais apenas estético ou mesmo moral, como também *comercial*);

em outros termos, a autoria pré-moderna não se daria por assinatura ou por “contrato”, por assim dizer, mas, sobretudo, por *atribuição*. Afinal, critério que ainda se sustenta no que concerne os nossos Grandes Autores, que, ainda que dependam da assinatura da autoria, emergiram também daquela fama atribuída. De todo modo, a idéia da criação como *obra de um indivíduo* estará presente no contexto da cultura ocidental, de onde escrevemos, talvez desde o humanismo da Antigüidade clássica, e, mais intensamente, a partir da “primeira modernidade” do Renascimento, atravessando os conceitos instáveis da arte e dos ramos da produção artística e, portanto, da literatura. Mas o *nome* de um autor (sugere-nos Helena Buescu), mesmo mítico ou incerto, como aquele nome de Homero a aglutinar autorias incertas e vozes várias da tradição, tende a agregar-se a qualquer texto considerado artístico ou, mais amplamente, considerado *obra*, para além do mito e do saber tradicional, campo em que nem autor nem obra poderão subsistir. Pois uma narrativa tradicional de circulação oral (possivelmente portadora de um mito orgânico) não suporta autor; suporta, antes, o *narrador* que a possui e a domina no *saber narrar* – mesmo Homero, antes de ser imagem de autor, é imagem de narrador, do *aedo*, da voz que contém a narrativa e a faz circular (com sua voz auxiliada pela música). Não por acaso, o saber popular da tradição é fundamentalmente oral e estabelecido, dessa maneira, por transmissão geracional, no fluxo errante da vida e das trocas orgânicas e não se contendo em qualquer texto fixo, colocando-se, certamente, fora dos modos de circulação literária da sociedade ocidental moderna, dispersa entre as letras de livros, jornais, documentos impressos (ou, hoje, digitalmente estabelecidos) e cada vez mais distante das páginas íntimas e das epístolas, modalidades de escrita mais próximas da errância da vida – escritas que retornarão à tona justamente como rastros de vida, ao ritmo daquela *volta do autor à vida contra a Biografia*.

Rastros que se guardam, mormente, nos arquivos literários – que, como anteriormente sugerido, consistem-se, sobretudo, em *arquivos de autor*; a ascensão da filologia, da crítica textual e da pesquisa de acervos, não pode ser lida à distância da compreensão deste figurado retorno do autor (e, com este, da obra), mas este regresso não pode significar o retrocesso àquele Autor maior do que o texto e indiferente ao leitor, associável ao discurso histórico das Grandes Narrativas. Por isso, a imagem da *vida contra a Biografia* – e, por isso, os rastros do corpo (inscritos nos papéis de arquivo) e não a Narrativa da Vida ao modelo da

narrativa linear da História oficial. Parágrafos e páginas atrás, em aparente contraponto à crítica por parte de João Dionísio da ampliação da obra de um autor ao universo de toda e qualquer escrita guardada em espólio, poderíamos recorrer à visão, aparentemente distinta, de Eneida Maria de Souza a apostar – de modo distinto e aparentemente contrário à prudência crítica de Dionísio – na potência dos objetos pessoais periféricos à obra, recorrentemente *triviais*; ainda que, por um lado, a preocupação de João Dionísio fosse delimitar mais rigorosamente *o conceito de obra* (e seus usos) e não rejeitar os elementos dispostos à sua periferia, e, por outro lado, Eneida Maria de Souza não aponte, no artigo que nos guia, qualquer intenção de incorporá-los à efetiva *obra* do autor, mas sim, ao estudo biográfico do autor ou, mais adequadamente, à *crítica biográfica*:

A produção desses perfis biográficos deve contemplar, portanto, não só o exame das bibliotecas dos escritores e seus manuscritos, mas também a presença de seus objetos pessoais, considerando-se sua importância para a construção de ambientes de trabalho, de hábitos cotidianos e processos particulares de escrita. Objetos muitas vezes triviais, mas pertencentes ao cotidiano de todo escritor, como canetas, agendas, porta-retratos, máquina de escrever, mesa de trabalho, objetos decorativos, cadernos de anotações, papéis soltos, recibos de compra, diários de viagem, relegados a segundo plano diante do valor documental dos livros e dos manuscritos, adquirem vida própria e contribuem para a construção de peculiaridades das biografias. Mesmo os objetos de condecoração, como medalhas, diplomas, compõem o perfil acadêmico de um escritor, não devendo, portanto, ser negligenciados, conservando o mesmo valor que as obras de arte ou edições luxuosas de livros. (Souza, 2009, p.137-146)

Entretanto, o investimento nos bastidores da criação parece inflamar manuscritos e datiloscritos de uma potência para além da obra:

Os bastidores da criação, as experiências vividas pelos autores ligadas à produção literária e existencial, constituem lugares ainda desconhecidos pela crítica, e que deverão ser levados ao conhecimento público. A página de rascunho, metaforicamente considerada o jardim íntimo do escritor, revela o que o texto definitivo não consegue transmitir: a imaginação sem limites, os recuos da escrita, os borrões, o espaço no qual a face escondida da criação deixa transparecer o fulgor e a paixão da obra em processo. Página branca, marcada de signos negros, torna-se a imagem do espelho que refletiria as relações pessoais do escritor com o texto, onde se supõe ser tudo permitido. Pela liberdade de rasurar, de escrever entre as linhas, de acrescentar aos originais margens desordenadas e rebeldes, este laboratório experimental desempenha papel importante na história da literatura moderna. O entusiasmo pelo processo da escrita e o interesse pela gênese dos

textos ultrapassam a curiosidade do crítico em penetrar nos bastidores da criação e atingem dimensões próprias ao exercício literário. (Souza, 2009, p.136-147)

A crítica textual – ou, ao menos, a sua linhagem mais estrita e rigorosa – parece estar um passo atrás deste *entusiasmo* ou, antes, tenta conter seu ímpeto; ao preocupar-se em estabelecer ou re-estabelecer um texto desde a sua materialidade documental e textual, atendo-se ao que está nos papéis e à busca filológica de uma limpeza de ruídos externos, pareceria estar mais íntima de um comedimento austero, daquele recuo crítico. Mas, ao se estabelecer um texto desde vestígios materiais incertos e, sobretudo, ao se dar o passo adiante em direção a uma *edição* – o que pressupõe o estabelecimento ou a sugestão de uma *obra* desde aqueles papéis desarrumados –, tal posição comedida e austera tende a ser ultrapassada por algum entusiasmo, sim, alimentado pelos rastros de vida para além dos textos manuscritos e datiloscritos, onde, sim, estaríamos bem próximos daquele “jardim íntimo” do autor ao risco da queda (sem volta) – ainda que mergulhar as mãos seja inevitável – na *especulação* inventiva, imaginativa, ficcional. Há de se temer (num extremo da especulação) que, daquela autoria moderna advinda sob a marca da propriedade, possa se desviar a participação “autoral” do crítico textual, como também do crítico literário para aquém e além do trabalho de fixação textual, a um *tomar posse* da obra e, por derivação, da vida de um autor. Não raro, os críticos tomam para si a voz e a personalidade dos autores, numa estranha (e falsa) relação de intimidade confessional, limite extremo dos riscos contidos no gesto autoral do editor e do crítico a atravessar a autoria material ou empírica, numa estranha torção afetiva daquela linha biografista da crítica literária do século XIX.

Nessa via perigosa, o autor corre o risco de ser transmutado em propriedade do crítico-autor. Corre o risco de tornar-se (o autor empírico mesclado ao textual) uma obra *do* crítico, uma ficção (quicá um *mito particular*), travestida, entretanto, de verdade e de fato. Sem cair nesse extremo de *apropriação* indevida da obra e do autor pela crítica, é ainda nesse mesmo ambiente que, da autoria como elemento incontornável à crítica textual embebida pela crítica biográfica e ao centro das discussões filológicas e editoriais, reencontraremos a sombra da *co-autoria*, não exatamente referente à obra em si (que, de certo modo, não existiria a não ser enquanto rastros e possibilidades), mas certamente referente a uma *versão* (editorial e pública) da obra; uma incontornável *partilha* da autoria (entre autor

empírico, autor textual e editor – e, porventura, demais intercessores) a se infiltrar entre os textos inscritos nos documentos originais e os textos posteriormente editados (a partir daqueles) e tornados acessíveis a um leitor. Co-autoria figurada que não deve pretender submeter o autor empírico ao editor-autoral (ao impor sua *autoridade* e firmar sua *autorização*), mas que reflete e denuncia a falência da pretensão de neutralidade editorial; como nos sugeria Pedro Eiras (2005) noutra parte deste estudo, o ofício da edição (mormente de escritos póstumos) é necessariamente ofício de *intervenção* – e toda edição será uma *ficção*.

Já foi comentado que o perigo maior a rondar a metodologia da crítica textual parece justamente se fundar naquela *pretensão* de que uma edição elaborada sob critérios rigorosos e desinteressados possa ser absolutamente neutra e objetiva e, com isso, implicar-nos que o produto de tal investimento seja a mais “verdadeira” e, portanto, a edição pragmaticamente “definitiva”, calando, por um lado, as demais edições (e há quem defenda que não se possa ler criticamente a não ser através dos esforços da estrita crítica textual, ignorando que nem há versão correta e nem modelo infalível) e, por outro, impondo uma interrupção num processo que não pode ser interrompido, sobretudo no caso da obra infinita de Fernando Pessoa legada à vibração da criação (muito longe de anunciar um fim em si). Anunciar a impossibilidade do encerramento: é e deve ser este o objetivo íntimo e explícito das edições críticas de Pessoa e, na verdade, é o objetivo – insistimos – que deve estar inscrito em qualquer edição e modelo editorial; esta é, afinal, a *imposição ética* que deve se fazer viva no seio de qualquer projeto editorial que almeje reverberar uma obra que subsiste em seus papéis (é fato), mas que não pode existir sem a *leitura* desses papéis; leitura esta que, devo afirmar, necessariamente crítica (investigativa e inquieta), não apenas por parte do leitor-editor, mas – sob influência deste – também por parte de um leitor “comum”. Estas colocações não devem e não buscam necessariamente impor os modelos editoriais da crítica textual como os únicos viáveis ou válidos; antes o que se impõe é uma *postura crítica*, isto é, questionadora, porventura contestadora e, sobretudo, investigativa, sempre consciente dos limites e fracassos inerentes à tarefa editorial; postura que não será exclusiva à crítica textual, pois deve ser condição de qualquer edição.

FERNANDO PESSOA.

Nome completo: Fernando Antonio Nogueira Pessoa.

Idade e naturalidade: Nasceu em Lisboa, freguesia dos Martyres, no prédio nº 4 do Largo de S. Carlos (hoje do Directorio) em 13 de Junho de 1888.

Filiação: Filho legítimo de Joaquim de Seabra Pessoa e de D. Maria Magdalena Pinheiro Nogueira. Neto paterno do General Joaquim Antonio de Araujo Pessoa, combatente das campanhas liberais, e de D. Dionysia Seabra; neto materno do Conselheiro Luiz Antonio Nogueira, jurisconsulto e que foi Director Geral do Ministerio do Reino, e de D. Magdalena Xavier Pinheiro. Ascendencia geral - mixta de fidalgoes e de judeus.

Estado: Solteiro.

Profissão: A designação mais propria será "traductor", a mais exacta a de "correspondente estrangeiro em casas commerciaes". O ser poeta e escriptor não constitue profissão, mas vocação.

Morada: Rua Coelho da Rocha, 16, 1º, dto., Lisboa. (Endereço postal - Caixa Postal 147, Lisboa).

Figura 42 - Nota biográfica de Fernando Pessoa, de 30 de Março de 1935.
Fonte: Site da Casa Fernando Pessoa.

4.3.2 Mitologia pessoana

Ainda é preciso reconhecer uma pulsão, porventura, de *invenção*, ou pulsão de *ficção*, ou, quiçá, pulsão *mítica*. Ao lado do gesto de editar Pessoa está o gesto perigoso e inevitável de se *inventar Pessoa*. Sob a errância do arquivo, do fragmento, da literatura aos pedaços de arquivo. Se, por um lado, nós devemos ficar colados aos papéis, que leremos obstinadamente – a procurar nem bem o quê ou a caminhar nem bem para onde –, por outro, no momento em que os instigamos a “falar” poderemos ser *entusiasmados* a dar-lhes a voz que o fragmento, como tal, somente *tartamudeia*; dar livro ao *Livro* que somente se anuncia – lançamo-nos ao entusiasmo de cumprir a promessa que se inscreve sorrateiramente ou ruidosamente entre os papéis pessoanos. O Espólio guarda o fantasma de uma literatura que foi por não ser existindo; enquanto lemos Pessoa insistentemente (a leitura inscrita no trabalho editorial e além – até a do leitor não

especialista, mas, sobretudo, se alertado da condição espectral da póstuma escrita pessoana que contamina com o fantasma tudo o que escreveu, mesmo em vida), enquanto lemos (sobretudo se intensivamente, mas não só) os escritos proliferados de Pessoa em tantas máscaras literárias – *cumprimos sua promessa*. Mas temos que ter a clareza de que, em nosso gesto, intervimos sobre sua escrita – desde papéis dispersos ou arrumados, queiramos ou não, *inventamos Fernando Pessoa* para além dos seus escritos. E é aí que devemos dar um passo atrás, com prudência, e compreender o peso do gesto que empreendemos – e os seus *riscos*.

Recuperando o ambiente da *infâmia* em que caminhávamos na seção anterior, sugere-se aqui uma torção a uma investigação que atravessará uma discussão sobre a *fama* – conceito que comporta em si a noção de *notoriedade* e, concomitantemente, sua compreensão como *aquilo que se diz – aquilo que se conta*. No túmulo onde se guarda a suposta ossada do rei morto Dom Sebastião, nos Jerónimos em Lisboa, pode-se ler o epitáfio enigmático e sugestivo que afirma serem aqueles, que ali se guardam se é que se guardam ali, os ossos do jovem rei Sebastião, *si vera est fama*, assim se diz – *se é verdade o que se conta*; e nas fissuras desta veracidade incerta e nas torções de sua fama, reside, afinal, a raiz da lenda do regresso do rei, o mito sebastianista infiltrado na cultura lusa e além de Portugal desde a Batalha de Alcácer-Quibir e ainda vivo no melancólico saudosismo português por um passado por vir, por regressar: o retorno da glória portuguesa conquistada heroicamente além-mar e em derrocada desde os tempos à morte do rei e à perda da Coroa para a Espanha. Interessa, afinal, o discurso do mito desde a sua derivação do fato, ou, doutra forma, desde uma significação ou sobre-significação ou re-significação do acontecimento mundano, o que poderá fazer da impossibilidade de atestação de veracidade, da hesitação entre realidade e imaginário, a prova de fé do mito messiânico e a possibilidade de retorno e perturbação do mundo – interessa-nos a torção da verdade pelo mito, torção que alimentaria, dentre outras, a imaginação poética de Fernando Pessoa.

Se hoje discutimos intensamente Pessoa – sua obra, seus gestos e suas ideias –, é preciso admitir criticamente que grande parte deste interesse (desde um interesse superficial e, talvez, porventura, midiático, mas não apenas) se fundamenta no caráter mítico ou lendário que se evoca, por um lado, desde a sua vida – cuja biografia está cheia de vazios e de algumas supostas extravagâncias – e, por outro, de sua literatura – sobretudo por suas construções literárias

heterogêneas e heteronímicas em que a ficção se disfarça de vida e revela a vida como disfarce e ficção. É evidente que, diante do mito Fernando Pessoa, corremos o risco de cair na via pouco produtiva de uma mera *adoração* da imagem (ou da fama) de Pessoa (ou de suas várias imagens inventadas) que nos afaste dos textos – perturbados que estamos por imagens que podem se interpor entre nós e as palavras. A fama póstuma fez aquele que em vida talvez parecesse não ser muito mais do que um empregado de escritório com aspirações literárias pouco reconhecidas (tal perspectiva, aliás, já carrega certa mitificação de Pessoa) ser costumeiramente identificado como o grande poeta português do último século ou até mesmo de toda a literatura portuguesa – rivalizando com o mito Camões; e essa fama se instala de tal forma na cultura lusitana (e dela se exporta ao mundo lusófono e mais) que alguém que o reconheça (talvez por “ouvir falar”) como o grande poeta pode não ter nunca tido o prazer (ou o desprazer, quem sabe) de ter lido um único poema escrito por Pessoa do primeiro ao último verso. E não seria caso isolado – muitos dos que o “conhecem” nunca o leram. Em contrapartida, embora pareça algo mais raro, é possível que sejamos levados a desvalorizar ou até a ignorar, com algum desdém, seus escritos em reação ou rejeição à sua fama avassaladora e ofuscante; isto é, a mesma fama que o engrandece pode causar uma espécie de cansaço prévio à leitura dos seus textos, pela superexposição de sua imagem e por sua onipresença opressora – e, talvez, um se exalte: “não quero saber de Pessoa!” e afirme desgostar da obra que nem sequer leu.

A idolatria ao mito de Fernando Pessoa pode, portanto, por uma via ou por outra, criar-nos uma *barreira* àquilo que, a princípio, seria o motivo de sua fama: a sua *poesia*, os seus *textos*, as suas *idéias*, a sua *literatura* – aquilo que *escreveu*. E é preciso atentar já: Pessoa vai para muito além do “Poeta Pessoa”, embora se possa afirmar que a poesia, num sentido amplo, está em toda sua literatura e que toda a sua literatura está em sua poesia – mas Pessoa e, sobretudo, o Pessoa inventado desde os seus papéis em arquivo, é um escritor prolífero, para além das formas e gêneros. E também é necessário ressaltar: a perigosa mitificação da obra e da figura do Poeta Pessoa – tornado, como o afirmava Eduardo Lourenço ainda na década de 1980, um *superstar* – não deve nos afastar do caráter *mítico* que há, sem dúvida, intrinsecamente e intencionalmente na escrita de Pessoa – o mito que o próprio Pessoa buscava como questão e instigava no interior de sua literatura sem poder dela ser separada. Se há tal idolatria a uma figura mitificada de Pessoa,

isto não deve apagar, portanto, o fato de que há uma efervescência mítica (em um sentido profundo de mito) no interior da literatura pessoana. O mito é, de fato, um tema de interesse (ou mesmo de investigação) de Fernando Pessoa e, creio poder afirmar, que seja o mito, na amplitude do que evoca em si, para além do tema emblemático, ou, noutros termos, a perspicaz compreensão do mito em Fernando Pessoa, um dos eixos de sua escrita e de sua literatura. Há propriamente um estudo crítico do mito nas entranhas dos escritos pessoanos; o mito e suas derivações são, certamente, um problema e uma paixão para Pessoa.

Podemos recorrer, sem nos dedicarmos à escavação de sua arca, à sua *Mensagem* e lembrar aquele verso primeiro do poema *Ulisses*: “O mito é o nada que é tudo.” E complementar com outro verso do fundamental poema pessoano: “Sem existir nos bastou” (Pessoa, 2004, p.19). Não é preciso ir muito além para estabelecer a intensa relação que há entre essas afirmações a respeito do mito fundador de Lisboa, em torno da figura de Ulisses e do sonho de uma Olisipo derivando (falsamente) do nome do herói greco-romano, e a invenção das personagens/personalidades literárias pessoanas. E se formos um pouco à frente já encontraremos na história mítica portuguesa, dentre os mitos fundadores da ideia de nação em Portugal, aquele culto de Dom Sebastião – o sebastianismo que insistentemente reaparece entre os escritos de Fernando Pessoa: o rei-messias é outro que *foi por não ser existindo* ou assim se tornou – desde a sua morte. E ao lado do Encoberto, há, alimentando os escritos pessoanos, diversas outras figuras históricas e ou lendárias que participam do caráter mítico que percorre, por diversas vias, as literaturas de Fernando Pessoa – pois não há apenas uma sua literatura; pensemos, porventura, sua literatura como *partes sem um todo*.

No recentemente editado, *A Demonstração do Indemonstrável* (Pessoa, 2011b), livreto, com edição de Jorge Uribe, que reúne textos de Fernando Pessoa sob o tema contido no título escolhido desde a tradução de um dos projetos de Fernando Pessoa intitulado *Proving the Unprovable*, encontramos, pelas palavras de Pessoa, uma reflexão sobre a possibilidade de se atingir pela linguagem e pelo raciocínio lógico, tendo o paradoxo e a retórica como paradigmas, a prova ou a demonstração de algo que não poderia ser provado, ou que seria *indemonstrável* – como se optou por traduzir a partir dos originais em inglês. O argumento de Pessoa, que, como somos informados pelo Posfácio de Uribe, poderia ser atribuído a Thomas Crosse (uma das personalidades literárias de Pessoa para além

dos heterônimos), desenvolve-se desde raciocínios lógicos matemáticos, passando aos paradoxos clássicos de Zenão e seguindo, finalmente, àquela que ele considera a manifestação maior de uma *demonstração do indemonstrável*, contida numa obra retórica de Jean Baptiste Pèrès, em que este argumenta – sofisticamente – a partir de uma aproximação entre a vida *mítica* do deus Apolo e a vida *histórica* de Napoleão, que este último *nunca existiu*. Ou seja, o grande exemplo de uma *demonstração do indemonstrável* não está apenas no campo de uma abstração – matemática, lógica ou metafísica –, mas, sim, diante de algo que, a princípio, seria bastante *concreto*, supostamente um *fato histórico* de conhecimento público e cultural; a negação do fato histórico supostamente concreto a partir de sua transformação pela simples argumentação retórica em mito (em *nada*, ainda que *tudo*) – a partir de jogos de linguagem – é aquilo que *encantaria* Pessoa.

Em certo momento, entre seus argumentos, Pessoa aproxima o ato de *demonstrar o indemonstrável* do *truque* do mágico; ou seja, a fundo, podemos sugerir que demonstrar este indemonstrável é mostrar, por um gesto de prestidigitação da linguagem, que a verdade do mundo (ou o discurso desta) é maleável pelos gestos do homem (gestos habilidosos e medidos) com e sobre a linguagem; tanto quanto a percepção sensorial pode ser desviada, enganada, pelo mágico habilidoso, também uma realidade poderá ser construída e reconstruída, torcida pela linguagem e pela imaginação e guiada por esta artimanha retórica. Trata-se de expor a matriz ilusória da realidade. E, com isso, não é apenas a realidade de um Napoleão que é posta em questão, mas toda a realidade tem sua suposta concretude colocada em *suspensão* – ou, noutras palavras, exibida como *aparência e construção*. Há uma perturbação metafísica e existencial, diríamos, nesta construção argumentativa: a prova da inexistência do nosso existente exemplar – o Fato Histórico (e emblemático) – coloca *toda* existência em falso; a existência e o ser desta existência são postos em *questão* no momento em que, afinal, provar inexistente o existente, à contrapartida, abre caminho para o inexistente fazer-se existente – o nada ser tudo; dando alguns passos à frente, podemos derivar a um tema corrente em Fernando Pessoa, que, na maior parte das vezes, surge em sua face densa e pesada de um *desconforto* ou, mais propriamente, de um *desassossego de ser e de existir no mundo*; em um mundo – o mundo da Modernidade – cujos solos se esfacelam e que, assim, apresenta-se como suspensão e spectralidade diante de um homem – o homem moderno – que

não parece poder ser, diante disso, outra coisa se não um *melancólico* diante de seu espelho partido. E serão todas as suas personalidades literárias atores deste drama trágico-melancólico; todas as personalidades não-heteronímicas e todos os seus heterônimos propriamente estabelecidos e mesmo o seu ortônimo (sobretudo este – máscara do eu a cobrir o rosto infigurável) mostram-se melancólicos diante de um mundo espectral que lhes escapa; mesmo ao seu *mestre* Caeiro a realidade é o inacessível objeto da melancolia, pois sua linguagem poética, mesmo que uma linguagem desviada e desviante da poesia da tradição, não se desata da distância representacional (embora não queira) e evoca sempre fracassadamente, ou mais apropriadamente, *anuncia* insistentemente um *ver puro* que fingidamente afirma atingir, mas que é, tal pura visão, por si mesma, *inacessível à linguagem* – e, portanto, à sua poesia que só pode utopicamente convocá-la, demonstrar insistentemente este indemonstrável. Caeiro nem mesmo parece tentar encontrar, na composição dos poemas, uma linguagem figuradamente outra, uma linguagem talvez performática, pela qual pudesse almejar vibrar (fora de um regime de representação) aquele mundo ele-mesmo ao se sonhar linguagem in-fante, quem sabe *infra-língua*, ou linguagem refeita desde suas *raízes plásticas* (convocando outro melancólico – Antonin Artaud⁵⁹). A linguagem de Caeiro parece antes *anunciar* esse mundo ele-mesmo das coisas que nunca chega e, por isso, faz esse mundo ganhar uma *expressão mítica*; e ele, a figura do mestre, surge-nos como uma espécie de *lenda*, de *mestre mítico* – e, enquanto criação fingida de Pessoa, realmente não está longe do mito, ao menos de uma *figuração em mito*; e, da distância insuperável entre as palavras dele e o mundo ele-mesmo, ressoa direta ou indiretamente uma *melancolia vaga e sutil* em Caeiro – a melancolia não está, portanto, apenas em seus discípulos *que não podem ser Caeiro* (quiçá Caeiro não possa ser-se e, afinal, não o é, nem pode ser – pois é criação poética, afinal), ainda que, nestes, nos discípulos, ela possa conter, de modos distintos, melancolia mais pungente e incontornável, como em Álvaro de Campos – melancolicamente ciente de que não pode ser Caeiro. Cabe de todo modo, questionar, conforme José Gil, como os discípulos “que ‘saíram’ do mestre, vivam sob o regime do trágico, da cisão, do desassossego?” (Gil, 1999, p.13); no esboço de uma primeira resposta, Gil contrapõe uma *inquietação dos heterônimos* a uma *serenidade caieriana* –

⁵⁹ Artaud, 2006.

mas será assim tão serena a poesia de Caeiro ou não se guarda no sereno anunciado uma força trágica, um rumor, uma vibração, da qual por vezes se poderá escapar um espasmo? Será assim tão *unitária* como anuncia, sem ruídos, restos, lacunas? Pois mesmo os mitos possuem fissuras ou por elas se ramificam; o ver caeiriano, o ver desaprendido, descomportado, é modelar – mas o *modelo* está sempre um pouco mais além; e por isso o olhar do mestre não estará tão distante do desassossego do autor sinceramente fingido do *Livro do Desassossego* a lamentar-se à vida não ser *o adulto chegado hoje à superfície da vida*, ou por não *reparar em tudo como florações da Realidade*, por não poder ver a nudez das coisas e nem reconhecê-las *tais como são*⁶⁰. E não serão as vestes do mundo o que nos poderá permitir mascarar-lo – à imagem das tantas máscaras que seguidamente nos surgem entre os escritores e as literaturas que nos guiam neste estudo?⁶¹

A investigação de Jorge Uribe (2011b), exposta parcialmente na edição de *Demonstração do Indemonstrável* (expraiar-se-ia em outros estudos, como *Sebastianismo e Quinto Império* – 2011c), ainda nos revela, na transcrição e reprodução em fotocópias de algumas das famosas listas pessoanas, outros projetos, dos muitos projetos pessoanos, vinculados (direta ou indiretamente) ao tema *proving the unprovable* ou à possível autoria de Thomas Crosse; cito alguns temas e personagens que ali se inserem: o já citado sebastianismo, as polémicas relativas a fatos históricos, como a morte do mesmo D. Sebastião ou o local de nascimento de Cristovão Colombo, a história de Diogo Pires ou Salomon Molcho (cabalista e adivinho português), por exemplo. Neste âmbito, fora das listas ali reproduzidas, poderia relembrar o interesse de Pessoa pela polémica da autoria das obras de William Shakespeare ou ainda recordar a relação factual/ficcional de Fernando Pessoa com o místico Aleister Crowley e remeter-me aqui à irônica farsa em trama policial criada por Pessoa em cartas e em publicações de jornais

⁶⁰ Referência a um trecho do *Livro do Desassossego* (cota BNP E3 2-11 e editado em Pessoa, 2010, pp.289-290)

⁶¹ Faço um aparte para afirmar que a melancolia que aqui aponto *não é imobilizante*; vejo-a como mais próxima de uma *insatisfação* do que de uma *resignação* – ressoa, no todo da obra, como uma *insolúvel insatisfação*, mesmo que por vezes verse sobre a indiferença e a abdicação. E, por isso, a literatura pessoana é (tanto quanto em Artaud e outros melancólicos) movente, inquieta e inquietante – e é esse incômodo inerente à literatura de Fernando Pessoa que força os limites da literatura e que leva, entre outras coisas, Eduardo Lourenço a sugerir que a obra de Pessoa inaugure “uma *literatura-outra*” e peça “uma *crítica-outra*” (Lourenço, 1993, p.32) – concomitantes, atravessadas, entrelaçadas. Creio que todas as grandes literaturas do século XX exigem tal postura e penso que todas estão marcadas com o estigma desta melancolia moderna que aqui esboço, a partir, por exemplo, de teóricos como Evelyne Grossman.

portugueses em torno de um suposto suicídio do mago inglês na Boca do Inferno (conforme o artigo *Um encontro impossível e um suicídio possível: Fernando Pessoa e Aleister Crowley*, por Steffen Dix⁶²). Algo que poderia muito bem nos remeter a um dos escritores estimados por Fernando Pessoa, Edgar Allan Poe, evocando, por exemplo, a famosa *farsa do balão*. Em 1844, Edgar Poe publica como fato jornalístico uma narrativa sobre a travessia do Atlântico que teria sido realizada através de um balão a gás – um texto ficcional que seria revelado como a ficção que se escamoteava pela linguagem e entendido como *farsa* (*hoax*, embuste, indução ao engano), alguns dias depois. E, ainda, de modo mais instigante, poder-se-ia evocar o relevante prefácio de *O Relato* ou *A narrativa de Arthur Gordon Pym* (1997), assinado pela personagem Pym, que, de forma bastante “ardilosa”, por assim dizer, discorre sobre como narrar algo que realmente teria ocorrido de modo a que parecesse, ao leitor, ter de fato acontecido; e será a própria construção textual da narrativa, para este Poe/Pym, o que possibilitará atingir certo *efeito de realidade* – e, então, Pym, na pequena narrativa sugerida naquele prefácio, convoca um escritor experiente (e um “farsante” experiente, afinal), Edgar Allan Poe, para realizar a tarefa, embora este sugira, como nos conta o inventado Pym, que a falta de estilo deste, como narrador de suas memórias imperfeitas, proporcionaria a *aparência de verdade* necessária ao texto. Tudo se complexifica quando nos lembramos que quem assina o texto do prefácio é Pym, ou seja, a personagem ficcional de Poe, pintada, através de recursos de linguagem, como vera testemunha de acontecimentos reais.⁶³

O breve desvio a Poe não seria meramente casual, pois, afinal, entre as listas relativas a Thomas Crosse e ao ensaio *A Demonstração do Indemonstrável*, encontramos a sugestão de um texto intitulado *Poe's Offspring*, isto é, a *descendência* ou a *prole* de Poe. Edgar Allan Poe é, sem dúvida, um dos autores de referência de Fernando Pessoa – algo que já se exhibe desde as suas primeiras incursões na arte literária, vide os projetos (que podem ser vinculados ao “proto-heterônimo” de língua inglesa Charles Robert Anon) nunca concluídos de reescrever *A Carta Roubada*, ou melhor, de escrever um conto paralelo ou um comentário suplementar, *corrigindo* o conto de Poe (ver o artigo *Stolen*

⁶² In: Pizarro, 2009.

⁶³ Tais reflexões sobre o instigante prefácio da novela de Edgar Allan Poe pude perscrutar no artigo *Uma face irônica do realismo*, Revista Fronteiras, PUC-SP, nº3.

Document: um conto de Fernando Pessoa, de Ana Maria Freitas) – isto é, corrigindo a solução para o crime encontrada pelo investigador criminal C. Auguste Dupin, célebre personagem do escritor americano. Poe é, além de um dos mestres da literatura fantástica, um dos pais, se não o pai, dos *contos de raciocínio* – e são, sobretudo, estes, parece-me, aquilo que atrai Pessoa à literatura de Poe. Se retomarmos o conteúdo dos fragmentos de *Proving the Unprovable*, poderemos bem compreender, portanto, a inserção de um artigo sobre Poe – e uma reflexão sobre sua *prole*, isto é, sobre aquilo que descende dele ou de sua literatura – ao lado do projeto de uma investigação sobre a capacidade de construção intelectual/linguística de uma verdade impossível (ou de um mito – o que não está tão longe de uma farsa, embora com uma potência de verdade e inscrição na realidade que ultrapassa a farsa e, afinal, desqualifica qualquer aproximação não experimental ou analógica com esta). E tudo fica ainda mais claro quando nas listas de projetos encontramos, vinculados a Crosse, textos relativos à *tradução*, ou *erros e falhas de autores* (quem sabe não estaria aqui um texto sobre a “falha” de Poe em *The Purloined Letter*), ou sobre *singularidades da linguagem*. Ou seja, ao lado de reflexões sobre a possibilidade de provar de modo irrefutável, pela linguagem, algo que não poderia ou deveria ser provado e, também, das reflexões ligadas aos mitos históricos, há, não casualmente, reflexões sobre *processos de construção da/na linguagem* – é por todos esses campos que Thomas Crosse, segundo o levantamento de Uribe, atravessa, revelando que, em Fernando Pessoa, de fato, todas estas questões se atravessavam.

Entre as mesmas listas publicadas em fac-símile por Uribe, estão incluídos dois projetos, refiro-me a *Dictatorships* e *The Military Government in Portugal*, – possivelmente atribuíveis a Thomas Crosse – que evocam o conhecido e polêmico artigo *O Interregno – Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal*, assinado por Fernando Pessoa. Se observarmos com alguma atenção este texto político-sociológico escrito por Fernando Pessoa em fins dos anos 1920 diante da instalação da Ditadura Militar em Portugal, perceberemos, sem muito esforço, a maneira como tal artigo se alinha, por sua construção argumentativa, a um campo retórico de linguagem, estabelecendo, através da costura imbricada de raciocínios lógicos arriscados, uma fundamentação para afirmações no mínimo controversas. Pode-se pensar, sobretudo à ambiência daquelas listas, que podemos ler *O Interregno* não propriamente como uma farsa ou uma farsa irônica – o que seria

bastante útil a alguém que quisesse defender a índole política de Pessoa contra a possível tentação de aí imediatamente alinhá-lo a uma direita conservadora e antidemocrática –, mas como uma *construção*, isto é, uma construção retórica de linguagem estabelecida ao intuito de sustentar uma afirmação ou um conjunto de afirmações políticas. Mas o caso merece estudos mais especializados e, assim, devemos recuar e deixar o tema em aberto, tendo, no entanto, a clareza de que está inserido no escopo de questões que por ora nos interessam.

Ainda um último texto citado nas listas de projetos merece ser referido – até para tentarmos nos afastar de Edgar Allan Poe: um artigo sobre a *História Trágico-Marítima*, a ser escrito por Thomas Crosse (ou este faria uma tradução; a lista indica dúvida). Esta *História Trágico-Marítima* é uma compilação de narrativas portuguesas de naufrágios publicada na primeira metade do século XVIII; são, a princípio, histórias reais, referentes a acontecimentos factuais. No entanto, os registros ali narrados se expõem em sua fragilidade, sobretudo quando, já em seu tempo e ainda mais ao século seguinte, encontra-se a larga expansão na literatura (assumidamente ficcional e mesmo em literaturas fincadas entre a ficção e o relato, no ambiente do estranho ou do fantástico) de modelos de narrativa que emulam os relatos de acontecimentos reais, explorando estilos e características de linguagem próximos daquelas trágicas narrativas de infortúnios náuticos. Enquanto diversos autores de relevância e renome da literatura do século XIX explorariam narrativas em tintas realistas (o que não as afasta de uma beira de fantasia) de aventuras ultramarinas – para citar apenas dois, podemos, sem esforço, trazer à memória os nomes de Joseph Conrad e Herman Melville.

As narrativas destes e de outros autores exploram um ambiente que, pelo menos até meados do século XX (quando o mundo aceleradamente se apequena com o avanço das telecomunicações e dos meios de deslocamento através do globo – e, afinal, para além deste, enquanto o homem ousa pisar na Lua), poderá ser campo de experimentação das fronteiras entre o *estranho* e o *maravilhoso* (usando a terminologia de Tzvetan Todorov em seu estudo a respeito da literatura fantástica do mesmo século XIX ⁶⁴); por um lado, terras incógnitas de além-mar, e, por isso, ainda livres a vãos da imaginação; e, por outro, o exotismo da natureza e das culturas não-européias encontradas noutros continentes, mas ainda distantes

⁶⁴ Todorov, 2004.

(natureza e culturas que exalavam mistérios e, certamente, muitas invenções). E é aqui que reencontramos Edgar Poe e a já comentada novela *A narrativa de Arthur Gordon Pym*: toda a sua estrutura narrativa, centrada nas desventuras marítimas do protagonista, elabora-se através de uma construção *ironicamente realista*. Poe joga (em sentido lúdico – lúdicas perversidade e ironia) com a representação, e nos carrega desde a estranheza dos fatos, que ainda parecem fatos, até o absurdo, ultrapassando do possível absurdo ao sobrenatural, já na segunda parte do livro. Até, enfim, a narrativa ser interrompida pela “morte” do autor (um dos autores, pois o livro é ficcionalmente realizado a quatro mãos – as de Pym e as de Poe; ao complemento de um inominado “editor” a revelar-nos *a morte da testemunha*).

Assim como as narrativas supostamente verídicas da *História Trágico-Marítima* podem ser levadas, numa visão crítica, ao limiar entre o verdadeiro e o falso, entre o factual e o ficcional, a narrativa de Poe provocativamente se coloca no intervalo desta *hesitação* – e acaba por afirmar não apenas a possibilidade de imputação de um efeito de realidade sobre a ficção, mas, de modo mais agudo, a possibilidade de aceitar o acontecimento histórico/memorial como *ficcionalizável* (e essa ficcionalização não é negação da realidade); algo, portanto, bastante próximo do que sustenta a argumentação de Jean Baptiste Pèrès (ou Pessoa através de Pèrès), que, através da construção de linguagem e de um desvio do raciocínio lógico, consegue “mitificar” um fato histórico estabelecido e marcá-lo com o estigma da dúvida ou da precariedade. Pessoa não chega a refletir sobre isto nos textos os quais pude acessar, desde a edição de Jorge Uribe, mas podemos afirmar que o padre Pèrès, ao provar a possibilidade de mitificação de Napoleão (como parte da prova da sua não existência), não fortalece a verdade factual do Cristo (não apenas como homem, mas como Filho de Deus), como desejaria, mas revela, afinal, como Jesus (como homem e como Deus) pode ser, tanto quanto Napoleão, apenas um mito solar inspirado em Apolo – ter apenas *existência mítica*. O que, porventura, não é pouco – e disso Pessoa estava bem consciente:

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo —
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,

Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.
(Pessoa, 2004, p.19)

Os mitos são construídos nas lacunas ou nos mistérios – assim é o que o *nada* poderá ser *tudo*. Mas não esqueçamos a vida, *metade de nada*. O mito não se faz propriamente do nada, faz-se de algo em cujas lacunas se infiltrará a invenção, desfazendo ou transgredindo os vazios, preenchendo artificialmente as falhas. Tal como o sebastianismo, fundado na morte incerta de Dom Sebastião e alimentado na incerteza também inscrita em um túmulo cujos ossos, que ali se guardam, somente pela “fama” serão verdadeiramente do monarca português, e em cujo epitáfio a questão da presença ou ausência do vero corpo é, sintomaticamente, sobreposta pela crença na eternidade: *Guarda-se neste túmulo (se é verdade o que se diz) Sebastião/ A quem morte prematura levou nas plagas da Libia./ Não digas que se engana aquele que crê viver o rei/ Para o morto, pela lei cristã, a morte é como se fosse a vida*⁶⁵. O mito, portanto, se faz do modo como nos apropriamos dos vazios e das presenças, do modo como lemos e escrevemos através dos vazios e das presenças – e assim o padre Pérès pôde fazer, retoricamente, do homem Napoleão um mito sem história (destituído de real existência, a não ser a mítica) em vez do mito histórico (o Grande Mito da narrativa histórica) que Napoleão efetivamente se tornou em nossa cultura.

O mito, dizíamos, costura os buracos, preenche os vazios, integra o fragmento em favor de uma Narrativa ou de uma Ficção voltada a retornar ao mundo donde emergiu; mas, neste regresso, impõe (tende a impor) um sentido fatal à vida sem sentido, ou melhor, plena de sentidos. E aí está um risco maior frente à obra de Fernando Pessoa: mitificá-lo pode significar pôr-se em

⁶⁵ Tradução apresentada no estudo de Antonio Belard da Fonseca (Fonseca, 1978, p.173); sobre esta tradução desde o latim, Fonseca afirma em nota: “Procurámos traduzir, literalmente, o latim, visto que, nas obras citadas, encontramos mais ‘interpretações’ do epitáfio do que traduções, embora mantendo-lhe o sentido.”.

contraposição à sua própria literatura intrinsecamente fragmentária, lacunar e instável, sobretudo se estivermos, como estamos, a incorporar, como parte de sua obra, aquilo que podemos reconhecer como obra póstuma e interminada, entre escritos incompletos e rascunhos incertos. Se inevitavelmente enfrentamos as lacunas diante da precariedade de uma literatura como a de Fernando Pessoa, enquanto literatura *por vir* entre escombros dos alicerces, devemos nos alimentar, sim, pela especulação inevitável e, certamente, produtiva, mas devemos enfrentar com rigor o risco do *abuso* de uma apropriação indevida que ou nos afaste dos textos, escondidos atrás do Mito do Pessoa idolatrado, ou que nos imponha um Sentido Mítico por sobre o texto soterrado, que só poderá confirmar seu fado em toda leitura, ou, de outra forma, que nos instigue a escrever a literatura que Fernando Pessoa nunca escreveu e, talvez, encerrar a Obra pessoana que nunca se concretizou para além de esboços ou espasmos – ou como esboços e espasmos. Assim, *insistir em Pessoa*, insistir na leitura, sobretudo, dos arquivos de Pessoa, em revirar sua arca, pode e deve ser uma forma de combater um Mito esvaziante ou apazigüante e, certamente, não uma maneira de consolidá-lo.

Afinal, o mito, em Pessoa, surge em sua literatura mais como uma *provocação de problemas* do que como um apaziguamento; e, justamente por isso, também não devemos rejeitar o mito que Pessoa buscava em si. Como escreve Eduardo Lourenço: “O mito-Pessoa é a sombra inevitável do fantástico e justificado Pessoa-mito.” E, portanto, completa: “É em nome deste que se pode e se deve resistir à idolatria de que o primeiro é objecto.” (Lourenço, 1993, p.11). O mito que não devemos rejeitar é aquele que o próprio Fernando Pessoa buscava construir fingidamente em si – é a sua construção literária misteriosa e enigmática, animada por mistérios e enigmas de outrem e doutros mitos; em outras palavras, talvez pudéssemos afirmar que é a sua *investigação literária do mito* através do fingimento e da linguagem – que, noutros termos e noutras perspectivas, costuma-se afirmar como sua procura obstinada por sua *despersonalização*. O mito que lhe instiga se funda na possibilidade de torção da realidade pela invenção – uma espécie de invasão da realidade pelo sonho: aquela *lenda que se escorre a entrar na realidade*. Uma espécie de *surrealismo* – um além do realismo na ficção intensiva, aparentemente à distância absoluta da realidade, mas a perturbá-la nas linhas e entrelinhas. Talvez, ainda nos reste investigar mais a fundo o valor do mito sob esta perspectiva, que escapa tanto à mera idolatria fetichista e midiática,

quanto ao seu deslizamento ao universo distante dos Grandes Mitos de uma tradição dominante (que fazem de Fernando Pessoa, canonizado e sepultado ao lado doutros heróis portugueses nos Jerônimos, o *Grande Poeta português depois de Camões*); é preciso, enfim, buscar os efetivos mitos, lendas e profecias que alimentam o interesse e a literatura de Pessoa, através de Dom Sebastião, do Quinto Império, de Bandarra, da Astrologia e doutras inspirações místico-esotéricas ou mítico-religiosas que percorrem seus escritos. É preciso, mais ainda, discutir a fundo este conceito de *mito*.

Nessa abordagem, buscando um aprofundamento na questão do mito e de seu conceito, posso ainda entrever uma via aberta, diante do problema que nos guiou aqui com relação às reconstrução memorial desde os rastros às margens da História sob o Tempo – pois, afinal, o mito vivo em uma cultura não é justamente isso? Não é exatamente a torção desde os rastros, os vestígios e as memórias da história vivida e contada à invenção ficcional mas investida de tal forma na realidade que explode as fronteiras entre ficção e fato, imaginação e realidade? Não é nesse campo de *hesitação* ou na transgressão dessa hesitação em que atuam, entre outros, W.G. Sebald e Valêncio Xavier? *Mitificação profana* – força profana de transgressão da realidade, da história e da memória noutra coisa para reinseri-las, pelo ritual da literatura, de volta à vida, à realidade mundana. E podemos ser levados a pensar sobre a reinvenção daquele mesmo sebastianismo de raízes lusitanas que animava as idéias e a literatura de Pessoa, na Ilha de Lençóis, em terras brasileiras do Maranhão, onde até hoje o Encoberto é cultuado:

Há um povo no meio do mundo. Homens, mulheres e crianças cercados de água por todos os lados. O meio do mundo é uma ilha e se chama Lençóis, no Estado do Maranhão, região das reentrâncias maranhenses, a 300 km da capital, São Luís. Em meio a dunas e manguezais, cerca de cem casebres de madeira e palha escondem vários tesouros, materiais e imateriais. Os moradores, ou súditos, sabem quem é o verdadeiro dono dali e fazem questão de dizer isso a qualquer visitante: O rei Dom Sebastião, de Portugal, desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir, no deserto marroquino do século XVI. (Silva, 2008, p.1-2)

E sou levado a recordar *as ilhas afortunadas* do canto de *Mensagem*:

Que voz vem no som das ondas
 Que não é a voz do mar?
 É a voz de alguém que nos fala,
 Mas que, se escutamos, cala,
 Por ter havido escutar.

E só se, meio dormindo,
 Sem saber de ouvir ouvimos,
 Que ela nos diz a esperança
 A que, como uma criança
 Dormente, a dormir sorrimos.

São ilhas afortunadas,
 São terras sem ter lugar,
 Onde o Rei mora esperando.
 Mas, se vamos despertando,
 Cala a voz, e há só o mar.
 (Pessoa, 2004, p.75)

4.3.3

Assim a lenda se escorre a entrar na realidade...

Encoberto em seu cavalo branco a guardar o seu tesouro sobre os areais da ilha afortunada de Lençóis está El Rei Dom Sebastião – na voz e na memória dos moradores da ilha maranhense se mantém a memória profanada em mito de um rei-morto. Longe de Portugal, longe de Alcácer-Quibir, à distância dos séculos, mantém-se o culto ao rei ao imponderável fato de que a morte do regente português em terras africanas naquele século XVI à distância imemorial pôde desencadear a crença viva – vivente ainda – em uma ilha no Nordeste do Brasil. Um aparente absurdo – mas é por estas derivas que se fazem, afinal, as narrativas dos homens ao correr dos tempos: a História, afinal, estabelece-se sobre os rastros do tempo que em si se crivam, mas também se fará por aquilo que escorre destes rastros em direção aos Mitos, às Lendas, à Fabulação, de que a própria História se alimenta, afinal – a fazer-se também, talvez a contragosto, uma espécie de lenda por sobre os Fatos, sob a conduta da Narrativa – *pois a história é o que se conta*. E o Mito, afinal, não se opõe integralmente à História: pois não se estabelece nenhuma História ao corpo social de um grupo, de um povo ou de uma nação sem algum teor de fabulação atravessando e animando a história “factual” do mesmo grupo, povo ou nação – ou seja, é este mito ou mitificação ou princípio de

mitificação ou de fabulação aquilo que poderá dar corpo a um conjunto de vestígios (pois, do Mundo sob o Tempo, só restaram e restarão vestígios, onde precariamente apoiamos os pés) que reunimos em histórias sob o nome da História. Esta, enquanto inseparável da *historiografia*, insistimos, é o que se conta e, afinal, *o que se escreve* – certamente, através dos fatos, das evidências, das provas do tempo, mas sempre os mergulhando num encadeamento (cronológico e artificial) *narrativo*. O acúmulo de rastros (e a significação imposta a estes rastros) só se tornará a historiografia que a corrobora pela disposição a narrar – e aqui se insiste que a amarração narrativa a conter e a costurar a inapreensibilidade dos acontecimentos exige algo como um *fundamento mítico*.

O conhecimento de uma história social, porventura *nacional*⁶⁶ – sua difusão entre os habitantes de um povo identificado a uma nação – sem dúvida não se pode sustentar apenas num conhecimento cartográfico ou catalográfico, mesmo se profundo, dos acontecimentos e dos objetos que os habitam a fazer, assim, um inventário de objetos sem sentido – é, pois, na elaboração de um sentido (de um Fado) que a costura mítico-narrativa atua, fornecendo, assim, uma *imagem possível* (e nunca além do possível) da História, que, entretanto, desde que estabelecida na Modernidade enquanto discurso do conhecimento, deve insistir-se retoricamente em sua *necessidade* segundo o Fato e a Verdade, por maior a consciência crítica das suas limitações e do seu caráter artificial.

Certamente, os discursos históricos posteriores ao que podemos compreender, entre as agitações finiseculares e as apostas de um século novo, como uma *crise da Modernidade*, localizável (sempre artificialmente, sempre

⁶⁶ Há algo de *fictício* em toda nação (quando não há de *falso*), sobretudo naquilo que nela se transcende desde a história ao *atemporal* ou *supra-temporal* (quando a nação se faz um *ente eterno*, pois *simbólico* – aquém e além do espaço-tempo –, fundamento da maioria das guerras) para, ao mesmo tempo, justificar o próprio discurso histórico nacional; e é justamente essa construção *super-histórica* – e, portanto, desde então, *mítica* – das nações o que nos faz partir, estrategicamente, não do contexto de uma *história geral* ou de um *conceito geral de história*, mas da *história nacional*; em outros termos, poder-se-ia afirmar que o discurso da História estabelecido na Modernidade (sobre as bases de uma tradição clássica, que certamente também entrelaça história e nação, embora sob conceitos distintos) é discurso das nações, das nações modernas – e, não à toa, o eixo fundamental da Grande Narrativa Histórica é a *guerra*. Circunscrevemos, assim, a incontornável prevalência de um discurso histórico nacional (a partir da imposição cultural de uma perspectiva nacional, certamente forjada pelas agências nacionais de poder, visíveis ou invisíveis, mais ou menos legítimas); a História, nesse sentido, é escrita e lida a partir e através das nações. Mas é certo que, no âmbito de uma possível história universal, quiçá uma história do homem, ou uma história da natureza, ou do homem como natureza, ainda não estaremos para além do mito, ou, ao menos, de certo conceito de mito que aqui nos interessa e que defendemos fazer parte de um tipo particular de discurso que reconhecemos e afirmamos como *histórico*.

segundo o *fado* que buscamos agregar aos vestígios do tempo, estes que pouco a pouco nem mais sabemos se são genuinamente *indiciais*) entre fins do século XIX e o nascente século XX, dissonantes ao modelo canônico de uma História estabelecida como discurso próprio-e-singular na Modernidade (como variação “esclarecida” do discurso tradicional da História, de origem antiga e dispersa), estes discursos da crise e da crítica justamente almejam desafiar, sobretudo a partir do século XX, a presença do Mito (entre os mitos da Verdade e do Fato) que *desconfortavelmente* – quando à consciência dessa presença – participa e conduz todo discurso histórico. Escapar expressamente da Grande História avassaladora dos Heróis, certamente mítica, que reduz todos os acontecimentos do mundo a um único fluxo (ou, ao menos, fluxos concorrentes) de uma grandiosa narrativa relativamente coesa e coerente – com poucos desvios (braços e afluentes de um caudaloso e irrefreável rio) – é uma tentativa de criticar a História dominante a partir de um olhar às *margens* onde se poderão encontrar – ribeirinhas – as pequenas histórias (de indivíduos supostamente sem História ou sob esta soterrados) ou mitos e lendas mundanos a romper com a “História Oficial”, para, talvez assim, desestabilizar e estilhaçar a unidade daquela torrente narrativa aparentemente incontornável fundada sobre um Mito que disfarça o mito e que se faz – supostamente sem restos – Verdade de Fato.

O discurso histórico canônico, sendo incontornavelmente mítico (as figuras grandiosas daquele Napoleão destituído de existência pela retórica de Pèrés, ou mesmo de Adolf Hitler são exemplares desse procedimento discursivo), precisa negar-se enquanto discurso mítico, precisa negar qualquer vestígio de mitificação para se instituir como *História* ou como *ciência histórica*. Escapar às Grandes Narrativas dominantes, entretanto, não significa a negação do mito (ou fundamento mítico ou fabular) como parte do discurso histórico, mas justamente o seu *reconhecimento crítico* – e, aí, o reconhecimento de sua inevitabilidade diante de qualquer esforço de historiografia; fraturar as Grandes Narrativas através da sublevação das narrativas marginais ou desviantes não destitui o fundamento mítico-fabular inevitável se o entendermos como condição de possibilidade de qualquer historiografia, mas o evidencia e o exhibe como *questão*. Dessa maneira, intrinsecamente participante de qualquer discurso histórico ou historiográfico (necessariamente, enquanto discurso *narrativo*), o mito que aqui esboçamos como princípio mítico-fabular, não será o alvo das novas correntes da história, mas, sim,

a *monstruosidade* dos Grandes Mitos fundados na e fundadores de uma História sem homens e sem mundo, habitada e cultivada unicamente por *semideuses* ou *homens exemplares*, sempre acima daqueles infames, mundanos e anônimos, cujas vidas serão *irrelevantes* ao Livro ou ao Teatro das Nações (a não ser talvez como *massa* – exército, rebeldes, terroristas, povo, etc.) – enquanto também, por outro lado e sintomaticamente, serão sufocados os mitos populares, estes que, eventualmente, podem *contradizer a História*. O discurso da Grande História não pode aceitar o mito que o alimenta; precisa negar a sua presença e a sua validade; os mitos devem estar fora do discurso histórico e configurar, se possível, o seu absoluto *oposto*. Quando muito, poderá ser enquadrado como *mera* alegoria a serviço da História – como representação alegórica da História de Fato –; ou ser um elemento apropriável como fato: como a lenda de Dom Sebastião será, por assim dizer, o fato de uma narrativização imprópria de doutro fato ou conjunto de fatos (em torno da morte real do rei e suas conseqüências), estes, sim, verdadeiros e estes, sim, matéria da História. Aceitar firmemente (pois criticamente) o teor mítico do discurso histórico da Modernidade é, assim, enfrentar, ao risco das conseqüências, a associação desejada pelo discurso humanista e esclarecido da Modernidade entre *História*, *Verdade* e *Fato*, à negação do Mito – à falácia de que há *um* discurso verdadeiro e válido para dar sentido ou o Sentido (para separar o joio do trigo, extrair as personagens e as tramas dignas da fama) a um conjunto (certamente irregular) de vestígios do Tempo tomados como fatos a partir daquele discurso, que por sua vez, torna-se Fato por reverenciar aqueles fatos vestigiais, à favor da Verdade da História – Verdade canônica a beirar a Única.

Nasce, em 1554, Dom Sebastião, futuro rei de Portugal, com a marca já fabular d’*O Desejado*: o esperado herdeiro da dinastia dos Avis vem ao mundo semanas após a morte de seu pai, o príncipe João de Portugal. Aos catorze anos, assumirá o trono para perdê-lo ao norte da África, em campo de batalha. Morte gloriosa, morte heróica! Mas essa morte não é tão certa enquanto os testemunhos se acumulam e se contradizem à ausência da prova de corpo presente – há um corpo, mas também há a dúvida; há um túmulo heróico, mas persiste a incerteza. É nas lacunas da narrativa dos fatos – enquanto os fatos não são tão claros nem esclarecedores – que a lenda emergirá como uma via alternativa à verdade histórica. Se há um corpo, não há reconhecimento; há testemunhas insuficientes ou há testemunhas demais, contraditórias, sem credibilidade, dir-se-á. Se Alcácer-

Quibir não está tão longe do Reino, está, no entanto, longe o suficiente atrair a imaginação – enquanto as notícias correm mundo com lentidão. Os relatos se espalham: conta-se do rei enbuçado que irá retomar o trono perdido para os espanhóis na linha de sucessão – o *Desejado* Sebastião, ainda mais desejado, será convertido no *Encoberto*: o rei, ora oculto, retornará – diz-se – para reconduzir a nação portuguesa à glória de um Império perdido. Com o passar das décadas (sendo improvável que o rei-sobrevivente estivesse ainda vivo em qualquer lugar, em Espanha, em Roma ou no Oriente) o regresso de Dom Sebastião adquire valor de símbolo e se converte em um mito messiânico profundo; já não se trata do regresso do suposto sobrevivente, mas do retorno sobrenatural – propriamente mítico – de um *ente simbólico* ou *emblemático*. Com a perda da soberania portuguesa (com o trono de Portugal cedido ao rei da Espanha), seu retorno messiânico se irá reconfigurar como o retorno não apenas do rei, mas da Nação perdida em Alcácer-Quibir. A mitificação da morte de Dom Sebastião se funda, assim, na imputação de um significado ao seu desaparecimento; este deixa de significar estritamente um acontecimento histórico – enquanto inscrição de um evento numa linha de encadeamento causal no espaço-tempo – e passa a ser parte do *Fado português*; da *imagem do passado e do futuro* de Portugal. A sua morte é, assim, *destituída da condição de término*: o desaparecimento de Sebastião é condição de possibilidade de seu retorno, isto é, a morte ao norte d'África é o *meio* da narrativa – e, enquanto *narrativa profética*, o fim está sempre por vir.



Figura 43 - Fotografia do túmulo de Sebastião, na Igreja do Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, Portugal.

O epitáfio no túmulo do rei no Mosteiro dos Jerônimos, em Lisboa, expõe a condição de *mistério* em que se fundaria a lenda e o culto sebastianista ao assumir, no marco de sua morte, a incerteza fundadora: *Conditur hoc tumulo, si vera est fama, Sebastus,/ Quem tulit in Libycis mors properata plagis./ Nec dicas falli Regem qui vivere credit,/ Pro lege extincto mors quasi vila fuit.* Se for verdade o que se diz – *si vera est fama* – estão ali guardados os verdadeiros restos mortais do rei Sebastião; serão, se se conta a verdade, do regente morto aqueles ossos que se ocultam por trás dos ornados em mármore da urna real. Mas, por outro lado, não se negará aí, em tais palavras, o sonho de um messiânico retorno do rei – *se for verdadeira a crença*. É nas fissuras da História que floresce o mistério e este cresce em lenda, em fé, em culto, em cultura; a lenda de Dom Sebastião e o Sebastianismo místico-religioso subsequente fazem parte da formação identitária de Portugal – é o que perceberá Fernando Pessoa, particularmente interessado nos mitos nacionais portugueses e, mais que todos os emblemas da nação, nas mitologias cruzadas do Sebastianismo e do Quinto Império (advindo de uma mitologia europeia absorvida pelos portugueses e viva, entre outros, em Camões e Vieira). Via pela qual Pessoa se aproximaria das trovas proféticas de Gonçalo Annes Bandarra. Lidas as trovas pelos *sebastianistas* dos séculos XVI e XVII como anúncios místicos do retorno do rei-encoberto Dom Sebastião, serão absorvidas como tal na leitura poética de Fernando Pessoa.

Para outros, como e destacadamente Padre Antônio Vieira, o Encoberto das profecias de Bandarra seria Dom João IV, aquele que devolveria a soberania a Portugal em 1640 depois de mais de meio século da perda da soberania em decorrência da morte de Dom Sebastião. E não é absurda esta derivação de rei a outro, pois uma característica do texto profético é justamente a sua *irreferencialidade* ou *múltipla referencialidade* – uma profecia poderá se agregar a diversos referentes, de acordo com a *interpretação* ou com o *uso* que se faz dela ao correr do tempo. Certamente, os escritos de Bandarra possuem referentes evidentes no contexto histórico-temporal de Portugal ao seu tempo, não é, portanto, um texto dissociado do discurso histórico; mas, desde então, o anunciado Encoberto dos versos de Bandarra poderá agregar-se (quicá infinitamente) ao corpo histórico de muitos reis retornantes vindouros. Pessoa, ele-mesmo, nas entrelinhas de alguns de seus escritos póstumos, poderia sugerir-se como um retornado, ao assegurar, desde sua leitura das profecias, o ano de

1888, ano de seu nascimento, como ano de um novo aparecimento do Encoberto. E, se pensarmos, como já comentado, que o mito do *retorno do rei* possui raízes mais antigas na Europa e, certamente, para muito além da narrativa de Dom Sebastião, facilmente se percebe a possibilidade de releitura e reescritura dos mitos proféticos desde a sua matriz simbólica – mesmo porque o *retorno do rei* é variação do mito do *messias salvador*, presente em diversas culturas, para além da Europa e do Ocidente. Aquilo que possibilita o deslizamento do texto profético quanto a seu referente mundano e histórico e, portanto, quanto à sua significação, é, por assim dizer, o seu caráter misterioso: uma profecia é também sempre *mistério* fundado numa elaboração em torno de lacunas, de não-ditos e “meias palavras”, ou seja, de vazios que devem ser preenchidos pela interpretação – por uma *interpretação ativa*, que procure ceder ao corpo limitado das palavras aquilo que ainda está por se dizer através da construção em profecia; e uma profecia é afinal, sempre *o anúncio de algo que virá* – de algo *por vir*. Há sempre algo que falta – a profecia, como dito, surge sempre ao meio da narrativa.

O mistério das trovas de Bandarra se estabelece desde a própria figura do sapateiro de Trancoso, cujos rastros de vida são escassos e incertos. A fama do trovador-profeta se difunde por suas trovas e pela interpretação das mesmas, cujos versos, ainda que diante de proibições e censuras, ganham popularidade não apenas através da palavra escrita (e das diferentes – e, porventura, conflitantes – edições das trovas) como também e, talvez, nos primeiros anos, sobretudo, pela transmissão oral: pelo ato de recitar (de *coeur*) os versos de Bandarra. Certamente a difusão oral dos versos contribuirá para o estabelecimento das distintas versões dos mesmos e, posteriormente, para o aparecimento tardio do fingido Terceiro Corpo das trovas – conjunto de versos anônimos inscritos sob o nome de Gonçalo Annes Bandarra a partir de uma ficção de manuscritos encontrado – atrás de uma parede da capela-mor da Igreja de São Pedro da Vila de Trancoso no ano de 1729, supostamente redigido (conforme o prefácio de suas primeiras edições), por um secretário do profeta-sapateiro, certo padre Gabriel João. Sem dúvida, tal misteriosa narrativa de *manuscrito encontrado* já contém, em si, traços da fabulação da figura do sapateiro português em torno de suas profecias. Ciente de que este Terceiro Corpo não poderia ser autêntico, afirmaria Pessoa, a despeito disso: “Este Terceiro Corpo não é, nem poderia ser do Bandarra de Trancoso. Dizemos, contudo, que é do Bandarra.” E será do Bandarra enquanto se afirmar

sua autoria para além de uma mera adequação ao fato histórico de sua vida mundana ou enquanto o próprio Bandarra for, pouco a pouco, destituído de seu pertencimento ao mundo; em outros termos, o fato histórico da autoria desliza à *autoria simbólica* do profeta, como o expõe o mesmo Fernando Pessoa: “[...] Bandarra é um nome colectivo, pelo qual se designa, não só o vidente de Trancoso, mas todos quantos viram, por seu exemplo, à mesma Luz.”⁶⁷ Nesse sentido, a própria existência mundana de Bandarra torna-se desimportante ou menos relevante para além de uma existência simbólica e cultural, enquanto esta existência “imaterial” (ou espectral) passa a intervir no correr dos acontecimentos do mundo e, inevitavelmente, também na História.

A construção ou reconstrução mítica dos fatos como possibilidade de intervenção da linguagem sobre o discurso histórico (evidenciando, por outro lado, a insuperável irrealidade deste discurso, que é sempre *representação* – portanto, *imagem*) é objeto transversal de estudo de Fernando Pessoa naquele projeto inacabado, editado sob o título *A Demonstração do Indemonstrável*. O argumento máximo – recordaremos – seria a demonstração da inexistência histórica de Napoleão em favor de uma existência puramente *mítica* (e, dentro de tal perspectiva, anti-histórica) de uma figura histórica por excelência – uma *figura maior* da História: o Grande Napoleão. A exemplar “demonstração do indemonstrável” para Fernando Pessoa, portanto, para além de uma argumentação lógico-retórica astuta, comparável ao truque de um prestidigitador das palavras (sabemos que nos engana, mas não sabemos como), é *a torção do discurso histórico ao mítico por dentro da linguagem*. Num primeiro olhar, parece pouco; não mais que o jogo de retórica; entretanto, sob um olhar mais atento, pode ser a prova de que a *realidade histórica* – ou a nossa leitura dos acontecimentos que faz da realidade experienciável participante de um discurso histórico – fundamenta-se, antes de mais, na *linguagem*. Dessa maneira, a existência histórica de Napoleão não é propriamente abalada pela existência de uma demonstração (retórica) de que a vida de Napoleão, tal como a conhecemos a partir da narrativa histórica dominante, poderia ser, enfim, um mito por fundar-se numa estrutura narrativo-mitológica da tradição; a existência histórica do Imperador francês é,

⁶⁷ Lida a transcrição em <http://arquivopessoa.net/textos/984> do texto editado em *Sobre Portugal - Introdução ao Problema Nacional*. Fernando Pessoa (Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução organizada por Joel Serrão) Lisboa: Ática, 1979.

sim, profundamente abalada por deixar-se aí, nessa argumentação, entrever-se que a narrativa da vida de Napoleão, figura chave da narrativa européia dentro do recém-instituído discurso moderno da História, pode ser torcida pela linguagem, pois é, afinal, pela linguagem que a História se institui – e, assim, fracassa em qualquer pretensão de referencialidade objetiva. Expõe-se, portanto, a *precariedade* do discurso – não estamos longe daquela *crise da representação*.

O mito participa da História enquanto participa da linguagem e do recurso narrativo de construção e comunicação em linguagem da nossa relação com o espaço e o tempo em que vivemos. Pérès, ao buscar invalidar a redução da narrativa de Jesus à condição de “mito solar”, deixa-nos ver que toda e qualquer narrativa histórica carrega a raiz do mito fabular (e mesmo a narrativa de Jesus, se a considerarmos como estritamente histórica – para fora do escopo da fé religiosa profunda); afinal, se assumirmos essa perspectiva, Napoleão, o Grande Napoleão, a Grande Figura de Napoleão, o Herói, o Imperador, enquanto personagem de seu mito histórico, de fato *nunca existiu* – nunca existiu para além do Grande Mito histórico que fez e ainda faz parte do discurso histórico dominante. Ele existiu e subsiste *no Mito – na Imagem*. Em termos mais incisivos e arriscados, podemos reconhecer que os homens do passado *não existem nem existiram*; pois o que guardamos é apenas o que se *conta* deles. Algo perturbador. Mas, em tal extrema postura, nem mesmo nós, homens do presente, nem mesmo nós poderíamos *propriamente* existir. Talvez aqui tenhamos que recuar um pouco, por ora, e nos manter com um olhar ao passado. Se do passado só nos resta o que dos homens se conta, sua *fama*, nas narrativas memoriais e históricas, somente nos restariam, dessa maneira, as *imagens*, que inevitavelmente tendem à mitografia, e, se tivermos sorte, alguns *testemunhos autênticos* – que esperamos sinceros e, assim, em tal sinceridade despuída e arriscada, possam nos *alertar*, incessantemente, que o discurso da História não se pode desatar daquilo que aqui tratamos como o seu *fundamento mítico* – e que noutros termos poderemos compreender como contrução tendencialmente narrativa da linguagem.

Não podemos deixar de ouvir os testemunhos – é o que nos insistem os historiadores de distintas correntes das novas Histórias; se os testemunhos não desfazem os mitos que sustentam as grandes narrativas históricas – os grandes relatos *épicos* da História –, ao menos os denunciam – os expõem – os questionam. Pois evidenciam, em sua *condição vestigial* – pois nenhum

testemunho pode conter totalidade – as fraturas da História, escamoteadas por uma narrativa heróica. Mas justamente no que falham os testemunhos (memoriais ou materiais), isto é, naquilo que lhes falta ou, quiçá, excede (entramos no campo do erro, da farsa e da mentira), pode alimentar-se a imaginação (privada e coletiva) à ebulição de novos mitos e lendas. Testemunhar é o ato de representar sob o dever da sinceridade em função da falta de algo ou alguém, à distância, por *delegação*, mesmo em termos materiais: um documento – manuscrito autógrafo ou datiloscrito ou mesmo uma fotografia – reconhecido como *testemunho* (este é um termo usado correntemente por arquivistas e filólogos), deve representar o ausente sob a ordem e a postura daquela sinceridade profunda. Mas o testemunho pode, voluntariamente ou não, falhar em seu papel, caindo em erro, ou pode, afinal, e não tão raro, *mentir*. E admitamos que uma mentira bem contada e reiterada poderá muito bem vir a fazer parte dos discursos dominantes da História – ao ponto de, porventura, não conseguirmos, à distância dos anos, discernir mais falsidade e sinceridade. Os documentos não dizem tudo, ou, talvez, falem demais, enquanto, em certos casos, sustentam as mentiras alheias, mesmo se inadvertidamente, quando não mentem descaradamente em falsificações.

Há muitos registros documentais sobre os falsos Dom Sebastião surgidos nas décadas seguintes à data da morte oficial do rei, em 1578. Dentre os farsantes, para além do Embuçado de Arzila (já na noite fatídica), destacam-se o Rei de Penamacor, o Rei de Ericeira, o Padeiro de Madrigal e, por fim, o famoso Prisioneiro de Veneza (o calabrês), este cujos registros históricos, dispersos em diversos arquivos, são encontrados em Portugal, na Itália e na Espanha, e alimentam algumas instigantes narrativas de conspiração. Não se pode esquecer que Portugal se encontrava desconfortável sob a regência da corte espanhola – e a ascensão dos falsos reis pode ser lida como reação lusitana frente à perda da soberania (e um rei era aguardado para restaurar a coroa portuguesa); por outro lado, a emergência de tais farsantes – que, se não conseguem assumir a identidade de Dom Sebastião para muitos nem por muito tempo, ao menos geram rebuliço (às ameaças de insurgência) – revela que, nos anos subseqüentes à batalha de Alcácer-Quibir, a morte do jovem rei não é qualquer certeza categórica. Antes, é mistério ou *fonte de mistérios*. Mas é preciso distinguir a farsa, a falsidade e a mentira do mito – o Mito (aquele profundamente infiltrado numa cultura) é certamente *sincero* e está no campo simbólico/semântico da *verdade*. É algo

recorrente a contraposição entre História e Mito a partir da afirmação de uma aderência da História à verdade, relegando o Mito à mentira, ao erro ou à falsidade ou à farsa; mas o Mito nada tem a ver com a mentira ou a farsa, antes ele é uma *suspensão*. O discurso mítico – reitero – só existe se atrelado à *verdade* ou então não se sustenta; não é mais mito, mas a narrativa distanciada de um mito ou sua encenação. Mas se há mesmo aquele fundamento mítico no discurso histórico então devemos igualmente afirmá-lo sincero e verdadeiro por princípio?

Em *Os Emigrantes*, W.G. Sebald descreve e nos revela aquela falsificação fotográfica da queima de livros em uma praça pública de Würzburg, durante o período de plena expansão do nazi-fascismo na Alemanha. A imagem assume aí aquele lugar de *prova indicial da falsidade* – é o registro e o instrumento da deturpação dos fatos; que se implica aí é a própria *mentira* no interior do fato; esta mentira que a fotomontagem denuncia (contra a sua vontade – afinal, ela “deseja” mentir, por assim dizer) é aquilo que, afinal, sustenta o gesto cruel de queimar livros em praça pública, gesto que está nas raízes daquele extremamente mais cruel de alquebrar e eliminar sistematicamente seres humanos e incinerá-los às nuvens de fumaça de chaminés ou deixá-los amontoados em valas abertas, inertes, como bonecos de cera inanimados – como se nunca houvera vida. *A História pode se fundar sobre mentiras* – e um discurso histórico pode sustentar uma mentira ao ponto em que esta se indiferencie ao fato e à verdade do fato. Até aí, não estamos longe do mito; certamente, estamos muito próximos. Pois, se afirmamos o mito como sincero e voltado ao verdadeiro (e precisa sê-lo para se sustentar de pé), a fundação do mito pode estar sediada sobre mentiras e falsificações, porventura esquecidas, quiçá ignoradas. Mas no momento em que o mito está estabelecido, não cabe mais invalidá-lo por sua falsidade original; não cabe questionar se um morador da Ilha de Lençóis realmente avistou o Touro Encantado ou Dom Sebastião em seu cavalo branco, nem mesmo afirmar uma impossibilidade factual da existência de tais entes sobrenaturais. A falsidade de origem não invalida o mito; aí está, afinal, o perigo maior da *mitificação*. O dilema que aqui se aponta é que a História também pode se estabelecer da mesma forma: a partir de mentiras e, sobretudo, de *meias-verdades*. Como nos mostra Sebald, mesmo os documentos (vestígios de fatos, de verdades históricas) podem *errar* e, sobretudo, *mentir*. Mas, no ambiente do discurso histórico-historicista, isso constitui um problema profundo e incontornável. Uma História bem estabelecida não pode ou não deve

suspender falsidade e mentira; se for revelado que Napoleão nunca existiu de fato, ele poderá continuar “vivo” em mito e nas imagens (em estátuas e pinturas), mas não poderá se sustentar em discurso histórico. *A História deverá ser reescrita.*

Novamente, são os testemunhos (que, nesse caso, podem, sim, ser questionados em suas afirmações, pois importa, sim, se o homem viu de fato um touro e se este era ou não encantado – como importa questionar se touros encantados são possíveis) que devem atuar para *interrogar o discurso estabelecido*. Aquele autor alemão sabe bem o ambiente espinhoso que atravessa, sobretudo ao tratar de assuntos que permeiam a imagem do grande dilema moral do século XX: o *Holocausto* ou a *Shoah*, nomes que tentam conter, sempre em insuficiência, o quase inimaginável assassinato sistemático de milhões de homens e mulheres (sobretudo, judeus, mas também ciganos, homossexuais, prisioneiros políticos, entre outros) comandado e executado pelo regime fascista. Sebald mostra, com sutileza, como a falsidade está na base dos atos do regime nazi-fascista; pois está, antes, nas bases de sustentação de uma *mitologia ariana*, construída como estratégia de domínio. Isso é muito importante: a estranha mitologia científica e moderna do Nazismo parece querer, justamente, suspender as falsidades em que se ergue; regimes totalitários – mas não somente estes – necessitam, certamente, de sólidas bases míticas para sustentar o seu poder, suas hierarquias e suas violências. Mas devemos atentar para outra questão: ao mostrar que o testemunho dos documentos pode ser falso, assim, como, por consequência, *qualquer testemunho* – é o dilema que enfrentam os sobreviventes dos campos de concentração –, Sebald deixa-nos entrever onde se enraíza aquele discurso supostamente revisionista de *negação*: a precariedade de todo testemunho (memorial ou material) abre a possibilidade (por mais absurda e implausível ou aparentemente imoral) de negar os fatos – *de negar a História*. Ao contrário do que talvez se possa concluir desde aí, isso não deve fazer as testemunhas se calarem – antes é um *imperativo* ao dever (sempre doloroso) de falar, ainda que uma fala impossível, ainda que uma fala insuficiente, precária, melancólica.

O *mal da História* (para fazer uma analogia ao *mal de arquivo* de Derrida) é este: para se estabelecer, a História precisa se contar, precisa ser contada, tornar-se narrativa, dramática ou épica, e aí, de algum modo, mitificar-se; mas, se é também a História uma disciplina *crítica* (pensemos, sobretudo, na História des- e re-construída ao correr do século XX), ela precisa estar desconfortável com a

narrativa que suporta e que a suporta como discurso – ela precisa estar *insatisfeita* com o fato de que precisa se costurar em narrativas para se estabelecer. A História bem poderia ser um acúmulo de dados, de informações, um *Arquivo* – mas como se sustentaria, desde aí, uma história, como poderíamos acessar a história de uma vida, de um povo, de um país ou do mundo? Como fazer falar o testemunho arquivado em tais dados, informações, documentos, etc.? Pois mesmo um arquivo não pode ser papéis em gavetas e só. O problema é que só podemos contar o mundo profanando os vestígios em fatos e os testemunhos dos fatos – só podemos contar o mundo, torná-lo parte de um discurso, enfim, por alguma *ficção* (ou, ao menos, com os mesmos recursos da ficção) – por mais *sincera*.⁶⁸

A exposição crítica do recurso ficcional-mítico como participante do discurso histórico, mas não apenas o histórico, também todo e qualquer discurso sobre a realidade, todo discurso “mundano”, explicita, ainda mais profundamente e problematicamente, que a nossa relação com a história e com o mundo é sempre uma *construção* e, como tal, sempre precária e provisória. O gesto da modernidade crítica é o grande salto, seguido pela grande queda, quando já não há mais nenhum solo estável onde se pôr os pés. É preciso cair: é o movimento da crítica. Não há e nem deve haver qualquer conforto possível. “Nós herdamos a destruição e os seus resultados.” (Pessoa, 2010, p.144), escreve Fernando Pessoa para o seu *Livro do Desassossego*. Pessoa, melancólico da modernidade, não apenas se interessa pelo mito ao reconhecer neste uma possibilidade de intervenção poética sobre o mundo (e sobre a História), como também reconhece no mito uma exposição da precariedade do mundo, justamente quando a construção mítica pode agir sobre este mundo explicitando-o como discurso, isto é, como construção discursiva – é, afinal, o que encontramos em *A demonstração*

⁶⁸ É conhecido o peculiar processo de realização daquele *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, de 1922, filme que, após a perda de grande parte do material original, captado cerca de dez anos antes, foi, de certa maneira, re-encenado ao ser novamente registrado em filme. O que a obra nos documenta, portanto, não são os acontecimentos em si, por assim dizer, mas, ao menos em parte, a sua *reconstrução cênica* diante da câmera, a sua representação *encenada* para o dispositivo cinematográfico – orquestrada pelo diretor com a colaboração de suas personagens-atores. Por um lado, o registro é indiscutivelmente *indicial*, pois aquilo que vemos nas imagens, como em todo filme de tomada direta, são os rastros genuínos de algo que se deu diante do aparato, como são genuínos os locais e as pessoas registradas; mas aquilo que é inscrito sobre a película (os gestos captados pelo dispositivo fotográfico) é ainda uma construção encenada. Não se pode ignorar que este marco do gênero documentário no cinema seja algo próximo de um “docudrama” ou de um filme de reconstituição. A distância entre o documentário e o cinema de ficção, portanto, é mais curta do que se poderia imaginar ou, talvez, desejar.

do indemonstrável. O mesmo Pessoa não à toa irá construir-se literariamente em mito, através de sua dispersão em múltiplas autorias – sua *heteronímia*, que vai para muito além de uma mera pseudonímia. Sua heteronímia é figuração da *impropriedade do existir e do ser desta existência* ao ambiente de uma modernidade crítica – num solo arruinado, nada é próprio, nada propriamente é, enquanto tudo o que se ergue deve ruir, mais cedo ou mais tarde. Ironicamente ou não, o curso da história o engrandeceria em Mito: Fernando Pessoa tornou-se o Grande Autor português ao lado de Camões, consagrado em suas três máscaras mais conhecidas, Reis, Campos e Caeiro; e seu túmulo, desde a década de 1980, encontra-se no mesmo Mosteiro dos Jerônimos onde ainda jazem os supostos restos mortais do rei Dom Sebastião. Seu mito, alimentado pelos mistérios de sua famosa arca (o baú onde guardou a maior parte de seus escritos inacabados) não pára de crescer. Em *Mensagem*, Fernando Pessoa escreveu: *O mito é o nada que é tudo*. Tornando-se um mito, Fernando Pessoa, de *tudo* (*toda uma literatura* que almejava ser em si), expôs-se também em seu *nada*; como o Napoleão do padre Pérès, Fernando Pessoa, ao ser mitificado como um dos Grandes da História, de certa maneira, *deixou de existir* – tornou-se personagem de ficção. E não será estranho afirmar-se que quando observamos alguma das fotografias de Pessoa – com seu chapéu, seus óculos e bigode peculiares –, sentimo-nos diante da impossível foto de uma personagem.



Figura 44 - Fotografia reproduzida nas edições da Assírio & Alvim da Obra de Fernando Pessoa.

5 Melancolia e um século

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjôa-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba,
Toldam-me duma côr monótona e londrina.

Batem os carros d'aluguer, ao fundo,
Levando à via férrea os que se vão. Felizes!
Ocorrem-me em revista exposições, países:
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!

Semelham-se a gaiolas, com viveiros,
As edificações sômente emadeiradas:
Como morcegos, ao cair das badaladas,
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.

Voltam os calafates, aos magotes,
De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos;
Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos,
Ou erro pelos cais a que se atracam botes.

E evoco, então, as crônicas navais:
Mouros, baixeis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!

Cesário Verde

Mas quanto mais eu me aproximava das ruínas mais se desfazia a impressão de uma misteriosa ilha dos mortos, e eu me sentia entre os restos de nossa própria civilização destruída por uma catástrofe futura. Como um estranho nascido depois de tudo, que sem saber nada da natureza de nossa sociedade andasse entre montanhas de sucata de metal e máquinas abandonadas, também a mim parecia um enigma quem teria vivido e trabalhado ali um dia, e para que fim teriam servido as primitivas instalações no interior dos bunkers, os trilhos de ferro sob os tetos, os ganchos nas paredes em parte ainda azulejadas, os chuveiros do tamanho de pratos, as rampas e caixas de gordura. Onde e em que tempo eu realmente estive naquele dia em Orfordness não posso dizer nem mesmo agora ao escrever isto.

W.G. Sebald ⁶⁹.

⁶⁹ Sebald, 2002b, em tradução de Lya Luft.

5.1

Ensaio preambular

(Não sei se deveria insistir, mas escrevo este sonho – esboço de sonho entre ruínas. Entre ruínas: os pés engolidos por escombros; no ar, fumaça espessa e encardida. E um rumoroso silêncio. Um odor de terra, plástico e carne queimada. Podem sentir? Podem imaginar? Silêncio e bulício. Ainda há vida? Ainda há vida sob os escombros? Se ousamos um passo, desmorona a terra e os pés afundam. Desmorono. Desmoronamos. Estrondoso ruído. Poeira. Névoa opaca de poeira ocre. E aquele rumoroso silêncio – como se algo à espreita. Há sempre algo à espreita no silêncio. E, dos silêncios, eles se erguem e vagueiam; fugidios como sombras e rastejantes como insetos – somos seres humanos. Somos todos seres humanos: não há monstros entre nós, lamentamos. Nem eles, nem aqueles outros – todos ainda homens. Mas somos todos fantasmas – habitamos à vida, nossa vida fingida aos intervalos entre não-ser e não-ser. Não somos, afinal. Mas somos por enquanto. E restamos em memórias e erramos – espectros – em uma comunidade de defuntos sem rumo a nos aguardar os vivos – que somos nós e não somos. Somos morte, diz pessoa ou outro. Fecho os olhos: reencontro a imagem daquela mulher que carrega em sua mala – não terá baú ou arca ou sepultura – o corpo carbonizado e encolhido de um filho morto à guerra; enquanto, não longe dali, aquele nem-sei-se-homem carregaria a mudeza e a magreza de sua própria inumanidade macilenta; os outros já nem possuem corpos: são silêncios e fumaças no ar, redivivos – quiçá – em poesia dolorosa à língua anômala de um testemunho. Conseguiremos digerir a imagem da incineração em massa dos corpos tantos corpos naqueles mesmos fornos que visitamos – turistas curiosos – como se diante de uma estranha aventura de um passado longínquo e por isso impossível, tão próximo da alucinação ou de uma violenta ficção? Conseguiremos caminhar por aquela praça lisboeta habitada por imigrantes supostamente tolerados, mesmo lugar onde há poucos séculos homens seriam queimados à morte pelo simples fato de que ninguém poderia ser culpado por uma epidemia mortal? Enquanto isso, um menino recorda sua infância entre ruínas-cidades, indistintas ruínas, belas naturezas como bosques de árvores-carvão. Nunca houve paisagem mais bela. Com que concreto e pedra ergueremos nosso chão? Fecha os olhos e imagina uma

igreja onde havia uma igreja, um teatro onde um teatro, uma casa onde uma casa, uma vida onde uma vida; imagina também o momento da explosão; imagina o estouro e o zumbido dentro do ouvido; imagina o rapaz fugido da vida, com outros fugidos da vida, imagina o ódio dentro dele, imagina a raiva dentro dele – e percebe como escreve e escreve e escreve e fracassa. E como tem raiva em seu pulmão! Enquanto isso, aquele pintor sonhado desde outro risca a tela com raiva e desgosto, pois nenhum traço é adequado, nenhum modelo cabe no quadro do tecido esgarçado em madeira enquadrado para se fazer liso – e a tinta melancólica, com a tela já estropiada, escorre ao chão: camadas e mais camadas de cores e textura e sujeira e raiva. Aquele escritor, perturbado pelas pilhas e pilhas de escrita, não mais que riscos, rabiscos, rascunhos fracassados, colapsa e cai à cama, para ver o mundo enquadrado pela janela gradeada d'um hospital; o outro, também escritor, mas antes guarda-livros e antes personagem, encontra a vida e a arte na estreiteza de uma rua vagarosa, Douradores, perdida entre outras ruas tediosas: não pode haver mais nada para além do tédio que alimenta o guarda-livros e o consome – não há, Lisboa. Não há. Séculos antes, tudo seria ali derrubado pela força da terra, do mar, do fogo; e o rumor do sismo atingiria todo o continente, até mesmo aquela futura Alemanha de artistas e filósofos, epicentro de ainda maiores abalos, séculos mais tarde: cruéis terremotos maquínicos, feitos de modernidade, progresso e futuro e voltados para a morte sem alma – desalmada. Primeiro ato, segundo ato; o terceiro viria quase silencioso e, de cada lado, esconder-se-ia por trás de uma cortina: de ambos os lados do concreto armado os bastidores de um espetáculo de adoração à morte desalmada. Morte destituída de vida – morte extirpada da vida. Mas sobreviveremos à sombra do juízo final? Sobrevivemos, afinal. Até aqui. Mas o que se ergue de sob as nossas ruínas? Do outro lado do rio Elba, uma velha cidade reluz em encanto: dos escombros da cidade destruída, uma nova cidade velha seria erguida; onde só restava entulho e escombros, lá está, rediviva, a igreja de nossa senhora. Na verdade, dizem – quase lenda –, que se olharmos bem de perto, bem de perto, não há nada ali: alucinamos. Houve um dia? Há – só que nada daquilo. Ao sul de Dresden, depois da fronteira e antes de Praga, jaz outra cidade, cidade-fantasma entre muralhas, taciturna e silenciosa como cemitério abandonado, a guardar as memórias de um gueto, incoerentemente habitado pela arte da vida e pela crueza da morte: Terezin; ao norte, bem ao norte, uma cidade-futuro, sonhada ao futuro, inventada como

resposta ao passado que se esconde em *bunkers*, erguida em estranhas e impessoais catedrais futuristas a contrastar com a opulência antiga, cidade edificada entre vestígios de um século de extremos – de um século de melancolias: cidade de fantasmas, Berlim. Que imagem busca para si, Berlim? Que esconderá por trás de sua vida tanta – cidade-modelo cosmopolita? Ao seu redor, a mesma Europa colapsa – mas já não é a guerra – ou será? Há muitas cidades dentro daquela cidade; muito pouco percorri, tentando vê-la nos seus rastros, à história de sua vida, aos resquícios dos seus passos entre os meus, apressados; mas me diz se quer lembrar, Berlim? Ou quererá ouvir outra história – ou escrevê-la? Já não escuta os fantasmas – receio. Ainda existe? Ou será somente sua imagem – a imagem que busca para si contra o passado que assombra. Caminhamos. Entre ruínas o passado se esconde – mas se só há ruínas, onde estará o presente, afinal? Se só há ruínas, onde apoiar os pés? E, afinal, como falar, como escrever, se mesmo as palavras estão em ruínas, como as palavras arruinadas de Artaud ou Celan? Escrever entre ruínas ao encontro dos fantasmas... Mas tantos! Escrever, mesmo se já não há palavras ou se há todas e todas mais as que pudermos criar neologismadas com os fragmentos dos murmúrios, dos sussurros, dos bulícios, pois as palavras não bastam, nunca bastam. Enquanto isso, a literatura se escreve e, no entanto, fragmentos, fragmentos, fragmentos... Faltam palavras e sobram palavras – as palavras que também busco enquanto escrevo esse corpo anômalo que já não sei se pertence ao meu texto, à minha tese – meu monstro textual, meu outro, meu assombro... Entretanto, insisto; talvez, melancolicamente... Talvez entusiasmadamente. Enquanto ainda não nos encontramos, humanos, ao labirinto de ruínas entre entulhos e escombros, nós precisamos escrever...).

5.2

O corpo em ruínas: um exórdio do fim⁷⁰

Em Lisboa já há alguns meses quando um livro tenebroso, que levava do Brasil a Portugal, voltou às minhas mãos, após meses sem ser tocado; dele, não havia ultrapassado seu primeiro capítulo, mas já abismado pela breve leitura, tinha a certeza de que sua escrita me perturbaria (já me perturbava) e se inscreveria (mesmo se sorrateiramente) nesta reflexão que ora tento, arduamente, encerrar em uma tese; talvez agora, ao fim do percurso, já menos consumido pela impossibilidade da tarefa – o que, entretanto, não me contém o ímpeto de escrever e inscrever insistentemente estas presenças que se mostram ou se escondem neste texto entre a teoria e o relato de uma pesquisa interminada (interminável? – não serão todas?) –, agora, frente ao infinito da escrita, talvez possa eu entrever um veio por onde retornar àquelas palavras que me assombraram. Quanto ao livro tenebroso, refiro-me a *Origem*, de Thomas Bernhard; um livro quase intragável em sua insistência obsessiva, doentia, a relatar, ao espelho narcísico e melancólico, a virulência de sua formação – indissociável da destruição que o consumiria. Enquanto avançava à leitura dos capítulos deste relato autobiográfico (escrito em textos separados e posteriormente organizados em livro, sob um critério cronológico certamente questionável), um relato, quiçá como poucos, auto-tanato-biográfico, sentia que não poderia deixá-lo de fora ou sequer soterrado em minha investigação – esta que ora compreendo como experimental (entre tentativas, erros, errâncias, o que me permite apostas como esta). Entretanto, já possuía meus muitos interlocutores – entre os quais W.G. Sebald, cuja literatura, afinal, havia, tempos atrás, me conduzido ao texto de Bernhard; seria, assim, através de Sebald que, talvez, pudesse a escrita da tese chegar até Bernhard e deixá-lo marcado. Assim, de certo modo, é o que se propõe: o que se segue, nas próximas linhas, é um breve entrelaçamento de imagens suscitadas entre os textos de Bernhard e Sebald, através do qual proponho me aproximar da desfiguração

⁷⁰ Nesta parte costuro, talvez impropriamente, diversos trechos de minhas leituras de alguns livros e opto por não colocar as referências bibliográficas exatas, indicando aqui as obras *Origem* (Bernhard, 2006) *Austerlitz* (Sebald, 2008b), *Os anéis de Saturno* (Sebald, 2002b), *Os Emigrantes* (Sebald, 2002a) como principais fontes do texto, sendo as demais referências também inseridas na escrita indicadas em outras notas.

melancólica dos corpos, dos solos, dos tempos, das memórias, desmoronamento inscrito em ambos ao peso do século ou da presença assombrosa da aniquilação do ser, como uma espécie de exórdio ou preâmbulo às reflexões teóricas que se seguirão na próxima seção do capítulo – seção a qual proponho e persigo (se for de algum modo bem sucedido) como um fechamento (mesmo se precário, mesmo se provisório). O signo que se impõe, por ora, é o da melancolia – e a imagem é a da catástrofe, a da destruição; enquanto o corpo que testemunha é um corpo irremediavelmente aniquilado, como o corpo de Bernhard, condenado – como a mãe-morrendo de Valêncio Xavier – pelo pulmão, e a nos recordar palavras de Walter Benjamin ao encontrar *num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o frágil e minúsculo corpo humano* à espera, que estava em 1933, da guerra por vir (e sempre nos assombra a *próxima guerra*)⁷¹, mas sem poder imaginar – o que ainda mal conseguimos enquanto nos recordamos – o que viria nos dez anos seguintes; toda a torrente de destruição irrefreável no coração da Europa a nos fazer reconhecer aquele acúmulo de escombros sem fim do *angelus novus* (outra vez, Benjamin⁷²) nas cidades devastadas pelos ataques e bombardeios, como a odiosa Salzburgo de Thomas Bernhard, origem de sua destruição, cidade na qual, após o primeiro ataque aéreo, em meio aos destroços de uma *beleza monstruosa*, ele se reconheceria *o ser humano abandonado e humilhado por completo*, mas ainda inconsciente da *violência aterradora da catástrofe*, o que só se inscreveria em seu corpo quando *horrorizado* diante da mão que não era de boneca, mas *a mão decepada de uma criança*; e, em criança, a guerra distante se anunciaria ao menino Thomas por *Um braço!*, *eu disse, e nele havia um relógio*; enquanto Sebald nos esboça, em uma reflexão *sobre a história natural da destruição*, através do relato de Friedrich Reck, a imagem impossível de um *cadáver queimado de uma criança, reduzida como uma múmia, que a mãe semienlouquecida trazia consigo, restos de um passado ainda intacto há alguns dias*, afirmando como *impensável que Reck tenha inventado esta cena terrível enquanto as histórias verdadeiras excediam a capacidade de entendimento de cada um*.⁷³ Mas o terror maior para Bernhard está para além da catástrofe – o terror que se insiste, terrivelmente, insistentemente, e que não está desatado da

⁷¹ *Experiência e pobreza*, in: Benjamin, 1994, pp.114-119

⁷² *Sobre o conceito da História*, in: Benjamin, 1994, pp.222-232

⁷³ Sebald, 2006, p33; p28

Guerra, de modo algum, mas não é “apenas” a guerra, *o crime dos crimes*, é o terror inscrito na cidade de Salzburgo de sua *origem* – origem de sua doença, origem de sua escrita, de sua escrita doentia, do mal de escrita, de uma literatura do mal, onde se registra cruelmente o seu desgosto com a vida ao encontro de seu apreço infantil pela morte, pelos mortos, pelo enterros, e, afinal, seria seu *desejo* de menino *que o maior número possível de pessoas morresse, e que isso acontecesse com a máxima frequência – não tinha nem cinco anos de idade*, mas não precisaria esperar muitos outros para que este desejo se realizasse por todo lado ao seu redor; mas, antes, a Salzburgo de sua infância: *uma doença fatal adquirida por nascimento e para a qual são arrastados seus habitantes, solo mortífero, fundamentalmente avesso à humanidade, letal em sua arquitetura, em seu arcebispado, na tacanhez, em seus nacional-socialismo e catolicismo*; doença fatal que, afinal, da imagem, derivaria à doença dos pulmões que o jovem Bernhard adquiriria para o resto da vida, dali até a morte, que passa a rondá-lo em vida, e se inscreve em sua escrita (inscrita e excrita), como reconheceria Sebald a afirmar em entrevista (a comentar a presença de Bernhard em sua literatura) que o escritor austríaco teria que lidar com o fato de que *he was mortally ill since late adolescence and knew that any day the knock could come at the door*⁷⁴, o que positivamente pôde ceder a este escritor fantasma, morto já em vida, habitado pela morte, a liberdade que outros não ousariam, ao menos em língua alemã após a Guerra, segundo Sebald, mas que, por outro lado – contra tal visão positiva – o jogaria como se numa prisão a girar às espirais ao redor daquela origem terrível, *de tal modo que eu e a cidade temos uma relação eterna, indissolúvel, ainda que horrorosa*; e, quando, nesta cidade, consegue enfim desviar-se do horror, caminhando *na direção oposta*, insistentemente ele afirma, *na direção oposta*, e escondendo-se no porão do bairro e conjunto habitacional de Scherzhauserfeld, *o defeito na beleza da cidade*, encontrará (*nada mais do que uma consequência lógica* – escreve assumindo seu fado e seu mito particular) a doença terrível do pulmão, que, afinal, ao encontro com *Os Demônios*, revelar-se-á, porventura, como a doença outra de sua escrita; pois é na doença que nasce sua literatura e é pelo que ela se insiste, como se escrever fosse um esforço terrível de sobrevivência (a remeter-nos ao escritor da *Fome*, de Knut Hamsun), um esforço

⁷⁴ In: Schwartz, 2007, p.83

terrível do corpo, como um esforço de se colocar um corpo estranho para fora – quicá um urro visceral ou aquele catarro acumulado no peito, pois *agora eu quero viver*, diante da morte – e o seu escrever em *Origem* é esse empenho de vida e morte, desesperado, desiludido, aos fracassos, mas ainda assim uma forma de afirmar sua sobrevivência aos golpes – a insistir-se, em seu esforço autobiográfico, tauromáquico, às feridas, aos traumas, a ferir-se uma vez mais e tantas mais, a destruir-se em autofagia, da infância à juventude, a devorar-se a uma fome insaciável de escrita, à força irrefreável da eloqüência de um texto sem dar tempo ao ar, sem respiração, posto de pé sobre a pilha de escombros, sempre à beira da catástrofe; mas não estaremos sempre à beira desse abismo? Não será, porventura, o mundo a corda bamba a caminharmos por sobre a destruição? Ou não estamos mesmo entre ruínas – em meio à destruição? Não é isto o que o século XX nos pareceu insistir – sem que compreendêssemos os seus sinais ou as evidências de sua história ou da falência de qualquer história que nos ousasse relatar os nossos passos arrastados por sobre escombros? *Então, a gente pensa andando lentamente em círculo, é isso a arte de representar a História*, afirma W.G. Sebald. *Ela repousa em um falseamento da perspectiva. Nós, os sobreviventes, vemos tudo de cima para baixo, vemos tudo simultaneamente e mesmo assim não sabemos como foi. Em torno estende-se o campo deserto no qual um dia morreram em poucas horas cinquenta mil soldados e dez mil cavalos. Na noite posterior à batalha deve ter-se escutado aqui um múltiplo arquejar e gemer. Agora restou apenas a terra castanha. O que fizeram aquela vez com todos aqueles cadáveres e esqueletos? Estarão enterrados debaixo do monumento? Estaremos postados sobre uma montanha de mortos? Será isso no fim o nosso posto de observação? De um lugar assim teremos a tão invocada visão geral da história?* Noutra parte do percurso fragmentário de *Os Anéis de Saturno*, sob o signo da estrela Sírío, o autor insistiria à melancolia de uma imperatriz-viúva: *olhando para o passado, via que a história consistia unicamente na infelicidade e nos males que nos atingem, onda a onda como na beira do mar, de modo que, disse ela, no curso de todos os nossos dias terrenos não vivemos um só instante livres de angústia; enquanto sempre que imaginamos o mais belo futuro já se aproxima a próxima catástrofe*. Não parece haver muitas saídas desse labirinto em que nos devoramos: *À semelhança desse perpétuo processo de devorar e ser devorado, também para Thomas Browne nada é*

permanente. Sobre cada nova forma já reina a sombra da destruição. A história de cada ser individual, de cada comunidade e de todo mundo não transcorre num arco que se alteia cada vez mais amplo e mais belo, mas num trilho que, tendo atingido o meridiano, desce para a escuridão. O discurso de Sebald é, aí, certamente insistente – porventura obsessivo como o de Bernhard – nos volteios de seu percurso ao redor da imagem da destruição perante o tempo, a história; os círculos do anel saturnino reiteram-se às voltas orbitais à imagem e à presença das catástrofes; entretanto, dentre os escombros, nenhum silêncio, mas, algum rumor, algum som reverberante, um ressoar marítimo, talvez, ao murmúrio de caneta ou lápis sobre papel, ou às estocadas encavaladas de uma máquina de escrever, ou ainda ao farfalhar de um teclado; o rumorejar da insistência outra, ao lado do desastre, à pulsão de escrever – mesmo se fadado ao fracasso ou inevitavelmente através deste: *Dias e semanas a fio a gente quebra a cabeça em vão, se alguém nos perguntasse não saberíamos se continuamos escrevendo por hábito ou por vaidade, ou porque não aprendemos outra coisa, ou ainda por assombro diante da vida, por amor à verdade, por desespero ou indignação, assim como não saberíamos dizer se escrevendo nos tornamos mais sábios ou mais loucos.* Entretanto, continuamos a escrever, sussurra Sebald, pois talvez a única resposta – que não será exatamente uma resposta, mas o gesto da insistência – esteja no escrever ou naquilo que o escrever deixa como rastro; para, assim, reencontrarmos, no quarto ato de *Os emigrantes*, os esforços de um pintor fantasmado à poeira de seu ateliê e do escritor atormentado pela precariedade da escrita, a cobrir *centenas de páginas com rabiscos a lápis ou esferográfica.* A maior parte disso tudo, confessa, *fora riscado, posto fora ou recoberto de acréscimos que quase o tornavam ilegível;* o escritor confessa, dolorosamente, a repetir o desespero daquele outro Max (não Max Sebald), mas seu duplo, Max Aurach – Ferber – Frank – Auerbach, tomado ao *desespero pela sua incapacidade, que o atormentava bastante durante o dia, estendia-se cada vez mais pelas noites insones, de modo que, de tão esgotado, em breve só conseguia trabalhar aos prantos* em seu ateliê, incapaz de alcançar o modelo no retrato, que seria *infalivelmente apagado, para escavar mais uma vez, daquele fundo já bastante prejudicado pelas constantes destruições, os traços e olhos incompreensíveis como ele dizia de seu oponente, muitas vezes afetado nesse processo de trabalho, enquanto, sob os pés, o chão está coberto por uma massa*

de vários centímetros de altura já endurecida, com uma crosta, misturada com pó de carvão e achatada nas beiras, parecendo um rio de lava, que Aurach diz ser o verdadeiro resultado de seus permanentes esforços e a mais evidente prova de seu fracasso, enquanto a pintura na tela, concluída não por convicção, mas por um sentimento de cansaço, pareceria brotar de uma longa série de rostos ancestrais gris, cobertos de cinza, que continuavam assombrando o papel manchado. A imagem do esforço, então, é a de um rosto desfigurado ao esforço fracassado de um outro ser desfigurado ou espectral – pois se trata de um desencontro com o mundo e o com tempo, uma impossibilidade de pertencimento, o reconhecimento de uma impropriedade de ser no tempo sob uma existência imprópria, onde podemos encontrar a espectral presença do homem com a rede, o caçador de borboletas, Vladimir Nabokov, reiterado entre as narrativas dos emigrantes como figuração da ausência de tempo e de lugar, de uma falência topológica, que a todo momento se refigura em suas prosas; *Eu já sentia na testa o torpor infame que prenuncia o declínio da personalidade, suspeitava que, na verdade, eu não possuía nem memória nem raciocínio, nem propriamente uma existência, que durante a minha vida inteira eu não fizera outra coisa a não ser me obliterar e voltar as costas ao mundo e a mim mesmo*, declara Austerlitz; *O tempo, disse Austerlitz no observatório astronômico de Greenwich, era de todas as nossas invenções de longe a mais artificial e, por estar vinculada aos planetas que giram em torno do próprio eixo, não menos arbitrária do que seria, digamos, um cálculo baseado no crescimento das árvores ou na duração necessária para uma pedra calcária se desintegrar, sem falar que o dia solar pelo qual nos orientamos não fornece uma medida precisa, de modo que para calcular o tempo temos de inventar um sol imaginário médio, cuja velocidade de movimento não varia e que não se inclina para o equador em sua órbita*; postura que se reafirma na suspeita de Aurach (Ferber) ao considerar o tempo como um padrão pouco confiável. Não existe nem um passado nem um futuro. Pelo menos não para mim. As imagens fragmentadas de lembranças que me ocorrem têm um caráter alucinatório – onde porventura, entre sonhos, como aquele a tomar o relato memorial ao redor do tio Adelwarth e enchê-lo do tom de fábula com o qual flerta desde o início e afinal em toda a sua literatura, Sebald possa encontrar ou se encontrar, ou nos encontrar, a humanidade, no intervalo do ser, do existir, entre fantasmas – os fantasmas que rondam suas narrativas, entre suas fotografias ou através de suas personagens,

estas e aquelas, todas, espectrais: *Evan contava histórias de mortos fulminados pelo destino de forma extemporânea, que sabiam ter sido fraudados da parte que lhes cabia e tentavam regressar à vida. Quem tivesse olhos para eles, disse Evan, podia vê-los com frequência. À primeira vista eles pareciam pessoas normais, mas olhando mais de perto, os seus rostos borravam ou tremeluziam um pouco no contorno. Em geral eles eram também um palmo mais baixos do que tinham sido em vida, pois a experiência da morte, afirmava Evan, nos encurta, do mesmo modo que um pedaço de tecido encolhe quando lavado pela primeira vez. Os mortos quase sempre andavam sozinhos, mas às vezes vagavam também em pequenos esquadrões, que formariam, segundo o ensaio *Campo Santo* (publicado em livro homônimo), *a kind of solidarity in the comunità dei defunti against those who were not dead yet*⁷⁵, e, talvez, os fantasmas significassem a presença de um mundo oculto e latente – e foi com certeza Evan, disse Austerlitz, que me disse certa vez, ser um véu como esse, nada mais, o que nos separa do outro mundo, enquanto Austerlitz assumiria jamais ter se livrado, em sua infância, da sensação de que algo bastante óbvio, manifesto em si mesmo, me era ocultado – e não seria esse objeto oculto o passado que se insiste em esquecer ou simplesmente dele não se falar ou se esconder sob o esquecimento ou, porventura, sob a História? A perturbação que reemerge ao perigo do apagamento, violento certamente, talvez criminoso ainda que crime silencioso, o silenciamento da memória. Não seria esse o sentido da presença de tantos fantasmas entre as prosas de Sebald – não é com eles que se põe a conversar ou, ao menos, os deixa falar, ou porventura, fala por eles como faz o sobrevivente a testemunhar pelos mortos? Não será esta presença perturbadora o seu tormento e a razão ou desrazão de sua escrita – o empenho e o fracasso de seu esforço, mas, sobretudo, o empenho? Não é isto o que o leva de encontro aos fantasmas? Às vezes era como se, de dentro de um sonho, eu tentasse compreender a realidade; outras vezes eu imaginava que um gêmeo invisível andava a meu lado, por assim dizer o inverso de uma sombra. Ao se reconhecer entre os fantasmas, ao fazer do fantasma um duplo, ou quiçá, a fazer-se um médium por cuja voz outras vozes espectrais atravessam, Sebald parece estar, através de sua escrita, postulando aquela profunda ausência de lugar ao se reconhecer, insistentemente, num ambiente de devastação – à figura dos*

⁷⁵ Sebald, 2005, p.27.

emigrantes (estrangeiros onde vivem, mas também no lugar de onde vieram) ou, mais dolorosamente, dos deportados – arrancados violentamente da vida pelo trem da morte. Em um ensaio no entorno da literatura de Vladimir Nabokov – outro escritor emigrante –, Sebald afirmaria (oportunamente), que fantasmas e escritores *meet in their concern for the past – their ownn and that of those who were once dear to them. As V. tries to trace the real life of Sebastian, that vanished Knight of the night, he feels a growing suspicion that his brother is looking over his shoulder as he writes. Such intimations occur with striking regularity in Nabokov's work, perhaps because after the murder of his father and the death of his brother Sergey, who died of consumption in Hamburg in January 1945 while he was in a concentration camp, he had a vague sense of the continuing presence of those who had been violently torn from this life.* Reencontramos a imagem dos fantasmas como figuras do desterro (compreendido, ao mesmo tempo, como exílio e como ausência de chão), conforme Sebald compreenderia através das personagens emigrantes de Nabokov: *Unexpectedly finding themselves on the wrong side of the frontier, they are airy beings living a quasi-extraterritorial life, somehow unlawful afterlife in rented rooms and boardinghouses*⁷⁶ – de onde desejo retomar um discurso interrompido pela montagem desta costura textual novamente à voz de Austerlitz: *Todo rio, como sabemos, tem necessariamente limites dos dois lados. Mas quais seriam, nessa perspectiva, as margens do tempo? Quais seriam as suas qualidades específicas que corresponderiam talvez àquelas da água, que é fuida, bastante pesada e translúcida? De que modo diferem as coisas imersas no tempo daquelas que jamais foram por ele tocadas? Por que razão as horas da luz e da escuridão são mostradas na mesma circunferência? Por que o tempo fica eternamente parado em um lugar e voa e se precipita em outro? Não se poderia dizer, disse Austerlitz, que o tempo ao longo dos séculos e dos milênios foi ele próprio pouco contemporâneo? Afinal de contas, não faz muito que ele começou a se difundir por toda parte. E não é verdade que até hoje a vida das pessoas em muitas regiões da Terra é regida menos pelo tempo que pelas condições climáticas e, portanto, por uma grandeza não quantificável que não conhece regularidade linear, não avança de forma constante, mas se move em redemoinhos, é marcada por estagnações e irrupções,*

⁷⁶ Sebald, 2005, p.144; p.143.

repete-se de forma alterada e evolui sabe-se lá em que direção? Mesmo em uma metrópole regida pelo tempo como Londres, disse Austerlitz, ainda é possível como antes estar fora do tempo, coisa que até recentemente era tão comum em regiões atrasadas e esquecidas no nosso próprio país quanto costumava ser em continentes ainda inexplorados no além-mar. Os mortos estão fora do tempo, os moribundos e todos os doentes nos leitos das suas casas ou dos hospitais, e não só eles, pois um tanto de infelicidade pessoal já basta para nos cortar de todo o passado e de todo o futuro. Com uma sombra ao pulmão, Thomas Bernhard se interna no sanatório de Grafenhof (uma palavra que despertava horror), onde encontrará outros como ele; onde se reconhecerá, dolorosamente como um deles, aqueles que passavam por mim em seus robes surrados do pós-guerra, pantufas gastas de feltro, camisolões de golas encardidas, um atrás do outro, as tabelas com as temperaturas embaixo dos braços, os olhares desconfiados sobre mim, rumavam para o solário, uma varanda de madeira semi-arrumada ao ar livre, anexa ao prédio principal e dando para a Heukareck, a montanha de dois mil metros de altura que, durante quatro meses ininterruptos, lançava sua sombra quilométrica sobre o sanatório e, abaixo dele, sobre o vale de Schwarzach, onde o sol não nascia durante aqueles mesmos quatro meses. Que atrocidade mais infame o criador tinha concebido ali, foi o que pensei, que forma mais repugnante de infelicidade humana. Condição a beirar o desumano ou o inumano, para além de Deus, para a qual Bernhard se veria tragado irremediavelmente; quando todos aqueles corpos desfigurados pela doença, com seus longos narizes, grandes orelhas, braços compridos, pernas tortas e com seu odor podre e penetrante, tinha se enrolado nas cobertas gastas, cinzentas, mofadas, que já nem aqueciam e que eu só podia caracterizar como mantas de montaria, fez-se silêncio. Eu continuava ali, em pé, a um canto a partir do qual podia ver tudo com grande nitidez, mas no qual mal podia ser visto, na condição de observador de uma monstruosidade que era nova para mim, de uma absoluta indignidade que não era senão repugnante, feiúra e desconsideração elevadas à última potência, e, no entanto, já era naquele momento parte de tudo aquilo: trazia nas mãos a garrafa marrom de cuspir, a tabela com as temperaturas debaixo do braço, estava também a caminho do solário. E por mais que a doença pudesse não se confirmar e desejasse estar naquele posto de observador, um infiltrado ou clandestino em meios à catástrofe, Bernhard já estava impregnado, marcado em seu corpo, como

estariam, para sempre, as suas palavras, a sua escrita, que emergiria ali, entre os seus demônios e os de Dostoiévski. Pois a literatura não poderá manter sua posição distanciada de representação diante da catástrofe que se inscreve em seu corpo – a escrita, com Blanchot, participa do desastre, ou, com Bataille, participa do mal, sob o peso e o pesar do Tempo de um deus devorador, deus do desastre, deus da melancolia; e a literatura talvez seja a tentativa (desesperada) de se encontrar, neste ambiente de catástrofe e entre humanos desfigurados, sem, entretanto, encontrar a humanidade onde se ancorar – à deriva. Porventura, então, escrever – para Sebald, para Bernhard – como um gesto insistentemente humano, incoerente, talvez impropriamente humano, de se inscrever no mundo sob a sensação de estar fora dele – ou de que este já cessou de existir; portanto, contra a melancolia autodestrutiva ou autofágica que se inscreve em seus textos, enquanto escrevem, contra mas instigados pelo encanto da estrela Sírio, afirmam o mundo e afirmam a humanidade, não como resposta ou conclusão, mas como *gesto*.

5.3

Um percurso entre ruínas

Este mundo dos sonhos, surreal, não é o campo elísio repleto de estrelas que Hebel imagina de dia, com a pena na mão. A indisciplina e a arbitrariedade com que aí se cruza tudo o que há de mais absurdo devem entender-se também como reflexo de uma época em que estão a desaparecer os derradeiros vestígios do mundo dado pela história sagrada, ao mesmo tempo que se instaura com violência uma história profana feita de intermináveis guerras e revoluções. A superstição que quer ver no aparecimento de um cometa no céu o sinal indicador de desgraça iminente, varre-a o calendarista de modo exemplar referindo que o número de calamidades ocorridas entre 1789 e 1810, infelizmente, ultrapassa em muito o de estrelas errantes.

W.G. Sebald ⁷⁷.

Toda a praça a catedral estava repleta de destroços; as pessoas que, como nós, logo acorreram e todos os lados, admiravam a visão exemplar, decerto imensamente fascinante, que para mim representava beleza monstruosa, não me causando pavor; de repente, eu era confrontado com a brutalidade absoluta da guerra que ao mesmo tempo me fascinava, paralisando-me por vários minutos a contemplar aquela visão da destruição ainda em curso, a praça com a catedral recém-atingida e rasgada com selvageria, uma visão portentosa, inapreensível. Depois, seguimos adiante, para onde todos estavam indo, rumo à Kaigasse, arrasada quase por inteiro pelas bombas. Ficamos ali um bom tempo, condenados à inatividade, diante de uma montanha gigantesca e fumegante de escombros, sob o qual, dizia-se, muitos jaziam enterrados, provavelmente já mortos. Olhávamos a montanha de

⁷⁷ Sebald, 2009, em tradução de Telma Costa.

escombros e aqueles que, sobre a montanha de escombros, procuravam desesperados por sobreviventes, e foi então que divisei todo o desamparo de quem, de súbito e de imediato, se vê no meio da guerra, o ser humano abandonado e humilhado por completo, que toma consciência repentina de seu próprio desamparo e de sua falta de sentido.

Thomas Bernhard ⁷⁸.

E se o anjo da história não pode “acordar os mortos e reunir os vencidos”, talvez a poesia possa gravar nas margens da história – na areia das suas praias como entre as linhas de sua escrita – a esperança que sobrevive a todos os seus desastres. Essa gravação que a leve mão do vento pode apagar é contudo uma marca ou uma figura que vem do futuro; porque é sempre no futuro-agora que lemos. Ou dito de outro modo, nós somos sempre futuros em relação ao livro que estamos a ler, e a escrita é a disposição dessa marca, a sua abertura é um dos nomes que damos a essa tensão de alguém escrevendo em direcção ao que não pode conhecer porque é sempre futuro ou nunca acontecerá na forma com que o esperávamos.

Manuel Gusmão.

O tempo urge. Já não haveria nem tempo nem espaço para longos desvios, enquanto torna-se premente encontrar o fim que se almeja (mesmo se precário e inevitavelmente provisório – pois, afinal, o resultado deste experimento não poderá ser *propriamente* conclusivo); urge, portanto, encontrar um laço para amarrar minhas diversas leituras em torno de arquivos literários e de uma possível literatura de arquivo, entre memórias, relíquias e vestígios afetivos ou fragmentos de escrita. O que se propõe, dessa forma, permitindo-me um último e relativamente longo “desvio” (em suas ramificações), é figurar uma noção de *melancolia*, com a qual se pretende esboçar a ansiedade de uma Modernidade à presença de sua crise de identidade (desde fins do século XIX e ao correr do século XX); e ainda em crise ou em ebulição através da imagem – não apenas simbólica ou icônica, pois certamente *indicial* – de solos arruinados, de ambientes de destruição, onde os pés dos homens e os alicerces de suas edificações já não podem mais se fixar, onde não há conforto possível, sossego possível, nenhuma estabilidade ou segurança; como se à iminência de uma nova guerra (e sempre há uma nova guerra) ou de um novo sismo (que sempre virá); à ameaça, enfim, da impossibilidade absoluta, o impasse incontornável. Numa abordagem próxima, construída ao redor de comentários à gravura *Melencolia* §1, de Dürer (emblemática imagem do mal saturnino participante de uma tradição de sua

⁷⁸ Bernhard, 2006, em tradução de Sergio Tellaroli.

representação icônica), Marie-Claude Lambotte expõe, entre as interpretações daquela construção enigmática, a presença desta figura de *ameaça*:

Essas “visões” inseridas na gravura de Dürer seriam, portanto, as testemunhas preciosas da “Phantasie” [Fantasia] do tempo. Por conseguinte, todos os atributos da melancolia, até a própria melancolia representada por essa figura feminina alada de rosto de sombra, referir-se-iam à personificação da Peste, como uma hidra monstruosa cujos contornos se teriam enfim precisado, mas que não se ousaria entretanto olhar de frente. Com efeito, se a figura principal continua no entanto a ser identificada, por sua atitude e sua coroa de folhagem, com o gênio da melancolia, ela não brilharia por si mesma, mas pela simples estranheza de seu olhar que, perdido num além inapreensível, parece pressentir uma catástrofe iminente. (Lambotte, 2000, p.20)

Por outra perspectiva, para além das impressões porventura demasiadamente apocalípticas e paralisantes, fundadas na imagem de uma *afecção* que “afirma a fraqueza da condição humana, justificando a inanidade de toda aspiração e de toda atividade” (p.11) à reverberação da *acedia* medieval dos monges visitados por demônios meridianos a perturbar-lhes o tédio e o vazio do corpo afetivo; reconhecida a melancolia, neste viés tenebroso, como um mal da alma ou mesmo uma doença do espírito (ou psíquica) sempre ao assombro do corpo, ou ainda um *impasse da inteligência* (Lambotte) ante um *problema que não pode ser resolvido* (Panofsky segundo Lambotte), variação do objeto ausente do desejo ao luto infinito, segundo a visão de Sigmund Freud, condição narcísica, mal da identidade, ausência de si (vazio) ou seu excesso (quiçá ao onanismo), impossibilidade de ultrapassar uma decepção em abismo frente à reiteração do fracasso (“esforço fadado ao fracasso”; “desespero da inapetência absoluta.” – Lambotte, 2000, p.70), “angústia existencial” daquele “melancólico [que] erra para sempre em busca de seus próprios traços e se esforça em vão em sustentar as ruínas de um narcisismo em perdição” (p.72-73), podemos reencontrar, em contraponto, a indagação de Aristóteles a respeito da presença em tantos homens brilhantes daqueles males da *bile negra*, presença reverberada na melancolia romântica dos artistas malditos, propondo, dessa maneira, que, de ruínas e melancolias, encontre-se pelo menos algum empenho de *entusiasmo*, uma força de *resistência* e de *insistência* por dentro do impasse – como se, reconhecida a precariedade do terreno e dos edifícios da Modernidade (que ousam e insistem em

se manter de pé) e que não se encontram (nenhum deles, todos escombrados) realmente de pé, este terreno demolido e arrasado se abrisse ao horizonte absoluto e sem fronteiras da invenção e da possibilidade; e talvez aí a instabilidade daquele solo moderno não seja mais a de uma cidade arrasada desfeita em entulhos, mas a de um mar sem fim – mar sem porto, pleno de caminhos, contendo todas e nenhuma rota, sem mapa que nele encontre rumo; outra imagem da impossibilidade, afinal: *todos os possíveis*.

Mas se nos adiantamos a passos ansiosos, devemos recuar por ora às imagens da *guerra* e do *sismo* com que flertamos – afinal, são estas duas imagens e presenças que norteariam, de certo modo, entre impróprios desvios, os passos ainda incertos desta pesquisa quando iniciada entre dois autores, W.G. Sebald e Fernando Pessoa, certamente distantes pelo tempo de quase um século, pela língua e a pátria, pelo estilo; projetos literários profundamente distintos, mas que justamente proponho aproximá-los (em companhia aos outros autores caros às investigações, sobretudo Pedro Nava e também Valêncio Xavier) através destes dois termos que afirmo miscíveis: *modernidade* e *melancolia*, através de um século – um *breve* século de *extremos*, conforme Eric Hobsbawn (1995): o século XX, a ressoar o XIX donde emerge e este XXI nascente. Certamente, também os termos *contemporaneidade* e *contemporâneo* entrarão em cena enquanto nos aproximamos do *nosso tempo*, se assim o quisermos (e se o aceitarmos); por enquanto, atenhamo-nos à *guerra* e ao *terremoto* nos entornos de uma *modernidade* – dois ambientes de catástrofe, de violência e destruição; apenas um, o segundo, entretanto, um evento *natural*, ainda que a guerra seja estranhamente (*absurdamente* a mim, a muitos, mas não a todos) e correntemente absorvida como evento moralmente válido ou supostamente neutro – quase como se se tratasse, então, em analogia a um terremoto, de um inevitável desastre atado à natureza dos homens (seremos naturalmente violentos e cruéis?) ou como se se tratasse daquele “mal necessário” contra o Mal, contra os *inimigos*, a corroborar o discurso bélico proferido por vencedores e também por vencidos.

Entretanto, o último século seria palco de duas guerras *intragáveis*, que enfim abalariam, por breves momentos ao menos e à voz de poucos, o discurso belicista; duas guerras, sobretudo a segunda – à sombra de uma terceira latente (que ainda nos assombra e assombrará) –, que marcariam o século ao olhar dos historiadores e não só e que se inscrevem em nosso tempo como feridas abertas,

como rupturas irreparáveis nos paradigmas da Modernidade; isto é, daquela Modernidade (historicamente estabelecida) erguida desde os passos do século XVI àquele XVIII a ferver os ideais iluministas e revolucionários da burguesia em ascensão, e ao correr de um século XIX já aberto ao desconforto, à afirmação de uma decadência latente e presente, à crise de identidade que, enfim, torceria a Modernidade decadente aos modernismos das primeiras décadas do século XX. Século este – o século XX – que, retrospectivamente, parece longe da efusividade dos vanguardistas e dos modernistas das primeiras décadas, enquanto deve enfrentar o desmoronamento doloroso dos últimos edifícios de uma Modernidade idealizada no Progresso da Humanidade, no Homem feito modelo de Deus ou seu duplo e na imagem conseqüente, decadentista e melancólica, mas ao mesmo tempo entusiástica e irônica, se não cruel ou mordaz, da Morte de Deus:

Não ouviram falar daquele homem louco que em plena manhã acendeu uma lanterna e correu ao mercado, e pôs-se a gritar incessantemente: “Procuro Deus! Procuro Deus!”? – E como lá se encontrassem muitos daqueles que não criam em Deus, ele despertou com isso uma grande gargalhada. Então ele está perdido? perguntou um deles. Ele se perdeu como uma criança? disse um outro. Está se escondendo? Ele tem medo de nós? Embarcou num navio? Emigrou? – gritavam e riam uns para os outros. O homem louco se lançou para o meio deles e trespassou-os com seu olhar. “Para onde foi Deus?”, gritou ele, “já lhes direi! *Nós o matamos* – vocês e eu. Somos todos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos beber inteiramente o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos nós, ao desatar a terra do seu sol? Para onde se move ela agora? Para onde nos movemos nós? Para longe de todos de todos os sóis? Não caímos continuamente? Para trás, para os lados, para a frente, em todas as direções? Existem ainda ‘em cima’ e ‘embaixo’? Não vagamo como que através de um nada infinito? Não sentimos na pele o sopro do vácuo? Não se tornou ele mais frio? Ao anoitece eternamente? Não temos que acender lanternas de manhã? Não ouvimos o barulho dos coveiros a enterrar Deus? Não sentimos o cheiro da putrefação divina? – também os deuses apodrecem! Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos! Como nos consolar, a nós, assassinos entre os assassinos? O mais forte e mais sagrado que o mundo até então possuía sangrou inteiro sob os nossos punhais – quem nos limpará este sangue? Com que água poderíamos nos lavar? Que ritos expiatórios, que jogos sagrados teremos de inventar? A grandeza desse ato não é demasiado grande para nós? Não deveríamos nós mesmo nos tornar deuses, para ao menos parecer dignos dele? Nunca houve ato maior – e quem vier depois de nós pertencerá, por causa desse ato, a uma história mais elevada que toda a história até então!” Nesse momento silenciou o homem louco, e novamente olhou para seus ouvintes: também eles ficaram em silêncio, olhando espantados para ele. “Eu venho cedo demais”, disse então, “não é ainda meu tempo. Esse acontecimento enorme está a caminho, ainda anda: não chegou ainda ao ouvido dos homens. O corisco e o trovão precisam de tempo, a luz das estrelas precisa de tempo, os atos, mesmo depois de feitos, precisam de tempo para serem vistos e ouvidos. Esse ato ainda lhes é mais distante que a mais longínqua constelação – *e no entanto eles o cometeram!*” – Conta-se também que no mesmo

dia o homem louco irrompeu em várias igrejas, e em cada uma entoou o seu *Requiem aeternam deo*. Levado para fora e interrogado, limita-se a responder: “O que são ainda essas igrejas, se não os mausoléus e túmulos de Deus?”. (Nietzsche, 2012, p. 137-138)

O desmoronamento dos últimos edifícios da Modernidade ao longo do século XX ou o esfacelamento dos escombros de uma Modernidade já *impossível* – entretanto ainda insistente mesmo em sua precariedade –, exposta em sua falência pelo olhar autocrítico e autofágico que, afinal, é, desde o início, também a força e o ímpeto do discurso moderno; tal desabamento (a queda não de um véu, mas de um muro – quiçá pintado a *trompe l’oeil*) se deflagraria (ou aí se reconheceria o arruinamento que já está por trás da muralha e ao qual esta, em pedaços, juntar-se-á) de modo aí absolutamente incontornável, segundo a perspectiva aqui proposta (e será somente uma proposta de perspectiva, não propriamente a defesa de uma efetiva *teoria* em toda a profundidade que se exigiria), tal desabamento se inscreveria no terreno arruinado de dois eventos absurdos e, no entanto, *reais* – talvez *excessivamente* reais –, ambos colados a uma Guerra de proporções nunca imaginadas: o lançamento das bombas atômicas por norte-americanos em Hiroshima e Nagasaki já ao encerramento da Segunda Guerra e, principalmente (sobretudo ao olhar crítico dos últimos anos do século passado e dos anos primeiros deste), o massacre sistemático de milhões de judeus (homens e mulheres, afinal – *seres humanos*) à regência e à execução da Alemanha de Hitler e dos nazi-fascistas (*também* humanos). O poder de destruição do homem pelo homem não seria invenção daquelas duas máquinas de violência – e a terrível guerra de trincheiras na década de 1910 já mostraria a potência de nossas violência e crueldade –, entretanto, diante da bomba e dos *Lager*, algo mudaria de figura; o mundo mudava ali de posição; algo certamente se nos mostrava *fora dos eixos*. Pois nunca houve crimes tão hediondos – neste horror que ultrapassa o crime. E, mirando a face do desastre, nunca encontramos com tanta nitidez os nossos rostos moribundos, *nossos rostos humanos*.

A Segunda Guerra, que cortaria o século ao meio, representaria, portanto, por estes dois acontecimentos fulcrais, um ponto de virada no curso dos acontecimentos mundiais – é, ao menos, nisto que *queremos acreditar*; ou no que *devemos acreditar*. Entretanto, para o nosso sofrimento (se não desesperança), não

se tornou o emblema da *tomada de consciência* que se almejaria alcançar como *reparação* (insuficiente, de toda forma) às supostas “monstruosidades”; *muito humanas* crueldades, que, para o nosso abatimento, reverberariam nos anos seguintes ao encerramento da guerra e nas décadas seguintes entre outros acontecimentos extremos: a Guerra Fria, o Muro, o totalitarismo em grande parte da Europa e a ascensão das violentas ditaduras latino-americanas, o Napalm, o desastre de Chernobyl, o genocídio em Ruanda ou na Iugoslávia, os ataques de 11 de Setembro – já adentrando o século XXI – indissociáveis das guerras no Afeganistão e no Iraque, entre outros atos extremados, os quais expõem o fato doloroso de que o suposto impacto (positivamente) transformador da Segunda Guerra, da bomba atômica e da Shoah (e poderíamos evocar ainda os ataques aéreos devastadores e outras violências agudas perpetradas durante os conflitos) seria menor e não mais do que simbólico (por mais que, sim, tenha um valor *indicial* – daí as nossas *feridas*, os nossos *traumas*); teor simbólico talvez insuficiente para mudar radicalmente o curso da História e a expor outra vez, portanto, a falência de qualquer ideal de progresso à reverberação dos desígnios de um Deus ausente. De todo modo, agarramo-nos à idéia – e precisamos fazê-lo – de que tais acontecimentos se tornaram paradigmáticos para os passos dos homens desde então; e por isso se torna necessário insistir, insistir uma vez mais, insistir enquanto ainda há genocídios e violências atrozes em todas as partes do mundo, enquanto ainda se investe em “armas de destruição em massa”, enquanto homens culpados ou inocentes morrem ou são esmagados ao desespero e à desumanidade nas prisões (penso no caso brasileiro, mas há outros) que, angustiadamente, parecem-nos piores do que os alojamentos dos internos de um campo de concentração (recordo o que vi em visita a Dachau, por exemplo), e ainda nos fazem recordar que há “homens livres” (para usar um termo bastante *democrático*) que, não apenas nos lugares mais pobres como também em grandes cidades cosmopolitas, vivem em iguais ou piores condições (punidos por razão nenhuma, nem por justiça, nem por qualquer ficção absurda cultivada entre os tortuosos ideais nazi-fascistas, nem pelo discurso cruel da cultura da guerra a justificar os meios pelos fins).

Mas buscávamos entrelaçar as imagens de um terremoto e de uma guerra – antes, não de qualquer guerra, mas, sobretudo, de um evento perturbador particular participante (como ferramenta) de uma guerra até então inimaginável: a

aniquilação em massa de homens, mulheres e crianças *por serem judeus*; do outro lado, não qualquer terremoto, mas o Grande Terremoto de Lisboa, que iria destruir a maior parte da capital portuguesa e abalar (fisicamente e, ainda mais, emblematicamente) quase todo o continente europeu e a cultura ocidental à emergência da Modernidade ao 1º de Novembro de 1755, à beira das revoluções industrial e burguesa. Susan Neiman, filósofa norte-americana, construiria (em *Evil in Modern Thought* – Neiman, 2005) um relevante estudo sobre o conceito de *mal* na filosofia através destes dois eventos extremos, entrelaçando-os, estes dois eventos distantes no tempo e de naturezas distintas, através da noção filosófica e histórica de *Modernidade*. Embora com pretensões diferentes das minhas neste estudo, o encontro com o trabalho de Neiman deu-me a tranquilidade de não estar solitário a evocar (como então já pretendia), num mesmo ambiente, tais eventos tão distintos: um terremoto em Portugal ao meio do século XVIII e um absurdo genocídio perpetrado entre a Alemanha e os territórios conquistados no ambiente de uma guerra de proporções mundiais ao meio do XX. Neiman propõe que tanto um evento como outro significaram uma perturbação do ambiente filosófico em torno do problema do Mal (problema fulcral para a filosofia moderna, segundo Neiman) – e, mais, disso propõe que o Grande Terremoto e *Auschwitz* (como imagem maior do genocídio sistemático de judeus e da Guerra) demarcam, dentro de tal perspectiva simbólica, início e fim da Modernidade histórica.

Com o Terremoto, isto é, através das leituras coevas sobre o Terremoto de Lisboa em toda a Europa, a distinção entre um Mal natural (impróprio) e um Mal moral (o efetivo mal, solitariamente *humano*) abriria as portas ou, efetivamente, evidenciaria a abertura já iniciada das portas do pensamento moderno a partir desta cisão que imporia a ausência da participação de Deus na catástrofe (esta que não seria, portanto, nenhum sinal da ira ou da moral divinas) e, portanto, implicaria a decadência dos discursos do desígnio ou de qualquer teodicéia, à reverberação, afinal, da cisão outra entre as *palavras* e as *coisas*, conforme a leitura arqueológica de Michel Foucault, a afirmar o caminho à modernidade epistêmica por meio da queda de um regime de *semelhanças* vigente até o século XVI; a queda, portanto, de um mundo marcado por assinalações divinas cujo significado somente poderia ser lido à decifração de um Texto. O Terremoto de 1755 já não pode ser decifrado confortavelmente nas linhas e entrelinhas de um discurso divino. Com o Holocausto ou a Shoah (ou, emblematicamente,

Auschwitz), por sua vez, o pensamento moderno, humanista e progressista, não se poderia sustentar em qualquer conforto diante de uma *maldade* tão absurda, tão cruel e, de tão cruel, de tão crua, à beira da *banalidade* (conforme Hannah Arendt, à leitura de Neiman), para além de qualquer intencionalidade ou justificativa, a exigir-nos, por conseguinte, *uma indagação de todos os paradigmas, de todos os discursos*, que já não poderão nos dar respostas confiáveis ou duradouras; e a regência da *representação*, instituída à cisão das palavras e das coisas, ver-se-ia, como nunca, esfacelada; esfacelamento em curso incontornável desde o século XIX, norteado ou desnorteado, segundo Foucault, pela linguagem sem origem ou fim da literatura – mas que aí encontra um *impasse*.

Sem pretender entrar por meandros da pesquisa de Susan Neiman através do conceito (perigoso e instável) de *Mal* em sua tentativa de revisitar a história da filosofia ou do pensamento moderno, reconheço – ao lado da filósofa – aqueles dois eventos extremos (o Terremoto em Lisboa e a Shoah – preferindo me referir amplamente a algo que foi para muito além de Auschwitz) como eventos não apenas emblemáticos como também paradigmáticos da Modernidade (ou do seu ocaso ou desmoronamento). Reverberando parte da argumentação de Susan Neiman, podemos certamente encontrar no Terremoto de Lisboa (ou à imagem do Terremoto) traços pungentes ou os sinais (no sentido médico) de uma Modernidade nascente através daquela cisão entre a ordem divina e a natureza ante a ascensão do Homem perante um Deus inevitavelmente combalido em sua potência (enquanto balançavam as instituições de sua palavra), recuado a não mais do que uma entidade abstrata de regulação das leis universais do mundo (mas fora deste), e, aos poucos, porventura extirpado ou destituído do ambiente mundano reinado pelos homens, os Grandes Homens, ainda que participante da Razão (como figura modelar); noutros termos, trata-se da *secularização do mundo* em favor do Homem (como referência e agente) e da Razão (profundamente humana, mesmo se ainda análoga a uma Razão Divina e Perfeita, onde Deus sobrevive) – o que implica, doutra forma, a importante concepção do conhecimento como algo a ser alcançado obstinadamente *através do homem* (mundano, ainda que porventura “genial”) e não como algo a ser lido ou escutado desde e conforme um Texto, mesmo se ao esforço de se ler em entrelinhas, ao esforço da hermenêutica (que seria o principal veio da filosofia medieval, à leitura ou releitura de textos sagrados e filósofos clássicos); visão de mundo – fundada na constante disposição

à aventura das novas descobertas, à imagem das Grandes Navegações e suas descobertas – que se casará ao ideal de Progresso: acúmulo de conhecimento em direção aos ideais de *bem* e de *felicidade* sob a ordem da *harmonia*.

Mas o Terremoto de 1755 participaria da ascensão do discurso moderno não apenas através das reações teóricas incitadas ou alimentadas por aquele evento catastrófico (a reverberarem no trabalho de figuras importantes do pensamento europeu e ocidental, como Kant, Voltaire ou Rousseau), como também através da convocação de uma *postura moderna*, pode-se assim afirmar, que expõe, por gestos, tal visão de mundo, reconhecível, afinal, na reação de Portugal e do Estado português, através da figura de Sebastião José de Carvalho e Melo (então futuro Marquês de Pombal), ao desastre na capital do reino. O enfrentamento das adversidades provocadas por terra, água e fogo, entre tremores, tsunami e incêndios que arrasaram o coração da cidade, pautou-se não apenas em destituir os discursos teológicos (que reivindicavam causas morais para os acontecimentos em terras lusitanas, insistindo num entrelaçamento entre a natureza, os homens e a moral, à ordem e à vontade de Deus), como procurou dar resposta rápida, objetiva e prática aos principais problemas enfrentados após toda a destruição; a escolha de engenheiros militares para planejar a nova Baixa lisboeta, as ações enérgicas de derrubada dos escombros que ainda se mantinham de pé e de preparação dos terrenos (aplanados sobre os entulhos da catástrofe – entre os quais podemos supor muitos cadáveres e memórias), as medidas de higiene e saneamento entrelaçadas ao projeto de reconstrução e casadas a um “conceito policial de cidade” (segundo Claudio Monteiro in: Rossa; Tostões, 2008, p.121), a adoção de outras medidas técnicas para enfrentar futuros sismos (sobretudo, a “gaiola”) e a simbólica transformação do Terreiro do Paço (então sede do palácio real) em Praça do Comércio (ainda que com a exposição monumental da estátua equestre de D. José ao centro) expõem a instauração de uma visão de mundo secular, pragmática e, dessa forma, *moderna* – quase avançada no tempo, a sussurrar as grandiosas transformações urbanas de grandes centros europeus no século XIX, como a Paris de Haussman, e, já, no início do XX, as reformas no Rio de Janeiro à imagem daquela cidade-luz. Como também em Lisboa ocorreriam modernizações urbanas à explosão das grandes avenidas, já ao ritmo da arquitetura modernista – esta que reconheceria, afinal, a modernidade visionária do projeto da Baixa. *Enterrar os mortos, alimentar os vivos*: a famosa frase atribuída ao futuro

Marquês de Pombal e, afinal, corroborada pela imagem de uma cidade reconstruída por sobre entulhos que devem esconder muitos mortos e seus vestígios, expõe com grande eloquência o pragmatismo que certamente participa da nova visão de mundo que se instituiria ao menos desde o século XVIII – aquilo que denominamos Modernidade.

A Baixa Pombalina. Cenário recorrente na literatura de Fernando Pessoa – e, sobretudo, naquele *Livro do Desassossego* a encontrar morada na Rua dos Douradores. Mas já aí, entre os anos 1910 e 1930, a Baixa é também o cenário de sua crescente decadência: enquanto a grelha pombalina já parece inadequada ao fervilhar da virada dos mil e oitocentos aos mil e novecentos, o discurso da Modernidade e a modernidade de Pessoa, alimentada pelo decadentismo, mesmo se a habitar-se junto ao *modernismo*, já seriam trespassadas por um sentimento melancólico (talvez o *sentimento dum ocidental* – porventura compartilhado com Cesário Verde, poeta português finissecular admirado e evocado por Pessoa): trata-se de um desgosto, de um desconforto, deslocamento ou *desassossego*, a atravessar uma descrença ou a impossibilidade de qualquer crença, que poderíamos, com Pessoa, afirmar um mal (ou mal-estar) *geracional*. E há, afinal, uma breve linhagem de escritos “geracionais” atrelados ao *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa, todos a acusarem a decadência da Modernidade ou a reconhecê-la doença ou mal ao esfacelamento das crenças e das fés (sem nada estável a oferecer em seu lugar). Destes trechos de geração, coleto:

Pertenço a uma geração que herdou a descrença no facto christão e que creou em si uma descrença em todas as fés. Os nossos Paes tinham ainda o impulso credor, que transferiram do christianismo para outras formas de illusão. Uns eram entusiastas da egualdade social, outros eram enamorados só da belleza, outros tinha a fé na sciencia e nos seus proveitos, e havia outros que, mais christãos ainda, iam buscar a Orientes e occidentes outras fórmulas religiosas, com que entretivessem a consciencia, sem ellas ôca, de meramente viver.

Tudo isso nós perdemos, de todas essas consolações nascemos orphãos. Cada civilização segue a linha intima de uma religião que a representa: passar para outras religiões é perder essa, e por fim perdel-as a todas. Nós perdemos essa, e ás outras tambem.

Ficámos, pois, cada um entregue a si-proprio, na desolação de se sentir viver. Um barco parece ser um objecto cujo fim é navegar; mas o seu fim não é navegar, senão chegar a um porto. Nós encontrámo-nos navegando, sem a idéa do porto a que nos deveríamos acolher. Reproduzimos assim, na especie dolorosa, a formula

aventureira dos argonautas: navegar é preciso, viver não é preciso. (Pessoa, 2010, p.142⁷⁹)

O trabalho destructivo das gerações anteriores fizera que o mundo, para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar na ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranquillidade que nos dar na ordem politica. Nascemos já em plena angustia metaphysica, em plena angustia moral, em pleno desasocego político.

[...]

Nossos Paes destruíram contentemente, porque viviam numa epocha que tinha ainda reflexos da solidez do passado. Era aquillo mesmo que elles destruiam que dava força á sociedade, para que pudessem destruir sem sentir edificio rachar-se. Nós herdamos a destruição e os seus resultados. (p.144⁸⁰)

Desde o meio do século dezoito que uma doença terrivel baixou progressivamente sobre a civilização. Dezasete seculos de aspiração christian constantemente illudida, cinco seculos de aspiração pagan perennemente postergada – o catholicismo que fallira como christianismo, a renascença que fallira como paganismo, a reforma que fallira como phenomeno universal. O desastre de tudo quanto se sonhára, a vergonha de tudo quanto se conseguira, a miseria de viver sem vida digna que os outros pudessem ter conosco, e sem vida dos outros que pudéssemos dignamente ter. (p.486⁸¹)⁸²

Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê. E então, porque o espírito humano tende naturalmente para criticar porque sente, e não porque pensa, a maioria d’esses jovens escolheu a Humanidade para succedaneo de Deus. Pertenço, porém, aquella especie de homens que estão sempre na margem d’aquillo a que pertencem, nem teem só a multidão de que são, senão tambem os grandes espaços que ha ao lado. Porisso nem abandonei Deus tam amplamente como elles, nem acceitei nunca a Humanidade. Considerei que Deus, sendo improvavel, poderia ser; podendo pois dever ser adorado; mas que a Humanidade, sendo uma mera idéa biologica, e não significando mais que a especie animal Humana, não era mais digna de adoração do que qualquer outra especie animal. Este culto da Humanidade, com seus ritos de Liberdade e Igualdade, pareceu-me sempre uma reviviscencia dos cultos antigos, em que animais eram como deuses, ou os deuses tinha cabeças de animaes.

Assim, não sabendo crer em Deus, e não podendo crer numa somma de animaes, fiquei, como outros da orla das gentes, naquella distancia de tudo a que commummente se chama a Decadencia. A Decadencia é a perda total da

⁷⁹ BNP E3 6-13.

⁸⁰ BNP E3 5-36^r.

⁸¹ BNP E3 9-18 a 22 (segundo a edição de Zenith; na edição de Pizarro não há cota).

⁸² Este trecho, segundo a edição crítica de Jerónimo Pizarro, não deve pertencer ao corpo principal do *Livro do Desasocego*; os documentos originaes não contêm a inscrição típica *L. do D.* e nem qualquer sinal de atribuição; entretanto, pela temática e, creio (sem ser especialista), até por condições materiais dos papéis e da tinta, insisto e intimamente considero o trecho como pertencente ao *Livro* – mas isso, se ele existisse, afinal. De todo modo, diante dos critérios mais comuns de edição dos materiais textuais de Pessoa atribuíveis ao *Livro*, mesmo sem qualquer marca explícita, considero o referido texto como pertencente à imagem deste livro inexistente.

incossciencia; porque a inconsciencia é o fundamento da vida. O coração, se pudesse pensar, pararia. (Pessoa, 2010, p.231⁸³)

Certamente reconheceremos traços daquela acusação pelo assassinato de Deus proferida por Friedrich Nietzsche em *A Gaia Ciência*; à morte de Deus, por nossas mãos, o desmoronamento da *fé*, da *ordem*, da *civilização*. Enquanto, ao centro das transformações estéticas da modernidade mil-e-oitocentista, melancólica à ausência de Deus e doutras fés, Charles Baudelaire figuraria a *decadência* cultural do seu tempo à imagem melancólica do *Spleen*, ainda que sua *modernidade* (sua compreensão do termo) estivesse não tomada por qualquer imobilidade, mas embebida de *empenho*; pois a *modernidade* em Baudelaire, como face outra do tédio, do *spleen*, da melancolia, é aquilo que o artista busca obstinadamente: “extrair o eterno do transitório”, segundo suas palavras (Baudelaire, 1996, p.24); trata-se do esforço por se colar ao tempo-coevo, aceitando o “transitório, o efêmero, o contingente” (p.25), configurando-se, dessa perspectiva, como um *gesto* e não enquanto uma condição de uma época (esta sim, embebida no *Spleen*); um golpe de esgrima à experiência do choque da Modernidade histórica. É justamente à pungência de sua literatura através desta compreensão de uma Modernidade como *gesto* aquilo que, afinal, lançaria Baudelaire para perto dos modernistas ao início do século XX e o que faria, por exemplo, Walter Benjamin, entre outros, um insistente leitor e comentador.

O desassossego do *Livro* de Fernando Pessoa reverbera, certamente, o *decadentismo* embebido no pensamento e na literatura do século XIX – donde emergiriam, sobretudo à primeira fase de escrita do *Livro*, os tons simbolistas ou esteticistas, conforme as leituras de Eduardo Lourenço e de Jorge de Sena, entre outros. O modernismo de Pessoa, segundo Sena (1982), afirmar-se-ia no verdadeiro *Livro do Desassossego*, aquele “*terceiro*” livro escrito a partir de 1929 (inconsciente, Sena, de que haveria no período dos anos 1920 não um *segundo* livro em escassez de produção, mas realmente um *silêncio*, um *hiato*); enquanto para Lourenço (1993), distintamente, Pessoa e o *Livro* permaneceriam essencialmente simbolistas mesmo em suas faces mais modernistas. Entretanto, reconhecendo o lugar e a postura de Baudelaire ao ambiente decadentista, de

⁸³ BNP 4-38^r e 39^r.

algum modo já “modernista”, tal dicotomia pode se arrefecer – ou, talvez, já não seja o tempo de se insistir em sustentar rígidas categorizações dicotômicas. E Pessoa não parece exatamente interessado em (ou, talvez, suscetível a) quaisquer filiações. Não imaginará, ao fim da vida, um *anti-syndicato*, do qual para se fazer parte bastaria não se filiar?⁸⁴. Pessoa, nascido em 1888 e a escrever com regularidade desde os anos 1910 (sendo os contidos entre 1913 e 1914 os seus anos “triumfais” que ditarão direta ou indiretamente os caminhos de sua obra publicada e de uma segunda encontrada entre arcas), tendo vivido à distância da guerra de trincheiras, mas ainda a sentir as turbulências sísmicas de “uma das mais terríveis experiências da história” (segundo Benjamin, a escrever em 1933 – Benjamin, 1994, p.114), e de perto os tempos também turbulentos em Portugal desde o fim do século XIX, entre o Ultimato inglês, o regicídio, a posterior queda da monarquia e a proclamação da República e outras atribulações políticas (como o assassinato do presidente-rei Sidónio Pais – figura de relevância para Pessoa), é um autor inscrito à transição dos séculos, transição que talvez, no campo das artes e da produção de pensamento, possamos sugerir – se quisermos manter uma leitura historicista entre marcos e monumentos – como aquele passo de uma Modernidade em crise crescente (acentuada, mormente, desde meados do século XIX) às reações vanguardistas e, enfim, modernistas frente ao abalo e ao incontornável esfacelamento daquele projeto de mundo erguido desde os esforços do Iluminismo no século XVIII. Visão de mundo não propriamente destituída, pois, na realidade, *reanimada*, ainda que (*re*)*torcida* ou *profanada*, ao início do século XX, já sob outras rotas ou expectativas, entre vanguardas pretensiosamente avassaladoras e modernismos transgressivamente reformadores. Pois não se trata apenas da residual presença daquela crise epistêmica a rondar desde meados dos 1800, inevitável crise de uma visão de mundo intrinsecamente crítica, reflexiva e, afinal, egocêntrica (narcisista, talvez) e, por isso, *autofágica*, a deparar-se com os limites de suas pretensões grandiosas. As primeiras décadas do século XX conteriam, certamente, uma continuidade dessa crise moderna, que certamente não se encerraria por um corte secular (como se fôssemos regidos mecanicamente ou fatalmente pela História); mas o século XX nascente, animado pelas vanguardas e pelos distintos investimentos modernistas nas artes e na produção de

⁸⁴ Soube deste projeto em conversa com José Barreto e em comunicação de Manuela Parreira da Silva, em Lisboa, no ano de 2011.

pensamento, apresenta, entretanto, maior consciência *crítica* – consciência, dessa forma, *melancólica* – deste estado arruinado de coisas, enquanto já não se encontram lugares onde apoiar os pés com segurança.

Mais do que uma tomada de consciência, trata-se de um *pasmar* diante do irrevogável. Noutros termos, não é mais o estado de esfacelamento, de efetiva decadência, desmoronamento, pois já nos encontramos num ambiente decaído, de *ruínas*; como nos escreve Pessoa, à reverberação de Nietzsche, somos já os herdeiros: *herdamos a destruição e os seus resultados*. Perdemos toda a fé, toda a crença. Esse é, afinal, o argumento reiterado por Pessoa, sob a máscara mal alinhada de Bernardo Soares (através da qual reconhecemos Pessoa – e ele, ao afirmar desconfortavelmente este *outro* como um *semi-heterônimo*, também parece aí se entrever ou se deixar entrever) – é o argumento reivindicado nestes trechos (costurados pela idéia de *geração*), mas que também apareceria entre outros escritos do autor de modo mais ou menos explícito. O discurso da Modernidade, em sua ascensão, abalaria as estruturas estáveis do pensamento dogmático, instituído ou fortificado (até a Renascença ou além) em torno da Igreja e do Cristianismo na Europa; desde os esforços renascentistas em direção a um humanismo ainda idealizado (a constituir, a Renascença, uma *primeira* Modernidade, segundo algumas leituras) e, sobretudo, desde a torção radical operada ao longo de um século XVIII de profundas transformações sociais e culturais, o pensamento é desatado dos Textos e das Instituições de uma tradição; mas o que a Modernidade oferece em seu lugar, desejando trocar o concreto mantendo as mesmas vigas escondidas por novo reboco, não proporcionará qualquer estabilidade – pelo contrário; em suma, os Textos e as Instituições são substituídos por outros; trata-se da substituição de instituições decadentes por outras que, distintas porém iguais em sua matéria de edificação, não demorarão a decair ou a evidenciar suas precariedades, pois erguidas com destroços e sob um solo esburacado e instável que não tardará, portanto, a ceder; o que não impedirá, de todo modo, que em seguida outro edifício seja posto em lugar do antigo (ao ritmo das reformas urbanas e do avanço imobiliário, afinal).

Podemos citar a aguçada leitura de Eduardo Lourenço sobre Fernando Pessoa e sua obra literária, à luz de Nietzsche, à presença do melancolismo pessoano (em sua dispersão de si), e à sombra do decadentismo finissecular, que afinal, é algo que está longe de se inscrever apenas na literatura ou apenas nas

artes – participa (tal visão da decadência da Modernidade), de uma ruptura irrevogável no modo de compreensão do mundo e do homem perdido neste terreno. Escreve Lourenço (em 1984, à presença viva do *Livro do Desassossego*, então recém-editado por J. P. Coelho, M. A. Galhoz e T. S. Cunha):

Tudo isto, para nos dizer, como ninguém o dissera antes, que Deus, o deus da nossa alma e da nossa cultura milenariamente cristãs, *estava morto* e, com ele, as crenças, os valores, as ilusões, a moral, a política de que era a suprema e materna sigla. Mas o que Pessoa compreendeu, antecipando-se a deduções futuras e óbvias, foi que essa *morte de Deus* era, ao mesmo tempo, como ensinava entre equívocos, Frederico Nietzsche, *morte do homem*, fim da ilusão humanista que imaginava ainda poder justificar, na perspectiva de uma ausência de *Sentido* transcendente para o universo e a História, os mesmos valores, as mesmas ilusões consoladoras, a mesma moral tranquilizante. (Lourenço, 1993, p.14)

Se o edifício do pensamento moderno reconhece-se em queda iminente ao correr do século XIX, ao esforço de derrubada e arrasamento dos terrenos, já ao início do XX, por sua vez, este edifício e aqueles que os percorrem estarão cada vez mais conscientes ou pasmados diante dos escombros em que se erguem as estruturas (em que insiste em se erguer e reerguer); e não restará, num primeiro momento, nenhum gesto se não o debater-se desolado diante de uma falta de resposta ou uma resposta que falta: o que fazer neste terreno de desolação? para onde ir? onde pôr os pés? Ergue-se o monstro para cortar as próprias pernas ou para reconhecer abismado que pernas nunca houve ali. A retidão monótona e sistemática daquela Baixa Pombalina já se evidenciaria, entre os anos 1910 e 1930, inadequada a um pensamento em ebulição sobre um terreno epistêmico em trepidação para além do que a engenharia militar de Manuel da Maia poderia conter. Linhas retas e padrões de repetição a representarem o racionalismo pragmático de raízes iluministas ante o desarranjo do homem posto naquele lugar: tudo ao seu redor é inadequado ou equivocado. Nenhum conforto é possível. É como se aquele a conter a voz narrativa do *Livro do Desassossego* (o qual designamos costumeiramente Bernardo Soares) caminhasse entre ruínas através de fantasmáticas fachadas insistentemente repetidas à Rua dos Douradores ou às ruas gêmeas xifópagas entre o Rossio e o antigo Terreiro do Paço; é como se estivéssemos a retornar fantasmaticamente àquela Lisboa arrasada pelo Terremoto – onde Soares encontraria, desde o século XVIII, conforme o diagnóstico tardio

do ajudante de guarda-livros, a origem do nosso mal, do nosso mal-estar, desde que *uma doença terrível baixou progressivamente sobre a civilização*.

Não por acaso, serão sentimentos reiterados no *Livro* (e na obra de Pessoa) o *tédio*, sobretudo o tédio – que podemos ler como melancolia do tempo, dolorosa sensação do vazio do tempo à fratura do tempo histórico e à ausência das formas narrativas ou míticas de nos contarmos (e, portanto, *fragmentos, fragmentos, fragmentos*); e, doutra forma, a *náusea* – possivelmente a náusea daquele navegante sem rumo, sem porto de origem, sem porto de chegada. Poderíamos convocar novamente o *spleen* baudelairiano. Trata-se de um desarranjo ou de uma assincronia, talvez extemporaneidade, que os eventos-chave do século XX, como a Primeira Guerra e, sobretudo, ainda que sem o testemunho de Pessoa, falecido em 1935 à iminência de tudo, a Segunda Grande Guerra – e os absurdos nela inscritos ou dela derivados –, desconcerto que tais eventos incontornáveis irão aprofundar, inapelavelmente. Mesmo se, para o nosso pesar, o mundo não se transforme tanto assim desde então; afinal, devemos insistir, o discurso embutido no programa nacional-socialista, que se difundiria entre os anos 1920 e 1930 com grande velocidade, não apenas na combalida Alemanha do entreguerras ou na Itália de Mussolini, este discurso do fascismo teria seus resquícios e presença noutros ambientes, mesmo após a guerra; mesmo, portanto, após a denúncia dos atos criminosos; mesmo se expostos os fatos, as evidências, as provas; mesmo após os julgamentos dos perpetradores e suas condenações; enfim, o discurso fascista reverberaria entre nós – como ainda o faz. E já aos anos seguintes ao encerramento da guerra, estaria vivo não apenas de ambos os lados do Muro, como certamente nas diversas ditaduras que se espriam pelo mundo nesse período, inclusive em Portugal ao comando de Salazar (de tantos saudosos – a colocarem suas cabeças para fora nestes tempos de crise – do tempo em que a ponte a cruzar de Lisboa a Almada não se chamava 25 de Abril) ou no Brasil, que só reencontraria alguma democracia de fato em 1989, após experimentar, durante anos, os terrores da censura, da tortura, da abolição da liberdade – fatos que hoje parecemos esquecer cada vez mais, apesar dos esforços de muitos (talvez poucos); fatos que, afinal, parecem ser *ativamente* esquecidos enquanto os governos democráticos se sucedem.

Devemos reconhecer, mesmo se desconfortavelmente, que o projeto nazi-fascista não é, afinal, propriamente contrário à Modernidade (ou ao que restava

dela), antes é um ambicioso projeto – mesmo se alucinado, megalomaniaco, criminoso, *absurdo* – concebido em grande parte por dentro do discurso moderno (e, talvez, nas entrelinhas, anunciado por este); porventura uma aberração dos anseios e dos projetos da Modernidade, mesclados aos rastros de um dogmatismo e de um idealismo ainda pré-modernos (“monstruosidade” sobre a qual muito diria aquele projeto da Germania de Albrecht Speer, a planejar a Berlim do futuro transformada num terreno de edifícios grandiosos erguidos num olímpico eixo monumental; templos seculares votados a semideuses cruéis – monumentos tão absurdos que certamente não seriam feitos para seres humanos; tão grandiosos que o seu peso não seria suportado pelo solo⁸⁵, expondo a certeza de que tal projeto estaria já votado, desde o início, ao *fracasso*). Noutros termos, seria ingenuidade pensar o nazi-fascismo como um corpo absolutamente estranho, como uma total anomalia, um alienígena ou mesmo uma absoluta contradição aos “desígnios” do homem; seguir por essa linha é manter-se no mesmo equívoco de se insistir em afirmar (para além da metáfora) a bestialidade ou a monstruosidade de indivíduos que se afirmavam, por sua vez, *super-humanos* – como se a repetir, mesmo se inversamente, o discurso dos perpetradores, mantendo-se no mesmo terreno discursivo de uma *negação da humanidade*. Se, assim, devemos contestar, ao menos parcialmente, a leitura porventura otimista que buscaria encontrar – após 1945 – um desvio para o “bem” nos rumos da humanidade, através daquela almejada *tomada de consciência* que poderia nos levar equivocadamente de volta à leitura *providencial-progressista* (esta que, afinal está nas bases do discurso nazi-fascista), devemos, doutra forma, compreender que alguma coisa aí *acontece* – ou, talvez, *precise acontecer*, como uma *urgência*, uma *demand*a.

Fato é que – conscientes do que aconteceu – não devemos (não deveríamos) nem podemos (não poderíamos) ficar indiferentes; assim se pode compreender o apelo, entre outros, de Theodor Adorno a exigir uma mudança de *postura* na cultura: em *Prismen*, Adorno denuncia a quebra da dicotomia “cultura” e “barbarismo” e anuncia, de forma enfática e perturbadora, que escrever poesia (e podemos compreender a poesia como exemplar à *cultura erudita*) após Auschwitz é *bárbaro*, é um *ato bárbaro*; em outros termos, poderíamos ler tal afirmação

⁸⁵ Refiro-me ao gigantesco cilindro de concreto, conhecido por *Schwerbelastungskörper*, ainda existente no local onde seria erguido um enorme arco do triunfo, usado para testar o solo de Berlim à possibilidade da concretização dos projetos da “capital do mundo”.

como a percepção da impossibilidade de qualquer *afastamento dicotômico* entre cultura e barbarismo desde a violência da Shoah, justamente quando o termo “bárbaro” – que se entenderia como atribuível ao “selvagem”, ao “incivilizado” ou ao “sem linguagem” – aplica-se, diante dos atos cruéis do regime nazi-fascista (que pouco a pouco vêm à tona desde os anos da guerra), aos alemães, à Alemanha, cuja cultura é atrelada ao erudito, sendo o berço da filosofia crítica e, ao lado da França, da modernidade filosófica, enfim, muito longe (dir-se-ia) de qualquer suposto barbarismo. Walter Benjamin, como reação à Primeira Guerra, consciente de que estava à beira da segunda (“A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra”, escreve ao momento da ascensão do nazi-fascismo no governo alemão – Benjamin, 1994, p.119), afirma a emergência, nos anos 1930, de “uma nova barbárie” (p.115), apostando, diante da experiência empobrecida pela guerra, em “um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza da experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco” (p.116); e os criadores bárbaros dessa modernidade desiludida com o século e concomitantemente fiel ao século, conforme Benjamin, criadores da *estirpe de construtores* “rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época.” (p.116). Benjamin escreve diante de um primeiro rumor da catástrofe – e o que resta ao homem desde 1945?

Se há um vazio após Auschwitz, mas, não nos esqueçamos, também após Hiroshima e Nagasaki, após as bombas que anunciariam uma vez mais o *apocalipse* (e não como parábola ou metáfora, nem mesmo como presságio, mas como possibilidade real), acontecimentos que também não podem ser aceitos e apaziguados como meros crimes de guerra (e existem “*meros*” crimes de guerra?) ou um mal supostamente necessário diante de outro mal maior; se há um vazio, um vazio profundo e desconcertante, talvez à *latência* sugerida por Hans Ulrich Gumbrecht, se há uma ferida aberta e profunda, então alguma coisa, algo que não sabemos bem o quê deve ou deveria preencher tal vazio – mas o quê? Quando o Progresso tão divinizado em lugar à Providência de um Deus já morto ou combalido parece ter nos levado não à harmonia e à felicidade utópicas, mas, sim, ao pior dos horrores, que passo dar à frente? É possível ainda *construir* qualquer

coisa? É este o sentido – complementar ao daquele (agora aparentemente inofensivo) Terremoto de 1755 – que podemos inserir nos acontecimentos intragáveis inscritos na Segunda Guerra Mundial, sobretudo o Holocausto ou a Shoah, nomes estes sempre inadequados para nomear algo aparentemente inominável, inefável, irrepresentável; em suma, devemos (como efetivo *dever*, como *injunção*, como *imposição ética* – como *tarefa moral*), compreendê-lo como a dolorosa *exposição de um fracasso*; quiçá a encontrar algo à analogia daquele olhar de Nava a olhar-se no espelho, como um enfrentamento de si, à ausência de si, à ausência de nossa identidade ou à desfiguração desta – *não somos monstros*, nem serão as vítimas ou os perpetradores, mas *o que somos? Se ainda somos humanos* – se isto que somos, vítimas e assassinos, se isto que somos todos, ainda é humano – o que é ser humano? O que *faz* de um homem um homem? E talvez o primeiro passo em direção a qualquer resposta seja justamente este: assumir a humanidade não como um mero estado de natureza, mas, definitivamente, como um *fazer*, uma *prática* ou uma *ética*; e aí, sim, a acusação de *desumanidade* dos perpetradores do genocídio sistemático de judeus ou os responsáveis pelo lançamento “estratégico” das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki – e por tantas outras atrocidades (como os bombardeios aéreos de ambos os lados e, retrospectivamente, tantas outras guerras, tantas outras violências, a não esquecer, nunca, a escravidão de grande parte do continente africano por séculos e o tráfico de homens desfeitos em carne de gado) –, aí, à compreensão do valor ético da afirmação de qualquer humanidade, *os “monstros” poderão e deverão ser questionados em sua humanidade*.

Seguimos dois eventos catastróficos à procura de um homem entre os escombros, afinal: o Terremoto de Lisboa, em 1755, e o conjunto de atrocidades reunidas sob o emblema da Segunda Guerra Mundial. Estes dois eventos perturbadores podem costurar a imagem de uma linha de ponta a outra da Modernidade histórica, possivelmente como aurora e ocaso; mesmo que não queiramos ou devamos ler um percurso tão nitidamente definido, que, sobretudo hoje, sob as condições do pensamento contemporâneo, parece pouco sustentável ou por demais pretensioso – demasiadamente clara e coesa esta narrativa de ascensão e queda –, de todo modo são imagens fundantes pois se reverberam sobre a produção intelectual e cultural não apenas no entorno de tais eventos como, certamente, no intervalo dos quase dois séculos que os separam. Entre um

sismo catastrófico e uma guerra de absurdos, encontramos a imagem reiterada em suas diferenças de uma profunda destruição, de um desastre inapelável, cujo resto nos será o ambiente inóspito de *solos arruinados*. Um solo de ruínas, instabilidades e fragmentação ao peso de um *desconforto* ou de um *desassossego*; um tal desassossego epistêmico que atravessasse *um ambiente de indagações ou de investigações* que será, por fim, a face mais instigante da Modernidade e, afinal, a razão de seu suposto sacrifício, aparente suicídio ou, mais produtivamente, de sua *autofagia*: a alimentar-se de sua própria carne. Outro nome desta ânsia autofágica: *crítica*. Pois o traço mais pungente inscrito nas reações intelectuais ao Terremoto em 1755, para além da superação de um modelo providencial de compreensão do mundo e de moral mundana (à distinção do Mal natural de um Mal moral e humano, conforme Neiman), seria exatamente o *debate*, a *discussão*, a intensa *investigação* (racional, se assim se quiser, mas certamente humana) de uma explicação não teológica ao evento insólito, à aparentemente infinita busca de sua significação ética e ou estética. E se, aí, neste momento, diante da catástrofe natural, muitas respostas serão possíveis à efervescência das indagações filosóficas, científicas ou técnicas (enquanto aquele terremoto também será considerado marco inaugural da sismologia), entre ainda outros discursos entrecruzados a questionar o mundo e a exigir dele respostas ou, melhor, a cobri-lo de palavras e respostas (aparentemente a pretender abarcar a totalidade do mundo em si, entre enciclopédias, longos tratados, incontáveis volumes de pesquisa à reverberação na forma-gênero do romance na literatura); se diante do Terremoto aguardavam-se as respostas para além dos desígnios, diante da Shoah (como emblema maior, recortado daquele ambiente de eventos mortais, dos bombardeios aéreos à bomba atômica, atravessando, já antes, a queima dos livros e as humilhações públicas de judeus ou subversivos, entre outros gestos de uma violência banal, todos imensuráveis), diante da matança sistemática e vulgar de uma imensidão de seres humanos, a resposta, que já seria hesitante (enquanto mais e mais se corroíam os discursos da Modernidade já ao correr do século XIX), será agora *nula* ou, se não muda, *balbuciente*, *tartamuda*, *afásica* – como se não houvesse palavras adequadas diante da catástrofe; e propriamente não há. Podemos evocar a imagem esboçada por Jean-François Lyotard:

Supposez qu'un séisme ne détruise pas seulement des viés, des édifices, des objects, mais aussi les instruments qui servent à mesurer directement et indirectement les séismes. L'impossibilité de le quantifier n'interdit, pas, mais inspire aux survivants l'idée d'une force tellurique très grande. Le savant dit qu'il n'en sait rien, le commun éprouve un sentiment complexe, celui que suscite la présentation négative de l'indéterminé. (Lyotard, 1983, p.91)

Evocando Saul Friedländer e Maurice Blanchot, em artigo sobre uma possível *literatura do trauma* e frente ao tema corrente do testemunho (do sobrevivente do genocídio dos judeus na Europa), Márcio Seligmann-Silva comentará a afirmação do primeiro de que o tempo decorrido desde os eventos em Auschwitz e noutros campos de concentração embora tenha permitido um conhecimento muito mais profundo sobre os procedimentos de elaboração, instituição e perpetração de inomináveis crimes (para além do hediondo), este tempo (e não se trata de tanto tempo afinal, pois não chegamos nem mesmo aos setenta anos desde o fim da Segunda Guerra; sintomaticamente, ainda há sobreviventes), os anos desde o encerramento da guerra não aumentaram de modo algum a *nostra compreensão* profunda de tais eventos. Não podemos ousar explicá-los ou esclarecê-los – mantêm-se numa zona obscurecida, quiçá *cinzenta*, para evocar Primo Levi. Algo nos escapa ou nos é inalcançável – o que leva Seligmann-Silva a evocar o conceito de *observação do significado ausente*, de Maurice Blanchot, e a sugerir o nosso longo trabalho de *luto* diante da Shoah, um “trabalho dúbio, fadado sempre a recomençar”, como “muito mais melancolia que propriamente luto” (Seligmann-Silva, 1999a, p.43), recorrendo, então, ao contraste freudiano entre luto e melancolia e sugerindo, dessa forma, uma melancolia pós-Shoah que se traduziria por um luto incompleto, falhado, interminado e interminável – *tarefa infinita*: “Tarefa árdua e ambígua, pois envolve um confronto constante com a catástrofe, com a ferida aberta pelo trauma [...], como também visa um consolo nunca totalmente alcançável.” (Seligmann-Silva, 1999a, p.45). O filósofo Giorgio Agamben, ao indagar-nos sobre o que nos *restaria* de Auschwitz (2008), aponta, ao centro de suas argumentações, a proximidade entre o *testemunho* e uma *incapacidade de falar* (coerentemente ou suficientemente). O discurso é como se lançado a uma espécie de *afasia*; isto é, trata-se de uma linguagem mantida à insuperável distância de seu objeto, a reverberar, afinal, o testemunho impossível do *muçulmano* dos campos, aquele

cuja voz não é e nem poderá ser discurso (qualquer discurso íntegro), mas apenas murmúrio, ruído ou balbúcio de uma catástrofe e que se mistura (faz-se marca, faz-se risco) em seu corpo arruinado: este é, afinal, o seu único testemunho (o seu corpo testemunhal) – dependente, para se tornar algum efetivo *discurso*, daquele discurso secundário ou *impróprio* do sobrevivente, *a profanar seu corpo* – pois o sobrevivente deve falar *em nome de* algo que não possui discurso próprio (pois é só o corpo ferido e mudo) e, portanto, *não pode falar*. Põe-se a testemunha sobrevivente à beira do abismo onde não poderá mergulhar, mas de onde escutará o eco de fantasmas; entretanto, estes, dolorosamente, apenas reverberam a voz daquele que não decaiu e que caminha insistentemente à borda da morte, insistindo em seu lamento, aparentemente inútil, porém inelutável – torcendo à palavra ao impossível luto. O que se propõe nestas linhas é encontrar nesta impropriedade do discurso de testemunho uma marca dos discursos de uma Modernidade em crise e ebulição – ou uma Modernidade *crítica*; o que se propõe é que o teor *impróprio* exposto no gesto do testemunho, que correntemente terá relação direta com a escrita e com a literatura, lugares de sua *inscrição*, participa dos anseios do discurso ao desmoronamento na Modernidade. No prefácio a *Estâncias* (2007), o mesmo Giorgio Agamben aponta uma reflexão (crítica) em torno da noção (certamente instável) de *crítica* – enquanto há pouco postulávamos a crítica como axial ao discurso da Modernidade em sua *fome autofágica*. Tendo também por imagem a *melancolia* que evocávamos ao esforço insatisfatório do testemunho do sobrevivente, Agamben afirma que, ao discurso da crítica, deve faltar ardorosamente o seu objeto de desejo; o objeto que a crítica (em seu discurso) deve *questionar* ou *procurar* insistentemente (seu Santo Graal, por assim dizer), não pode ser encontrado, pois *a crítica é a aventura da busca*. Conforme Agamben, a crítica “significa sobretudo investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível nem colocar nem apreender”, ou, conforme o grupo de Jena segundo a leitura do filósofo italiano, “uma obra que merecesse ser qualificada como crítica só podia ser aquela que incluísse em si mesma a própria negação”; o objeto dessa obra seria, então, “exatamente aquilo que nela não se encontrava” (Agamben, 2007, p.10), enquanto “a *quête* [a busca] da crítica não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições da sua inacessibilidade.” (p.11) – ou seria este o seu *fado*.

Um olhar *crítico* a um fenômeno como o Terremoto de Lisboa não o entrelaçará num discurso teológico e teleológico-moralista que o apazigüe em uma compreensão amena a fechar um *sentido* em um *propósito*, mas o encherá de possibilidades, de inquietações, de *aventuras* (qûete – *quest*); pois, afinal, aquele objeto (o terremoto) é multiplamente apreensível por infinitos discursos ou, melancolicamente, *não será apreensível por nenhum*. Não será justamente esta a crise da Modernidade em fins do XIX, não será esta crise a outra face (ou nome outro) daquela *crise da representação* e não é, lançando-nos ao fundo do poço, o que nos reafirma, cruelmente, pungentemente, incontornavelmente, já em meados do século XX, o encontro com o inimaginável, o intragável, o irrepresentável sob os nomes falhos, insuficientes, melancólicos de *Holocausto* ou de *Shoah* – ou *Churban*, *Solução Final*, *genocídio alemão de judeus*, entre outros nomes impossíveis? Não é este vazio que se inscreve em nós como ferida aberta a expor-nos que *nenhuma representação é suficiente* – e que talvez a única representação *justa* de algo como o extermínio cruel do corpo e da alma de homens (sejam judeus ou não, ainda que por serem judeus), entre a desconstrução da carne e a depauperação do ânimo, seja a acusação performática e pungente desta inviabilidade ética e estética através da torção da linguagem ao indizível?

Seligmann-Silva sugere que se “o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua” (Seligmann-Silva, 1999a, p.45) – talvez à radical torção da língua em sua materialidade, como em Paul Celan, talvez à expressão de sua insuficiência à tentativa sempre frustrada de representar (determinado a representar, como dever, como tarefa, como delegação) tal como na prosa desconfortavelmente segura e quase metódica de Primo Levi a explicar-nos (ainda que sem retirar o seu corpo do relato) um funcionamento gerencial e técnico dos campos de concentração e da máquina de morte nazistas. Em vias distintas da palavra, ambos, Celan e Levi, *testemunham* – e o testemunho é, insistimos, uma representação estranha, impossível, pois colada à carne da memória; a distância – sem a qual não há representação – é alcançada à quase violência ou à efetiva violência de se extirpar do próprio corpo, de retirar-se de si, talvez cruelmente, para inscrever uma experiência impossível ou recuperar uma memória-trauma que ainda é ferida aberta (ferida que não fecha e que, afinal, não devemos deixá-la se fechar). E assim retornamos à imagem de uma tarefa impossível, pois infinita – tarefa análoga à da crítica; mas se à Modernidade

crítica, intrinsecamente crítica, a impossibilidade da tarefa implica uma busca cujo objeto escapa, pois a sua descoberta definitiva, se possível, seria o silêncio e a morte de toda crítica, neste momento, frente à imagem impossível do irrepresentável – dolorosamente consciente de que tudo é representável, sim, mas que, por isso mesmo, nada o é e, portanto, a única representação *aceitável* (justa) é expor os limites da representação em suas falhas –, a busca já nem mesmo se sustenta em seu movimento: o primeiro passo já é dado em falso, pois já não há chão firme onde pisar, somente ruínas, apenas escombros aos entulhos como aqueles aos pés do anjo de Walter Benjamin ou, mais dolorosamente, aqueles destroços aos pés dos sobreviventes a vagarem como fantasmas ou mortos-vivos numa cidade em destroços; o que importará, desde agora, é *como atravessaremos os escombros e que rastros nossos deixaremos para trás durante o percurso*.

Recordemos a imagem do pintor Aurach ou Ferber de W.G. Sebald: o pintor luta contra a tela e contra o modelo, melancolicamente ciente de que não poderá pôr em imagem qualquer representação fiel ao modelo; por fim, cansado da luta, o pintor abandona a tela – aquela será a sua pintura; enquanto sua *verdadeira* obra – a única representação possível ou impossível – estará entre as paredes e o chão invadidos por tintas desordenadas e desorganizadas ao ateliê de trabalho; será somente no ventre daquele monstro que algo – uma figuração do irrepresentável – se (des)configurará. Noutra deriva analógica, o esforço do *Livro do Desassossego* não encontrará porto num livro editado, que nunca chegará, nem nos poucos trechos publicados em revistas, mas no corpo alquebrado e sobrevivente entre escombros de uma literatura por vir; espasmos de escrita ao redor de um desassossego sonhado livro – livro *suicida*, conforme Eduardo Lourenço; o livro *mais triste* de Portugal, segundo o próprio Pessoa⁸⁶; livro *impossível* segundo muitos; um livro *melancólico* à ausência de si, livro *impróprio* ou *a impropriedade do livro*, um livro *em crise*, reconhecendo uma miscibilidade entre os conceitos de crise e crítica, sendo a primeira o próprio estado da segunda – e que a faz inevitavelmente *imprópria*. Já pude recordar a sentença de Luís Fagundes Duarte, em conversa informal, a afirmar que toda edição do *Livro do Desassossego* seria imediatamente um *erro teórico*; cada edição a provar a

⁸⁶ Pessoa, 2010, pp.28-29 – BNP E3 9-43 a 46.

impossibilidade editorial⁸⁷ diante de um livro sonhado que não se deixa conter em livro, de uma literatura que não se deixa conter em literatura, e, para além do problema crítico-textual (para além do problema arquivístico a lidar com o material póstumo de uma obra que não chegou a existir), diante de uma obra que vem a existir, errante e espectral, a cada nova edição.

Pois nenhuma edição *coincidirá* com a obra de Pessoa (a obra que este escreveria ou não; a obra que publicaria ou não), posto que esta obra “não existe”, isto é, não é mais que uma construção, porventura uma *ficção* (o que não quer dizer meramente uma mentira) – ou, ainda, uma *lenda* ou um *mito*. Mas deve-se ter a consciência de que tal existência no vazio – *ser por não ser existindo* – inscreve-se nos próprios escritos pessoanos do *Livro* e não apenas externamente por sua condição material inacabada; pois o inacabamento e a fragmentariedade participam da própria escrita do livro e, por isso mesmo, *justificam e exigem* o caráter fragmentário das edições. Se pudermos aceitar a condição do livro em sua profunda precariedade, impropriedade, ou mesmo *inexistência*, é porque esta precariedade, esta impropriedade e mesmo a inexistência *participam* de sua escrita. E se há essa precariedade num escritor a se afirmar, junto com sua geração, como aquele a escrever ao solo arruinado de uma Modernidade já descrente de todas as fés (mesmo e, sobretudo, as seculares) e descrente de si, devemos compreender que tal arruinamento moderno inscreve-se no corpo de sua escrita; noutros termos, Pessoa não pode escrever de outro jeito e o *Livro* que não há é o único viável – e isso é o que as palavras do *Livro* insistem, reiteradamente.

Entretanto – e esse é o passo adiante que almejamos dar nesse momento –, o advento editorial do *Livro do Desassossego* tal como nos chegou, em suas distintas versões, todas precárias, por mais costuradas ou eventualmente “higienizadas” numa obra íntegra e sem lacunas, só seria possível justamente ao ambiente de um profundo desmoronamento epistêmico, isto é, ante o abalo das estruturas, o transtorno da queda ou o próprio vazio do quase-nada escombrado aos pedaços que resta; o desassossego do *Livro* é, dessa forma, desta perspectiva que esboçamos nestas linhas, o desassossego de uma Modernidade dolorosamente consciente de si (criticamente), e, justamente por isso, absolutamente fragilizada,

⁸⁷ Em um debate em torno dos problemas editoriais de Fernando Pessoa, realizado na Universidade Nova de Lisboa em 17 de Fevereiro de 2012, Fernando Cabral Martins, editor entre outros de *Mensagem* pela Assírio & Alvim, afirmaria (segundo minhas anotações – nas quais confio), no mesmo tom de Fagundes Duarte, que o *Livro do Desassossego* não é editável.

alquebrada e *pasmada* ante o chão aberto sob os seus pés – e não apenas por um viés absolutamente melancólico que poderia sugerir, com isso, qualquer imobilidade ou constrangimento, pois se deve encontrar, entre as ruínas, alguma potência criadora e inventiva, inscrita, porventura, na imagem daquele navegar sem rumo em busca das palavras que nos faltam e, portanto, instigam-nos a procurá-las ao infinito horizonte do além-mar. Em termos ainda distintos, podemos pensar um livro em erro ou errância como contentor de uma escrita na *aventura* da literatura – no *gesto*, que é onde a literatura pode subsistir, já que nos é aquele objeto inapreensível da palavra, indefinível e nunca definitivo. A desfiguração do *Livro do Desassossego* é, dessa maneira, um retrato impossível da literatura – desta aventura da palavra literária à procura de si, a ressoar a noção de *palavra órfã* desde Jacques Rancière (1995). Não será o único retrato, tal desfiguração, afinal; pelo contrário, a literatura pode ser afirmada, desde a ascensão da Modernidade, como o resultado de um empenho de investigação da literatura pelas entranhas de si, a gerar sucessivos “retratos-falados”, todos insuficientes, através de uma literatura, entretanto, cada vez mais consciente de sua ausência (e, por isso, inquieta) desde meados do século XIX.

Porém, desde que fazer poesia não se distingue da barbárie (Adorno), desde Auschwitz, a literatura precisa *questionar-se* em seu gesto – precisa indagar-se como um *fazer*: uma ação sobre o mundo, uma ação pela palavra, por mais inútil. Aparentemente este gesto *engajado* se compreenderia como contrastante ao decadentismo finissecular – enquanto este seria relacionável a uma arte absolutamente *desinteressada*; mas já ali, entre os decadentistas, como o comentado Charles Baudelaire, inscrevia-se a noção da literatura (e da arte) como *perturbação*, o que certamente seguirá presente entre vanguardistas e modernistas e outros ao correr do tempo, à aparente transição de uma arte do *belo* harmônico a uma arte do *sublime* desconfortável; não mais as idéias de harmonia e de adequação de imagens, mas a desarmonia, o instável, a perturbação através da imaginação – cuja figuração maior seria, para reencontrarmos o Terramoto de Lisboa, a de um homem posto diante da *imponência* de uma catástrofe. Porém, desde meados dos anos 1940, não se tratará desta imagem de um homem extasiado à distância da tempestade, do incêndio, do terremoto, como aquelas vistas ilustradas à época do Terremoto de Lisboa a encenar os sofrimentos da cidade a uma distância *segura* e, com isso, a ousar *dominar* o evento intragável;

agora encontramos o homem lançado ao interior da catástrofe incontornável, de onde retorna sobrevivente – outra vez a *testemunha*.

Talvez toda a arte seja ou, antes, deva ser (como *gesto*, como *empenho*, como *esforço* e *tarefa*), desde Auschwitz, desde as bombas, desde a maior das guerras (“o crime dos crimes”, segundo Thomas Bernhard – 2006, p.166), uma forma de *testemunho*. A começar por um testemunho da própria escrita – o testemunho de uma aventura dolorosa, porventura cruel e violenta, através da escrita. Pois é esse o *esforço* que se inscreve em Pessoa – é esse o seu desassossego; é esse *esforço de testemunho* que o impede de concluir um livro ou de reconhecê-lo entre seus papéis – e, por isso, sobretudo aquele *Livro*, escreve-o insistentemente (por décadas, entre silêncios) e, no entanto, não mais do que *fragmentos* –; e é, afinal, o que nos permite aceitar o livro ausente (ou o livro precário – ruínas e alicerces) como um livro sem sê-lo (é o que, enfim, nos autorizaria a publicar seus papéis imperfeitos e o que nos autorizaria a lê-los e a sonhá-los vivamente como obra de autor, ou, mais precisamente, de autores entre heterônimos e outras máscaras). Trata-se, tal esforço de testemunho através da escrita (a cortar a escrita, abrindo caminhos entre golpes de facão), do esforço de um seu quase contemporâneo, outro *melancólico moderno* (conforme o definiria Évelyne Grossman), o poeta, dramaturgo, ator e pensador irrequieto (à beira da autodestruição), Antonin Artaud, a enfrentar, em seus ensaios ou manifestos e em sua arte, as letras amortecidas de um teatro subserviente à frieza de um texto inerte e desatado do gesto do ator, a buscar, em contraponto às palavras estanques, imobilizadas, descarnadas, a linguagem *da cena*, a linguagem, portanto, *do gesto*: física e comovente, perturbadora – porventura pungente, agressiva, virulenta – e *cruel*. Trata-se, segundo Artaud – pela *necessidade* (a necessidade de uma palavra que falta e faltará sempre) – do empenho de se *refazer poeticamente* “o trajeto que levou à criação da linguagem” (Artaud, 2006, p.129), pois

[...] se voltarmos, por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhe deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo [...] a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva; e ao lado disso, como na tela de alguns velhos pintores, os próprios objetos começarão a falar. (Artaud, 2006, p.140-141)

Uma das telas que comove Artaud representa a narrativa bíblica das filhas de Lot (em pintura do flamenco Lucas van Leyden), através da qual se nos apresenta uma cena de catástrofe, ou apresentada diante de uma catástrofe enquanto esta nos será vista à grande distância; entretanto, a catástrofe de Sodoma, posta ao fundo na construção da perspectiva, infiltra-se na imagem em primeiro plano a perturbar a cena, que é, então, uma extensão daquela destruição: as filhas violam o pai em favor da sobrevivência, diante da morte e da extinção. Parece ser esta *crueldade* (que o fará buscar outras imagens catastróficas como a *peste* como metonímia de seu teatro), crueldade a lançar o homem nos limites entre a vida e a morte, à transcendência de qualquer ética ou moralidade; parece ser isto o que busca Artaud em sua arte, em seu pensamento e, afinal, na indistinção entre arte, pensamento, corpo. A preocupação de Artaud e seu sofrimento estão justamente inscritos na impossibilidade sua de aceitar uma arte desatada do gesto corporal – para além da cena. O gesto de se refazer a linguagem, que se anuncia em *Le Théâtre et son Double* ao terreno da dramaturgia e da encenação teatral, encontrará vibração, sua maior vibração, para além das tentativas de erguer o seu Teatro da Crueldade (que pouco sairia destes planos, destes ensaios da palavra, destes manifestos de urgência e anúncios dum teatro por vir), na tortuosa e inquietante escrita dilacerada que emergiria através de um Antonin Artaud já alquebrado ao ambiente do seu internamento manicomial e, pouco antes de sua morte, através do corpo moído de um homem destruído ou *desumanizado* ao sanatório – sob o regime de um terror silencioso e ainda mais abafado pela Guerra que estourava na Europa, ali, muito perto, a atravessar as fronteiras; e, desde então, onde habitaria a loucura, dentro ou fora dos sanatórios?

Pode-se dizer, diante das propostas para uma refundação do teatro expostas por Artaud, que o projeto anunciado na sua juventude à ambiência da encenação teatral e da dramaturgia, aquela escrita profundamente cênica e vigorosa que almejava a reencontrar o gesto teatral, tal projeto somente será realizado por aquela dolorosa escrita emergida após a sua internação: uma escrita crua, marcada pelo gesto, física, concreta, mas também *encantada* (no terreno da magia, do mito profundo, do ritual) – indiferente, poderíamos dizer, à cisão moderna entre palavras e coisas, a reverberar palavras de Foucault a definir a linguagem de antes de cisão: “coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática, que se mistura aqui e ali com figuras do mundo e se

imbrica com elas” (Foucault, 2007, p.47). Sobretudo, uma *escrita visceral* a encontrar-se em uma linguagem (da literatura e além) materializada ou feita *carne* – quiçá, exposta em sua carne, em sua nudez crua –, através de suas *glossolalias* balbuciadas, rumorejadas ou, porventura, urradas; e, sobretudo, através de seus *desenhos-escritos*, crivados violentamente sobre o papel como rastros do seu corpo, dejetos ou secreções dum esforço, marcas de um embate (entre corpos e palavras); *testemunhos*, enfim, do gesto de sua escrita precária – desde seu corpo precário –, inseparáveis as palavras do *suporte* ou do *traço*: do *suporte*, que Antonin Artaud poderá torcer, queimar, rasgar, sangrar, ferir em sua carne-papel cenário do seu teatro de crueldade; dos *traços*, que carregam, sempre, a pungência da mão em manuscritos, aos dedos que cavam o solo-carne à unha ou a golpes de caneta ou lápis entre cores distintas, à busca interminável de uma reunião entre a palavra e o que ela diz ou quer dizer ou não pode dizer, a conseguir não mais que abrir a ferida nunca cicatrizada de uma linguagem exposta aos áugures.

Talvez se trate a escrita (sobretudo a literária) do fervor de *larvas* a se debaterem por dentro do corpo, ainda que não morto, mas por vir – não a putrefação, mas a doença, o contaminação, o contágio. Porventura, o *informe* batailleano; *escrita em por vir*, *escrita embrionária*, mas também uma *escrita de transgressão*; violação da linguagem pela linguagem a fim de remontar-se, artificialmente, à pré-linguagem (ou proto-linguagem, talvez; sem implicar uma anterioridade causal ou cronológica; quem sabe a *infralíngua*, segundo José Gil – Gil, 1997), linguagem “descomportada” de uma infância perdida (e irrecuperável, objeto de luto infinito – *melancolia*); ou, em termos de Évelyne Grossman, não propriamente qualquer violação, mas uma *desfiguração*: “[u]n mouvement qui n’est pas nécessairement violent : la *délicatesse* au sens de [Roland] Barthes”, mas que será, de todo modo, *pungente*, ao gesto perturbador e comovente de “*dé-création et ré-création permanente* (‘sempiternelle’, aurait dit Artaud) des formes provisoires et fragiles de soi et de l’autre”:

D’abord une mise en question inlassable des formes de la vérité et du sens. Ensuite, et conjointement, *une passion de l’interprétation*. La défiguration qui anime les formes est un mouvement érotique, amoureux : sens cesse elle défait les figures convenues de l’autre et l’interroge, l’invente à nouveau, le réinvente à l’infini. En ce sens, elle est une pratique de l’étonnement. (Grossman, 2004, p.9)

Poderíamos sugerir tal *paixão da interpretação* como um *mal* (análogo aquele *mal de arquivo* derridiano), talvez como um sofrimento da alma e da carne inseparáveis – paixão de Cristo ao calvário ou, antes talvez, o corpo doentio do apaixonado febril; poderíamos também encontrar um corpo erótico, um corpo lascivo, contorcido ao orgasmo ou, talvez, à dor intensa de um parto, imagens outras desta *desfiguração*; porventura o corpo em espasmo, como na obra do pintor Francis Bacon à interpretação (certamente apaixonada – certamente febril) de Gilles Deleuze: “amor, vômito, excremento; sempre o corpo que tenta escapar por um de seus órgãos para se juntar à grande superfície plana, à estrutura material.” (Deleuze, 2007, p.24) – o corpo que se escapa (ou tenta, dolorosamente) e se *in-screve* ou se *ex-creve* (e este inscrever/excrever é certamente *testemunhal*) sobre a carne-suporte da escrita; mas também devemos reencontrar aí, nessa imagem, a linguagem regurgitada, invertida e extraída das entranhas, visceral, íntima ao corpo de onde emerge a língua do balbucio, do murmúrio ou do grito, do urro, aproximando-nos, outra vez, de Antonin Artaud em seu esforço de *refazer a linguagem* à derivação de *refazer o corpo* – *Corpo Sem Órgãos*, conforme Deleuze e Guattari. Ou poderíamos nos aproximar da peculiar *escrita-testemunho* de Paul Celan (a contradizer e a confirmar, concomitantemente, a declaração emblemática de Theodor Adorno) – poesia desfigurada à dor de (tentar) escrever como sobrevivente; de (tentar) escrever depois de Auschwitz – através da obscuridade e contra a obscuridade, enquanto se empenha, sinceramente, a escrever (inscrever e excretar) a realidade intratável através de uma língua que é sua e não é: “a *Shoah*”, escreve Rosana Kohl Bines, “impõe um fosso entre o poeta e a língua materna, pois como escrever poesia na língua dos perpetradores?” (Bines, 2008, p.234) – noutros termos, as palavras em alemão estão, ao menos para os sobreviventes (mas não somos todos sobreviventes?), impregnadas (e assombradas) pelo terror do anti-semitismo e, sobretudo, dos campos de concentração; o gesto de Celan, nesse sentido, pode ser interpretado como *desfiguração* da língua à procura de uma língua materna – que já não é sua mas ainda é – e que possa carregar, sinceramente e visceralmente, as palavras rumo ao testemunho (mesmo se impossível). Quando Grossman define que “[l]a mélancolie chez un écrivain s’inscrit au coeur même du rapport singulier qu’il entretient avec sa langue maternelle, ce style (*ces styles pluriels, multiples*) qu’il invente et avec lequel il tente de faire corps” (Grossman, 2000, p.76),

reencontramos a imagem de uma profunda *melancolia moderna* – imagem que nos conduzia. O que faz Celan, nesse sentido, à busca de uma língua ausente, é eviscerar as palavras da “língua materna”, *extranhá-las*: “Celan vira a língua ao avesso, submetendo-a a um processo torturante de reinvenção desde dentro, espécie de autofagia, que vai destruindo o idioma pela reedição de sua sonoridade mortal” (Bines, 2008, p.239).

Refazer a linguagem, mas *visceralmente*, pela proximidade do corpo com a palavra; palavra tão colada ao corpo (e, por isso, Rosana Kohl Bines abordaria Celan por sua sonoridade *vocal* – certamente gutural), tão entranhada esta palavra, que só *violentamente* poderá ser extirpada do corpo do escritor – eis o *gesto* doloroso do testemunho inscrito em uma representação inviável, pois não há distância possível a um corpo que, ao falar, ao *testemunhar*, não pode (impossibilidade prática, ética) ser afastado da palavra, da fala ou da escrita, do *falar-se* ou do *escrever-se*. No terreno do testemunho, encontraremos inevitavelmente o *corpo*: um corpo entre outros corpos. A carne, o sangue, a cicatriz, o trauma, a ferida; mas também a memória (corpo memorial), o rastro (indícios da presença), o arquivo (sobretudo o arquivo pessoal), uma escrita íntima (mesmo se desconfortável com o corpo que escreve) e que deixa vestígio, posto que *a escrita é vestígio* – reconduzindo-nos à imagem do ateliê de Max Aurach (ou Ferber), cuja obra, desde a impossibilidade de aderência da representação sobre a tela, escorre, como lava (outra imagem de catástrofe), ao chão; ou reencenando uma escrita cujo rascunho inacabado e inacabável é a (única) verdadeira obra (outra vez Pessoa, outra vez o *Livro*), como sugere novamente Sebald (reverberando em si, em sua escrita, o esforço do pintor fantasmado) à parte final de *Os emigrantes*. Algo também presente em sua crítica-marginália, por assim dizer, pois escrita como se à beira dos livros que o escritor-crítico lê, ao evocar, em ensaio (Sebald, 2009), Gottfried Keller e ao comentá-lo (e a comentar a literatura) através (e ao lado) de seus manuscritos (rascunhados, rabiscados), afirmando, desde aí, a arte da escrita como um confronto fracassado com a rasura (ou a sujeira) da escrita ou o testemunho deste embate.

Pois o testemunho, insistimos, é o discurso colado ao corpo, é a palavra atada ao corpo ao esforço de estranhar-se; é, então, a representação impossível ao risco do *dilaceramento* de si. E o que serão as *memórias* daquele Pedro Nava se não esta entrega *apaixonada* ao risco do dilaceramento, este pôr-se ao risco nesta

exposição das entranhas – escrita *feita* das entranhas e das vísceras de si e da literatura (indiferenciadas a vida e a obra) à busca de uma palavra que, afinal, não basta e não bastará? Não será esta, profundamente, a *urgência* da escrita – não tanto contra o Tempo (o *pouco tempo* que resta para cumprir a tarefa), mas principalmente *contra a escrita*, à impossibilidade de encontrar uma escrita suficiente, enquanto esta escrita se revolve à procura de si, insistentemente ou *melancolicamente*, se o quisermos? As memórias de Nava – como exposto ao terceiro capítulo – podem ser bem compreendidas à chave do *testemunho*. São, suas memórias, testemunhos de um corpo (de vida e de morte) e testemunhos de uma escrita (de um esforço de escrita), corpo e escrita entrelaçados: o testemunho dorido daquele que escreve, através de si, por dentro de si e para fora, a profanar-se e a profanar, cruelmente, através de si, outros corpos (outras vidas, outras mortes); testemunhos materiais de um corpo a escrever àquela espiral do escrever a se escrever a se escrever... Em queda, em abismo.

Mas o chão que falta aos pés de Nava não será o dos destroços de uma guerra; entretanto, ainda há um chão que lhe falta enquanto o tempo passa e o *seu mundo* (onde ele se reconhece – ou reconhece sua imagem) já não mais existe e Nava (algo entre o autor e a personagem, neste interlúdio ficcional) se compreende mais e mais íntimo e semelhante aos (seus) mortos e aos (seus) fantasmas. Em *Galo-das-trevas*, os passos iniciais da escrita se trilharão junto aos passos do autor-personagem a buscar o seu território; caminhamos com Nava (ainda Nava – e não Egon) pelas ruas da Glória – *flanêur* spectral entre o presente e o passado: “Flanar nas ruas do Rio é prazer refinado” (Nava, 1987, p.7), escreve; mas também será angustiante: “À medida que as obras do Metrô e a insensibilidade dos procônsules nossos governantes vão demolindo de preferência o que há de sentimental, histórico e humano no Rio de Janeiro”, escreve Nava, “multiplico meus passeios nas ruas malferidas – como quem se despede. Assim acompanhei, qual agonia de amigo, a depredação da Lapa.” (Nava, 1987, pp.9-10). Não se trata apenas de saudosismo ou de nostalgia, mas de *um profundo pesar* do Tempo sobre o corpo e sobre a alma – um corpo-memória *esmagado*.

O expediente se repetiria noutras memórias suas – nos seus outros volumes de uma memória infinita; em outras paisagens perdidas a evocarem outros tempos (outros fantasmas): em todas as suas memórias há os lugares desaparecidos ou soterrados sob o Tempo ou sob o Progresso (do qual a guerra, afinal, supõe

participar – e quer ser, talvez, a máxima realização; quiçá, dos escombros, o futuro – afirmarão os entusiastas da guerra); nos arquivos de Nava, para além de fotografias antigas e ilustrações paisagísticas de outrora, há, sintomaticamente, os recorrentes mapas, a maior parte desenhada e anotada à mão por Nava (são os seus mapas íntimos, mapas da memória) – a figurarem, na exposição do chão movente da urbe moderna ou contemporânea, outra imagem daquele solo arruinado da Modernidade, a surgir aos bastidores da escrita de um autor que, nascido em 1903, viveria o século quase até o seu fim, e talvez vivesse por todo aquele não fosse sua *decisão* de entregar o resto de sua vida à Morte (sua íntima, quiçá desde a traumática morte do pai à infância – narrada em *Baú de Ossos* – e certamente à rotina da arte cruel da medicina). Repetiria, afinal, o gesto último de muitas testemunhas sobreviventes da Shoah; como se o peso da memória, daquelas testemunhas e também a de Nava (mesmo se não tão monstruosa), fosse fardo pesado demais para se agüentar carregar (*especulamos* – inevitavelmente especulamos, especulamos, especulamos...), sobretudo quando a vida que resta pela frente parece pouca e, assim, olhar para trás (como no mito de Orfeu) pode ser o encontro com a Morte sempre à espreita (sem aguardar em Samarkanda) – e, no entanto, talvez não reste mais nada a fazer se não arriscar-se a olhar para trás.

Nava encontraria nesta mirada uma urgência ou um dever: o testemunho memorial – testemunho literário – como maneira de enfrentar a Morte; mas como? Talvez dar corpo literário à vida que só resiste aos pedaços: *porque de coisas e pessoas só ficam lembranças fragmentárias* (Nava, 2005, p.32). Nossos íntimos testemunhos do tempo se inscrevem entre fragmentos de vidas e de mortes; e, mesmo se nosso ímpeto nos induza a contar nossos pequenos mitos e nossas pequenas narrativas, nossas relíquias fingidas, nossas histórias *mentidas* (conforme Valêncio Xavier), à imagem das lendas ou da narrativa historiográfica em torno dos Grandes Homens (e das Guerras, sempre as Guerras!), ainda os *fragmentos*; e só há fragmento se houver intervalos, interstícios, lacunas, vazios. Enfrentamos, porventura melancolicamente, a impossibilidade de reconstruir o todo, pois mesmo o esforço especulativo de Georges Cuvier fracassa, pois o *todo* que este alcança desde o dente ou da falange, ainda é *imagem*. Não será esse o sofrimento instigante em Nava – não é isso o que o comove? Não é nesse mesmo ambiente que se encontra o esforço literário de W.G. Sebald, contra o esquecimento, isto é, contra os silêncios, sim, mas também contra a falsidade dos

discursos que recobrem a memória com narrativas épicas ou melodramáticas que apaziguam os mortos e silenciam os fantasmas? Não é a compreensão da tarefa infinita do testemunho o que o autorizará a profanar arquivos – fragmentos do mundo e do tempo – e a forjá-los a ferro e fogo em retratos desfigurados ou infiguráveis de homens à infâmia ou à margem, à beira da História, como resposta, melancólica e pungente, ao esquecimento e ao vazio (imorais)?

As personagens de Sebald – seus emigrantes, seus fantasmas: homens cujas vidas, atravessadas entre ruínas e destroços de guerra ao assombro de outros fantasmas e aos desvios dos sonhos, o autor inscreverá como escritas marginais (*marginalia* literária), à margem da História, à margem da Literatura, singrando o insuperável intervalo entre o mundo e a representação, reverberada na distância entre imagem e texto, espelhos partidos da fabulação, desconfortavelmente justapostos ou postos uns *contra* os outros a multiplicarem ao infinito do abismo as rachaduras, os vazios, as lacunas. E é por ambientes lacunares, arruinados ou nebulosos, que segue o escritor-narrador andarilho, também ele fantasmado, espectral, a encontrar obstinadamente lugares *fora do tempo*, como “Dunwich com suas torres e muitos milhares de almas”, que se diluiria “em água, areia, cascalho e ar rarefeito” – e quando se olha “na direção onde um dia deve ter estado a cidade, sente-se a poderosa voragem daquele vazio” naquele “lugar de peregrinação para escritores melancólicos” (Sebald, 2002b, p.168); a ressoar “a submersão da comuna de Llanwddyn sob as águas da represa de Vyrnwy” (Sebald, 2008b, p.54), enquanto o menino imaginava os habitantes “ainda lá embaixo nas profundezas, onde continuavam a levar a vida sentados em casa ou andando pelas ruas, mas sem poder falar e de olhos esbugalhados” (p.55); “Lembro, disse Austerlitz”, nas ruínas da antiga Liverpool Street à iminência da nova estação, “que no meio dessa visão de confinamento e libertação, uma pergunta me atormentava, se eu fora parar no interior de uma ruína ou no de um edifício em construção” – “De fato, eu tinha a sensação [...] de que a sala de espera em cujo centro eu me achava como que deslumbrado continha todas as horas do meu passado” (Sebald, 2008b, p.136-137); enquanto no salão de bilhar de Iwer Grove, era “como se ali o tempo [...] tivesse parado, como se os anos que deixamos para trás ainda estivessem por vir” em um lugar a incitar tal “confusão de sentimentos que assaltaria mesmo um historiador em um ambiente como aquele, isolado por tanto tempo do fluxo das horas e dos dias e da sucessão de

gerações” (p.110); a reverberar-se, porventura, no “abandono” de Terezín, daquela cidade-lamento, “dessa cidade fortificada, projetada [...] segundo um rigoroso esquema geométrico”, que se tornaria “mais opressivo ainda [pelo] aspecto hostil das fachadas mudas, atrás de cujas janelas basculantes, por mais que eu erguesse a vista para elas, não se mexia uma única cortina” (p.186-187); e quando aquele narrador espectral procura seu tio Adelwarth no sanatório Samaria (e não é acaso este nome), encontraria um local em ruínas e um homem desiludido, a afirmar, que, provavelmente, “ninguém imagina a dor e a infelicidade acumuladas neste extravagante palácio de tábuas, que, espero, vão acabar à medida que ele for desmoronando”, ao desmoronamento da memória, como ao que se lançara aquele Ambros Adelwarth da narrativa, a partir para Ithaca, e se internar, para apagar obstinadamente sua memória, em Samaria, a remeter-nos ao profeta Elias – que ressuscitou um morto e fez fogo cair do céu – cujo nome é tantas vezes sugerido por Sebald, e que pode nos levar, por derivação, à Ellis Island, melancólica porta de entrada dos migrantes na terra prometida da América – a insistir na figura dos emigrantes ou emigrados, desterrados, errantes, em suas vidas-rastro, seres fantasmáticos e sem lugar, enquanto Sebald nos narra através daqueles rastros memoriais que encontra às margens de um caminho de rumo incerto, quiçá à beira de um rio largo, quiçá à beira de uma linha de trem.

Enquanto outro profanador de arquivos, Valêncio Xavier, ludicamente ou perversamente (meninos podem ser perversos, afinal) conspurcaria os arquivos de sua própria memória, fazendo-a, como Nava, literatura-frankestein ou, a nos recordar Pessoa, espécie de falso mito – memória *sinceramente mentida: trompe l’oeil* desiludido dentro de um trem-fantasma: o terror, ao fim do percurso, não serão os monstros autômatos do brinquedo do parque, mas o estupro e a morte de uma menina violada e abandonada ao esquecimento – referindo-me, aqui, a *Rremembranças de uma menina de rua morta nua*, texto-foto-montagem de Valêncio Xavier dedicado a *fixar* de alguma forma, entre os rastros banais de sua existência efêmera iluminada pela crueldade da imprensa sensacionalista, a vida e a morte infames de uma menina sem memória possível, através da ênfase sutil sobre o absurdo, onde a vida encontra o impossível. “Mentido: falso, ilusório, que não deu certo – ovo que gorou.” (Xavier, 2001, p.219) – escreve Xavier, como já citado e comentado, ao fim de *O Menino Mentido*, a nos reconduzir à imagem de um *fracasso*; mas este já não nos pode ser lido à distância do esforço da escrita.

O fracasso será o extrato do empenho de escrita, à *precariedade da profissão do escritor*, a cobrir, num *trabalho muito laborioso, centenas de páginas com rabiscos* (não palavras, mas *rabiscos*), conforme Sebald; donde podemos ser lançados novamente aos *arquivos literários* que nos conduziram até aqui, para, afinal, encontrar nos arquivos do escritor um possível retrato (desfigurado ou infigurável) da literatura; de uma literatura assim compreendida como um *esforço* sujo, visceral, porventura asqueroso, quiçá obsceno, colado ao corpo, colado à vida e, portanto, à morte. A literatura como *gesto* – e, portanto, como participação na vida *mundana* ou *infame*, a reverberar palavras de Giorgio Agamben a comentar o texto emblemático de Michel Foucault: “aquilo que liga as vidas infames à escrita descarnada que as regista não é uma relação de representação ou de refiguração”, afirma-nos Agamben, pois aquelas vidas infames (e poderíamos pensar talvez banais ou mundanas ou menores) “foram ‘postas em jogo’ naquelas frases, a sua liberdade e a sua desventura foram aí traçadas e decididas” (Agamben, 2006, p.92). Afinal, o gesto da escrita deve conter o risco da morte: trata-se de pôr *a vida em jogo*, como explicitamente se esboça na escrita memorial de Pedro Nava ou no empenho tauromáquico de Michel Leiris. Mas também se trata de pôr a escrita e a literatura *em jogo*. Noutros termos, a literatura, desde a Modernidade, reconhece-se, cada vez mais, como esse *escrever a se escrever* – e, a cada empenho de escrita, portanto, *o gesto de refazer a literatura, reinventá-la mais uma vez, enquanto* (podemos postular) *nunca a encontraremos definitivamente*, a não ser (embora nunca definitivamente) na duração do próprio esforço de escrever (e, assim, reinventar a literatura à espiral de um mito-profecia que não pode ultrapassar a promessa).

Entretanto, no momento em que entrevemos o corpo que escreve, se este está em jogo, se efetivamente *testemunhamos* ao escrever (literatura), devemos compreender a escrita – e Nava estava bem consciente disso – como um gesto inscrito em uma questão *ética*, a ressoar outra vez Giorgio Agamben a afirmar: “Ética não é a vida que, simplesmente, se submete à lei moral mas, sim, aquela que aceita pôr-se em jogo nos seus gestos, irrevogavelmente e sem reservas.”. Entretanto, talvez o autor (ou o seu gesto) seja aquela “presença incongruente e estranha” (Agamben, 2006, p.96), ainda conforme o filósofo italiano, enquanto não pode transubstanciar-se em escrita, apenas deixando para trás os seus vestígios testemunhais – vestígios, de todo modo, daquele que já não está mais lá;

fazendo do autor “senão a testemunha, o garante da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode senão voltar a soletrar esse testemunho” (p.99); mas se há testemunho, é necessário haver alguma *presença*. Não há testemunho sem a presença do corpo-testemunhal, mesmo se o sobrevivente *impropriamente* testemunhe como a *representar* (juridicamente, por assim dizer) aquele cuja voz não há – pois a questão do testemunho e da literatura (ou de uma literatura do gesto, do risco, escrita íntima a habitar o arquivo e as memórias) é esta *incongruência*: esta presença do *corpo estranho* do autor. Infiltrado no texto como rastro, como marca, como assombro ou aparição, como se a buscar uma via a escapar de sua condenação à morte ante aquela declaração simbólica (proferida a meados do século XX) de uma (então necessária) *morte do autor* (diante do monstruoso Autor, cuja biografia e psicologia se imporiam – ainda sob o ideal do Gênio – à obra, à revelia do texto e de qualquer literatura); no entanto, se é estranho, este nódulo não poderá ser extirpado; topamos com o sofrimento de Nava diante de seu duplo – de seu William Wilson, que, admite, não poderá ser assassinado a não ser, talvez, através da efetiva morte do autor.

Ao longo da tese, caminhamos entre autores que se inscrevem e, de algum modo, inscrevem o *percurso* de sua escrita – algo certamente visível através das obras do memorialista Pedro Nava e de um prosador à margem da História, tardio (embora não tanto) como Nava, o alemão W.G. Sebald; na escrita destes, este percurso é desenhado (ou performado) por uma aparente “narrativa de viagem”, por assim dizer, entre viagens no espaço e no tempo através das palavras, donde ambos, por vias diferentes, recolhem rastros de vida e os costuram em narrativas fragmentárias, ambos à beira do romance (às bordas da literatura) – à profanação (certamente dolorosa) de um memorialista dedicado à sua verdade íntima ou à profanação irônica ou mascarada (mas ainda dolorosa) do escritor caminhante a forjar memórias desde as memórias vestigiais de outras vidas, factuais ou sonhadas, ainda que todas *verdadeiras*; mas também será o percurso de Valêncio Xavier, visível, mormente, em seus rébus memoriais, erguidos ao recolhimento de documentos marginais, tal qual o trapeiro de Baudelaire segundo Walter Benjamin (1989), pequenos testemunhos do tempo, insignificantes rastros de vidas, íntimos relicários, coisas reles e banais, a serem *mentidas* literatura. Escritas de arquivo, escritas costuradas através de arquivos – tomados (profanados) estes pela escrita a reverberar o *passado* (em si, imagem da perda, do irrecuperável), mas também a

nos deixar entrever, entre os documentos, o gesto fatigante da costura à sutura dos seus monstros literários – suas desconcertantes criações.

Com Pessoa, por sua vez, entrevemos o seu percurso de escrita através dos seus efetivos arquivos, dos papéis chamuscados pelo fogo da forja, onde reside efetivamente a maior parte do que hoje compreendemos (entre debates e embates) como *sua* literatura, *sua* obra; arquivos profanados à literatura pelas mãos de outros, sem as quais sua obra seria o pouco – muito pouco – que publicou em vida. Mas mesmo em seus escritos poucos ou em seus fragmentos de escrita, quiçá lidos ainda em uma instituição de arquivo, entranha-se o esforço da escrita, um debater-se ante o edifício arruinado da literatura – e abalado, tal empenho de escrita, mas também instigado ou entusiasmado (contagiado), por reconhecer, por trás das ruínas, a vastidão das possibilidades e não o fim, e sob as ruínas outras e outras mais, o abismo dos possíveis. Podemos sugerir a imagem de uma escavação – uma perscrutação à busca interminável por alguma literatura; mas porventura esse esforço seja desviado pelos próprios escombros, enquanto estes se tomam, eles mesmos, como *matéria* para a criação literária. Dessa perspectiva, a literatura não estaria para além do horizonte – melancolicamente distante, irrecuperável, o porto impossível de um navegante sem origem ou destino, mas ainda a buscar melancolicamente terra que não há –, mas entre os escombros, entre as ruínas, atravessando o esforço de escavar uma literatura por dentro da linguagem, porventura, ao esforço de escavar uma língua para aquele *povo por vir*; uma *literatura menor*, segundo Gilles Deleuze (1997), a contorcer uma língua estrangeira por dentro da língua (pátria ou materna), língua estranha “que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma língua de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (Deleuze, 1997, p.15) e que abala esse sistema (talvez a expô-lo em sua falência, se não a corroê-lo), pois “uma língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem por seu turno sofra uma reviravolta” e, quiçá, “seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem a língua alguma” (p.16), a roçar as glossolalias guturais e plásticas de Antonin Artaud a refazer a língua e o corpo (a desorganizar a língua e o corpo: *Corpo Sem Órgãos*); recordemos ainda Paul Celan a escrever com e contra a língua materna (“Para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa” – Deleuze, 1997,

p.16); mas também, em certa medida, profanando as palavras de Deleuze a nosso favor, recordemos Sebald a insistir em escrever na língua de uma Alemanha que ainda é e já não é a sua pátria; ou Pessoa, educado em língua inglesa no exílio de sua infância na África do Sul, a buscar uma origem (mítica?) da língua portuguesa em sua *orthographia* arcaica ou simplesmente anacrônica; ou talvez Nava a caçar seus neologismos (espécimes raros) à torção das palavras à busca da palavra exata (a cada letra, a cada sílaba) ou a salvaguardar o sotaque-relíquia do jeito de falar de cada lugar; ou ainda Valêncio Xavier a extrair palavras desde as raízes etimológicas ou além das fronteiras e ainda a costurá-las, desde suas raízes gráficas, figuras e símbolos entre outras imagens; em todos, figurações possíveis dessa torção da língua por dentro da língua a arrancar, porventura, desde uma língua menor, uma literatura menor – que estará, entretanto, para Deleuze, em lugar mais sutil como na potência perturbadora de um “*prefiro não*”.

Um engasgo da língua, da linguagem, dos discursos – *I would prefer not to*, insiste o escriturário Bartleby (de Herman Melville); um esgotamento da linguagem, um silêncio, um vazio, uma *intraduzibilidade*, mas, talvez, por isso, uma inscrição de uma língua outra: portanto, não o fechamento, mas uma abertura, uma *fuga* – um desvio ao que há “*fora*”, ao *indeterminado*, à profunda *impropriedade*: “Bartleby é o homem sem referências, sem posses, sem propriedades, sem qualidades, sem particularidades: é liso demais para que nele se possa pendurar uma particularidade qualquer. Sem passado nem futuro, é instantâneo” (Deleuze, 1997, p.86) – está no ínfimo agora, naquele PRESENTE *indecifrável* a intrigar Nava (travestido em Egon), “por ser tão abstrato quanto o infinito” (Nava, 2006, p.6): ao presente nada se adere; o que se adere está ao passado ou anunciado ao futuro; o presente (tempo da escrita, da marcação a ferro e fogo da escrita) é a potência, a *possibilidade intensa*. “Todo o século XIX será atravessado por essa busca do homem sem nome, regicida e parricida”, escreve Deleuze. “Ulisses dos tempos modernos (‘sou Ninguém’): o homem esmagado e mecanizado das grandes metrópoles, mas de onde se espera que saia o Homem do futuro ou de um mundo novo.” (Deleuze, 2007, p.86) – aquele Homem que Fernando Pessoa, já ao início do século XX, desejaria encontrar em si às vestes de um messiânico D. Sebastião regressado de ilhas afortunadas ou às de um Super-Camões; entretanto nenhum outro escritor encarnaria a *despersonalização* como aquele filho de Lisboa ou da Olisipo miticamente fundada por Ulisses (donde

derivaria, diz-se, o nome antigo da urbe ao tempo dos romanos); sob as suas máscaras, tantas personalidades, personagens, heteronímias, quiçá nenhum outro tomaria como Pessoa (com tamanha *im-propriedade*) – em sua literatura e em sua vida – o disfarce de Ulisses: *sou Ninguém*.

Mas não será esta a voz da literatura? *Sou ninguém – sou nada. Nada me pertence, nenhum discurso me é próprio, nem mesmo as letras ou as palavras por onde navego parecem me pertencer – sou o impróprio, o obscuro, a perturbação*. Podemos, produtivamente, convocar as proposições e as perspectivas de Jacques Rancière sobre este *não-lugar* da literatura e o conceito de impropriedade – proposições e perspectivas estas que, mesmo se não explicitamente, já estão, desde o início, embutidas no percurso elaborado serpentinamente neste capítulo e ao longo da tese. Rancière aponta uma importante transição entre os séculos XVIII e XIX: de um *saber de letrados*, iniciados nas belas-letras, aquela então recém-instituída *literatura* passaria à “atividade daquele que escreve” (Rancière, 1995, p.25); ou, noutros termos: “Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever.” (p.26). Destituídas as poéticas e abandonados os gêneros, a literatura se reconhece em um ambiente de fronteiras móveis ou precárias e, assim, desamarrada, desliza pelas palavras através do gesto de uma escrita que, inscrita pelo gesto singular do escrever, encontrar-se-á numa escrita expatriada, pois, desatada do enunciador e de qualquer norma rígida de enunciação, mostra-se linguagem sem dono, sem lei, sem origem ou destino, escrita órfã a perscrutar o ambiente da língua e a provocar “uma perturbação na língua análoga à perturbação democrática dos corpos” (p.29) – a letra da literatura será, assim, uma *letra errante e sem corpo*, enquanto a literatura ela mesma será “uma dramática da escrita, desse trajeto de letra desincorporada que pode tomar qualquer corpo” (p.41) – quiçá letra fantasmática pronta a possuir corpos alheios, enquanto nada lhe pertence; “não há escrita própria, estado ou uso específico da linguagem em que o literário possa se reconhecer como tal” (p.42); e não será por acaso que a literatura, desfeita em seu corpo que já não é seu, dilacerada, desfigurada, possa encontrar, como forma exemplar (ou ausência de forma, o informe) de sua escrita, o *gênero sem gênero* do romance, à aventura do *louco da letra*, o *Quixote*, de Miguel de Cervantes; gênero degenerado, a alimentar-se das letras do mundo, de toda a literatura e além, pouco a pouco, esgarçado ao ventre, a explodir-se como

em *Moby Dick*, de Melville, a impossibilidade do romance, ou esfacelado como em Pessoa e seu anti-romance poético do *desassossego*; enquanto, na poesia, a lírica dilacerada de Baudelaire seria sucedida pela impossibilidade inscrita na poesia, na informidade de um outro livro, o *Livre* impossível e impróprio de Mallarmé, ou no impasse de uma poesia em abandono, em Rimbaud; mais e mais, o escritor se nos parece aquele contaminado por um mal, uma doença, mas também uma paixão, uma paixão doentia da escrita, quiçá ao mal da melancolia, mas também à ansiedade e a alguma histeria, ao empenho louco – ou seria meramente humano – de continuar a escrever à aventura da letra sem corpo em direção a um corpo outro, o corpo do leitor, possivelmente possuído ou contaminado por uma literatura contagiante.

Escrever é enfrentar esta perturbação da literatura, não para domesticá-la, mas para se contaminar com ela, para se *contagiar* – como uma doença que transforma o corpo, *difere* o corpo, sendo o mesmo e sendo outro. Talvez aquela *possessão* – o que pode nos remeter à imagem de uma língua estranha a emergir de um corpo possuído em ritual; entretanto, deve-se compreender que a alteridade da linguagem literária não é a mera ascensão de uma língua absolutamente distinta (estrangeira ou, quiçá, *bárbara*), mas aquela torção por dentro, através da linguagem *comum*. Conforme Manuel Gusmão, tomando a liberdade de transferir suas reflexões dedicadas à *poesia* para pensar o ambiente aparentemente mais largo da literatura (a não ser que se tome poesia por um teor do fazer artístico, independentemente até das letras – e aí a poesia é o mundo ou ao menos a Arte), podemos ou devemos compreender que a sugerida torção da língua por dentro da língua a refazer uma língua e toda a linguagem (que não pode ser a mesma, desde então) não significa a produção ou a convocação de um idioma novo ou de uma nova gramática, absolutamente estranha, *incomum*, ou mesmo a instauração de outro tipo de linguagem, mas, sim, da evocação de um *outro* na língua ou na linguagem; *um outro que ainda é a língua e a linguagem* – não um idioma à parte, não um mundo à parte. Trata-se sempre *deste* mundo.

Pode-se sugerir, porventura, que Gusmão aí se protege do risco que é nosso de intuir da contorção crítica da linguagem imposta pela poesia ou, mais amplamente, se o quisermos, pela literatura, a injunção de uma restrição *elitista* da linguagem, por assim dizer, porventura a um povo eleito, uma nobreza ou uma casta (de acadêmicos possivelmente); o que seria pertinente, pois a literatura não

pode ser ou conter-se em um “latim dogmático” (embora possa atravessá-lo e dilacerá-lo ou reanimá-lo por dentro, desfigurando-o). Dessa forma, Gusmão procura circunscrever naquele deleuziano *povo por vir* de uma *língua menor* uma *comunidade em devir* (“sempre a vir, sempre diferida” – Gusmão, 2010, p.139). Trata-se da língua *comum* – a mesma língua. Não há linguagem estritamente poética; não há linguagem estritamente literária – não há língua ou idioma da palavra poética ou literária; ou se há língua, há muitas, infinitas, mas nenhuma que seja *própria* à poesia ou à literatura; pois *não inventamos* a língua em que se escreve poesia/literatura; participamos da linguagem e a linguagem participa do comum – da *comunidade*: “Essa língua que aprendemos segundo a praticamos é a experiência da pertença a uma espécie, a uma comunidade linguística, a uma comunidade social, política e cultural”, escreve-nos Gusmão (2010, p.20-21). A poesia seria, portanto, uma força intervindo sobre o *comum* a *diferir* a língua através da língua, mas sem destituí-la de sua *comunidade*; “Insistamos nesse limite: nenhum de nós inventa a língua em que escreve o poema” (p.14), escreve Gusmão, complementando:

[...] podemos apenas reconfigurá-la, desfigurá-la um pouco, estranhá-la ou fazer com que os outros a estranhem ou simplesmente que reparem num ritmo, num pequeno sistema de ecos, numa imagem que emenda uma recordação ou surge inventada e evidente.

Quando conseguimos, há algo, uma coisa no mundo, que muda de forma. Ou de figura.

Podemos abrir um caminho no corpo amoroso e rebelde dessa língua, deixar umas pegadas em vias de se apagarem numa vereda inúmeras vezes percorrida por outros, escrever uns *graffitti* com tinta invisível nas paredes que uma cidade nos recusa, suscitar um ou outro encontro, por vezes, entre gente que nem sequer conhecemos. É certo que quando alguns conseguem o que a poesia promete a impressão que temos é a de que a linguagem está em “estado de nascimento” e nós, com ela, é como se recomeçássemos, ou como se de novo nos viesse alucinar a reclamação do direito de viver várias vidas numa só vida mortal, que foi um dos desejos de Rimbaud. (Gusmão, 2010, p.14-15)

Não nos interessa, dessa maneira, qualquer linguagem “especial” e, de modo algum, a fundação de qualquer nova poética; interessa-nos a linguagem animada por dentro da linguagem, porventura desde suas raízes plásticas, físicas, concretas, conforme Artaud, e, assim, *refeita* desde a absoluta possibilidade ou, noutros

termos, posta em *estado nascente*: “Quando o poeta escreve”, continua Manuel Gusmão, “o que acontece ou pode acontecer é isso mesmo: a linguagem a repetir a sua origem, ou seja a funcionar.” (p.15). Trata-se, portanto, do gesto de pôr a linguagem *em funcionamento*, de lançá-la ao movimento, de aticá-la à *aventura* da linguagem e de experimentá-la nesta aventura, nesta *intensidade*. Ultrapassamos a imagem que se poderia supor de uma busca aparentemente circular e frustrada de um melancólico por seu objeto de desejo, inalcançável, inapreensível; o que Gusmão parece esboçar aqui é a imagem de uma literatura (ou, ao menos, uma poesia – mas podemos pensar a poesia como a própria *intensidade* abissal ou infantil da literatura) lançada a um movimento *espiralar* a mover-se não tragada pelo abismo das impossibilidades, mas por uma pluralidade se não infindade de possibilidades, enquanto a poesia ou a literatura, dessa perspectiva, atuam a favor das possibilidades, conforme nos afirma Gusmão: “A literatura pode ser descrita de forma aproximativa como a invenção de possíveis verbais.” (Gusmão, 2010, p.128); doutra forma, insiste: “[...] a poesia aparece [...] como o encontro ou a invenção de *possíveis da linguagem*.” (p.168); formulações que se reiteram e se insistem em seus artigos sobre o ser movente da poesia e da literatura. Linguagem *in statu nascendi*, conforme Francis Ponge e Paul Valéry à leitura de Gusmão, a reverberar-se nas imagens irmãs (que já atravessaram o nosso caminho) de uma linguagem *infante*, *larvar* ou *embrionária*; não tanto aquele *ovo que gorou* de Valêncio Xavier, que carrega o fardo do fracasso, do ilusório, e do falso, mesmo se aí “gorado”, em contraponto, pela intensidade de uma mentira intensa, pois ironicamente infante e pueril, e, assim, lúdica ou quiçá até mesmo mítica; mas, sim, o *ovo tântrico* de Deleuze-Guattari:

Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = O, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isto tratamos o CsO [Corpo Sem Órgãos] como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso [...] (Deleuze; Guattari, 1996, p.13-14)

Não devemos encontrar na imagem deste *ovo intenso* uma parada, uma interrupção, um repouso estático, como a figura talvez nos sugira, mas, sim, o movimento concentrado e, por isso, ininterrupto, a ebulição, a *vibração*; noutros

termos, a impossibilidade de parar ou a possibilidade absoluta (em um movimento para todas as direções ao mesmo tempo eterno) – o *devoir absolu*. O liso, o nômade, o *Ninguém*, o impróprio – a absoluta impropriedade, a inapreensibilidade, o horizonte a todos os caminhos, a errância marítima sem porto de partida ou de chegada, sem rumo num céu desestrelado e sem a espera da terra prometida. Nem mesmo qualquer melancolia: não há nem mesmo o luto, pois não há ausências nem perdas, nenhum objeto ausente do desejo: apenas possibilidades ou a Possibilidade, quem sabe. Onde talvez Guzmão entreveja a imagem de uma *utopia* da linguagem. Por outro lado, o *Corpo Sem Órgãos* grita: “fizeram-me um organismo! dobraram-me indevidamente! roubaram meu corpo!” (Deleuze; Guattari, 1996, p.21); afinal, é com a virulência de um grito gutural que escreverá Antonin Artaud (com quem Deleuze e Guattari dialogam a todo o tempo diante de um corpo sem órgãos), sobretudo ao fim da vida; não há como se apagar a *dor* de sua obra – está lá na crueza, nas feridas, no sangue, na violência, na escrita como necessidade de sobrevivência, como o saciar insatisfeito de uma fome aguda ou autofagia, como o *testemunho* visceral de uma obra inseparável da vida (afinal, ao corpo-embrião, mesmo se corrompido em um organismo doente, não pode haver fora – nada fora da vida). Mas de onde vem tamanha dor? Seguindo com Deleuze e Guattari, porventura de uma vivisseção (desanestesiada) a instituir (ou estratificar) o organismo num corpo informe: “O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito.” (Deleuze; Guattari, 1996, p.21); que só pode reagir aos espasmos.

Reencontramos, então, alguma *melancolia* inscrita na apropriação da impropriedade; na organização de um corpo desorganizado; porventura na perda dolorosa da infância da palavra a cada nova palavra aprendida: se *já não podemos não saber falar* e o “fora” da linguagem está ainda e sempre dentro, pois não será mais do que *escavação*, *contorção*, *reinvenção* por dentro, então podemos encontrar aí um sentimento a reverberar-se melancólico à dor por uma infância perdida para sempre ou simplesmente impossível; dor que não é saudosismo, um pesar pelo passado do tempo de criança, mas talvez dolorosa *nostalgia*, como o sentimento de ausência do lar, do casulo, do útero, do ovo. A infância da linguagem não é nem a mudez nem o silêncio – não é a falta, mas o todo, o pleno; afinal, a *violência* e a *dor*, não esqueçamos, não é o não saber ainda falar de uma fala em potência absoluta, é o emudecimento – é o *extirpar* da voz e da fala ao

cultivar do balbucio *incomunicante e incomunicável* naqueles *muçulmanos* dos campos de concentração; ou, talvez, à violência do *eletrochoque* aplicado indiscriminadamente em manicômios (a destruir a memória e a desfigurar o corpo – desfazer um homem, com a crueldade de mantê-lo vivo, sendo outro, sendo o impróprio; tudo em um só gesto cruel, medido, metódico, higiênico, medicinal).

Pois aqui a mudez já não tem nada a ver com uma infância; a ausência da fala do *muçulmano* (homem alquebrado ao sub-humano desejado e planejado pelos nazistas) não é a intensidade de uma fala ininterrupta sem começo nem fim, mas a fragmentação ao vazio sem horizonte entre ruínas mortas: a ausência de fala em Hurbinek (e sua insistência em repetir *mass-klo* ou *matisklo*) não tem nada a ver com uma infância da fala, antes a sua corrupção da linguagem ao desmoronamento do ser⁸⁸. Não o corpo sem órgãos, infância intensa, toda a linguagem em potência, mas um *corpo sem alma*, por assim dizer, um boneco esvaziado, pele e ossos, sem nenhuma linguagem que lhe atravessasse a não ser através dos *testemunhos* de outrem. O flerte da literatura com um fora da linguagem, que não seria o efetivo fora, mas linha de fuga a desviar-se por dentro, linguagem *clandestina*, faz da literatura uma potencial zona de *liberdade* – e por isso zona de *combate* à violência, ao silêncio, ao “Mal”; o efetivamente fora da linguagem, contrariamente à liberdade, afinal, pode ser um *mal*, por assim dizer, ainda que não se trate aqui daquele mal das flores de Baudelaire (que terá mais a ver com um instigar à liberdade, com uma perturbação movente), pois pensamos antes aqui no *Mal* grotesco e cru inscrito na violência desapaixorada e metódica, efetivamente fria e banal, do homem contra o homem – e não é fácil alcançá-lo, pois, no caso da Alemanha nazi-fascista, seria preciso arquitetar laboriosamente todo um aparelho de violência e agressão, de humilhação e degradação, de tortura e extermínio, e, sobretudo, será necessário instituir um novo estado de coisas (por dentro de um *estado de exceção*): uma *nova normalidade*⁸⁹ (“o Campo é apenas o

⁸⁸ Primo Levi conta sucintamente a história do menino: “Hurbinek, que tinha três anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore; Hurbinek, que combatera como um homem, até o último suspiro, para conquistar a entrada no mundo dos homens, do qual uma força bestial o teria impedido; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras.” (Levi, 2004, p.31)

⁸⁹ Aproprio-me de um termo de Art Spiegelman (*À Sombra das Torres Ausentes*), usado por este, entretanto, num contexto aparentemente muito distante: sugere o cartunista a “nova normalidade” instituída nos Estados Unidos após os ataques de 11 de Setembro de 2001. Entretanto, mesmo se

gênero de existência que nos foi atribuído, sem limites de tempo, dentro da estrutura social alemã.”, escreve Primo Levi – 1988, p.83-84).

A literatura pode e deve ser uma *resistência*, como também *reação*; mesmo no gaguejar, mesmo no silêncio. Desse modo, Gusmão não apostará prioritariamente na imagem da melancolia, que sugere, sob certo olhar, o recolhimento e a inação – e, sobretudo, uma *desesperança* –, mas em outra palavra, talvez adjacente, talvez transversal: *utopia*. Entretanto, uma utopia *fraturada*, sem promessa – ou melhor, cuja promessa não se cumpre num regresso de um messias ou na chegada à terra prometida, pois se inscreve e se realiza no próprio gesto da escrita e no gesto (suplementar e vital) da leitura ao ímpeto do aventurar-se a tocar a origem *perpétua* da linguagem no *movimento* (ou funcionamento) da linguagem (“*In statu nascendi: perpetuum mobile*” – Gusmão, 2010, p.9); com a consciência de que tal *origem* não é “arcaica ou um paraíso para sempre perdido”, mas *perpétua* enquanto “repetição histórica e trans-histórica da origem, ou uma re-invenção da linguagem enquanto possibilidade real.” (Gusmão, 2010, p.70). De todo modo, então, diante desta imagem de utopia não estamos tão distantes da imagem que buscávamos na melancolia, pois, sob ambas as abordagens, o *escrever*, o *escrever*, o *escrever* como reação; a *insistência*, não em um gesto indiferente e desinteressado de escrever por escrever, mas reconhecendo na escrita desde o começo uma *preocupação* com a linguagem – e com a literatura – como parte do mundo e parte de nós. Trata-se de não desistir da tarefa.

Mas como nos aproximar de algo que não está ali? Como tomar algo que não nos é apreensível? Podemos imaginar um mergulho ao rio em curso; imaginar este mergulho ao fluxo perene-movente da literatura. Noutra abordagem, pode-se fazer o inapreensível virtualmente apreensível na efemeridade de sua presença espectral, isto é, ao gesto e ao movimento da escrita, em sua *duração*; trata-se de uma apreensibilidade instável, que só se sustenta à duração do gesto, quiçá como o toque dum instrumento a fazer música, a música que ouvimos e se dispersa, ainda que, entretanto, possa deixar marca, rastro, vestígio que ressoe a melodia dessa escrita; a convocar outro gesto, o gesto da *leitura*, que desde então, deve também ser um esforço de *participação* e *investimento* sobre a linguagem: o

de doutra forma, ambas as normalidades, em Nova Iorque ou Auschwitz, são condições forçadas diante do absurdo ou do que poderíamos sugerir como um momento “excessivo”, e impostas como comum, como normalidade, participantes da *estrutura social*.

leitor, como o escritor, deve se preocupar com a linguagem, com a literatura. Somente assim a palavra clandestina poderá afetar a linguagem do mundo e o mundo da linguagem; *desde que somos um diálogo* (Gusmão, 2010). A correr de escritor a leitor e de volta a escritor, nesse fluxo errático, assim a literatura pode se inscrever no mundo e talvez possa ou deva *abalar* o mundo; ou, antes, deveríamos, nessa perspectiva, reconhecer que o gesto de se lançar ao mundo para deste fazer *parte* já é um modo de transtorná-lo por uma interferência, pela inscrição de um *ruído* clandestino, que, afinal, é a alma da música (assim, *ouvimos* música, não a lemos codificada em partiduras metódicas, matemáticas, quase abstratas).

Poderá, assim, ser literatura *engajada* – mas somente o fará, só encontrará sua força de *perturbação*, ao movimento suplementar da *leitura*; e aí novamente encontramos a noção instigante de *comunidade*; o que não implica, como sugeriu Jean Paul Sartre (Sartre, 2006), o engajamento como propriedade e dever de uma linguagem transparente e, assim, profundamente comunicativa, inferindo uma prioridade da prosa sobre a poesia (tendo por esta língua opaca, concreta e intransponível); pois a comunidade da linguagem deve estar (tanto como prosa quanto como poesia) na perturbação do comum ou, melhor, na provocação insistente de uma comunidade por vir, o que pouco tem a ver com a clareza da comunicação; antes, com o *ruído* que nos comove. E, assim, insisto com Gusmão quando este afirma a poesia (e derivamos sua fala à literatura, outra vez) como

[...] a linguagem mais carregada de comum, dizia [Henri] Meschonnic. Porque o comum da linguagem da poesia não é a banalidade rasurada do Grande Uso nem do Relato Universal, mas a língua de uma comunidade, sempre a vir e sempre diferida; o sentido do humano enquanto participação e partilha activa da hipótese ou do horizonte de uma comunidade de humanos. (Gusmão, 2010, p.138-139)

Não longe de Manuel Gusmão em sua afirmação do teor comunitário da linguagem – em direção à qual se movem a poesia e a literatura –, podemos reencontrar Jacques Rancière:

Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma. (Rancière, 1995, p.7)

O gesto da escrita, ainda segundo Rancière, “pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição”, compreendendo tal constituição estética como “a partilha do sensível que dá forma à comunidade” e o conceito de partilha como, ao mesmo tempo, “a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões.” (p.7) A escrita – política e comunitária – será, podemos propor, também *mundana*, pois não pode estar nem fora do mundo nem em qualquer zona à parte, especial, específica; a escrita e a literatura, enquanto direcionadas ao horizonte da comunidade, participam necessariamente do mundo – nesse sentido, são sempre engajáveis; o engajamento, dessa maneira, também pode ser compreendido como um esforço de abalo ou perturbação deste mundo comum, uma interferência sobre a partilha do sensível, o que pode se dar, sim, com Sartre, com Primo Levi, através de um discurso supostamente (ou esforçadamente) transparente (mesmo se não há transparência possível – e o que nos reste, conforme Barthes em *Escritores e Escreventes* (2007), seja lançar perguntas incômodas em vez de oferecer respostas), mas tal perturbação do mundo também poderá se dar na opacidade de um poema obscuro, como em Antonin Artaud ou Paul Celan. Pois em ambos os esforços o que está em jogo é mover ou comover aquilo que poderíamos, com Rancière, compreender como a partilha do sensível, que, segundo o mesmo, *dá forma à comunidade*; e se é assim, então, a literatura pode ser o gesto de instigar o *informe* à comunidade – de perturbá-la ao movimento e à intensidade de uma comunidade *informe* ou *por vir*, conforme Manuel Gusmão.

Jacques Rancière afirmaria que a “perturbação teórica da escrita tem um nome político: chama-se democracia” (Rancière, 1995, p.9), compreendendo que “a democracia não é um modo particular de governo. Ela é, bem mais radicalmente, a forma da comunidade repousando sobre a circulação de algumas palavras sem corpo nem pai” (Rancière, 1995, p.9). Poderíamos acrescentar ou torcer esta argumentação de Rancière, insistindo que a circulação errante das

palavras órfãs devolve não a forma, mas o *informe* ao comum, ou aquilo que Rancière afirma através da noção de *impropriedade*; pois, doutra maneira, somente há democracia se há “palavras sobrando, palavras sem referente e enunciados sem pais que desfazem qualquer lei de correspondências entre a ordem das palavras e a das coisas”; estamos, portanto, no mesmo terreno da cisão foucaultiana: se as coisas e as palavras já não possuem semelhança, se não carregam sinalizações de correspondência, se não possuem, entrelaçadas, significações a serem decifradas num Texto universal, por assim dizer, então, as palavras, todas errantes, podem deambular sem origem e sem destino; seria esta a inquietação da escrita (ou doença) diante do mundo e da comunidade e onde ela encontraria a impropriedade da literatura à *aventura* daquela letra espectral (corpo incorpóreo, fantasma errante); a literatura aí aparece como cura à doença da escrita, enquanto pode oferecer não os referentes ausentes das palavras, mas, seguindo Rancière, um *corpo* de enunciação, que parece reencenar aquele que se prolonga da alma à comunidade; mas também um corpo, poderíamos afirmar torcendo mais uma vez as palavras de Rancière a nosso favor, a *testemunhar* a escrita em sua impropriedade, isto é, a testemunhar-se no gesto da escrita ou no movimento, quiçá dramático, da escrita ao curso de sua aventura de errância marítima; mas o testemunho da literatura, em sua errância, talvez não mais do que afirme que a literatura clandestina *já não está mais ali*. Afinal, só pode haver verdadeira errância na deriva da ausência de um lugar próprio. A literatura então ofereceria à escrita um corpo espectral que, afinal, só pode testemunhar, melancolicamente, a sua falta; outro nome desta *ausência* insistente que a literatura reencena em si, experimentável ao menos desde que a Modernidade a instituiria (como disciplina artística e acadêmica): a *crítica*; pois é o remoinho crítico em torno do inapreensível o que alimentará a errância da palavra escrita; é o empenho de procurar-se onde não se pode guardar o que alimentará as palavras desatadas das coisas em sua fuga clandestina por dentro da linguagem – a *aventura da letra órfã* (Rancière) reverbera-se, portanto, na *quête* da crítica (Agamben); a impropriedade, o inapreensível, a melancolia, a crítica e, afinal, a literatura se atravessam à imagem de um vazio, do abismo, entre todos os possíveis e o impossível; de onde podemos evocar uma vez mais, em contraponto à imagem da melancolia (contraponto e não contradição), o não-lugar de uma *utopia*.

À imagem de uma *errância topológica*, podemos, portanto, regressar (transformados) à imagem da *utopia* recorrendo à etimologia do termo: u-topia, *ou-topus*, *não-lugar*. Dessa forma, podemos reconhecê-la não apenas em sua espectralidade ou impropriedade intrínseca como também em sua *melancolia*; afinal, já o mundo perfeito de Thomas Moore afirma-se em um não-lugar, um lugar que não existe (e só passará a existir historicamente como promessa em uma apropriação mítico-ideológica) – ou, doutra forma, é justo o que não tem lugar em nosso mundo, uma impossibilidade ou um impasse. Entretanto, a utopia é o sonho do possível – o possível, como horizonte, está sempre um pouco mais além. Nos ensaios de Manuel Gusmão, a utopia está ao horizonte de uma *comunidade de humanos* ou à “promessa de uma comunidade livre ao mesmo tempo i-mediata e sempre diferida” (Gusmão, 2010, p.187) – a linguagem *em estado nascente* da poesia (ao menos, de alguma poesia) participa deste horizonte utópico. A poesia e a literatura não podem estar efetivamente *fora* da linguagem se a linguagem é o comum; para Gusmão, então, o esforço sobre a linguagem está no campo dos possíveis. Entretanto, não somos embriões ou infantes, temos órgãos e organismo, somos *estratificados*, somos a *cisão*; somos mais: somos *os herdeiros da destruição*, conforme Pessoa; e mais, carregamos nas costas e em todo o corpo a sombra mortal da *aniquilação da humanidade* ao abismo em que nos vemos em queda livre à ausência de qualquer chão firme e seguro. Deus está moribundo e o humanismo com ele, conforme Eduardo Lourenço desde Fernando Pessoa; já não estamos confortáveis com nossa humanidade; já não temos segurança de nossa humanidade. Onde resiste a *utopia*? Onde está aquela *comunidade de humanos* ao horizonte? Onde se realizará? Estará entre homens sem nome a vagarem corpos-sem-corpos, espectrais, descarnados e macilentos nos campos de concentração? Estará entre sobreviventes? Talvez num não-lugar, num lugar *utópico* – melancolicamente utópico, onde a utopia se afirma e se nega.

Desde a bomba, desde Auschwitz e desde tudo aquilo que aqueles eventos intragáveis nos fizeram olhar mais uma vez (ou pela *primeira* vez), nossas violências, intolerâncias e crueldades, quicá nossas maldades – nossas e de ninguém ou nada mais –, desde que nos colocamos ante nosso espelho partido e nos reconhecemos por trás das catástrofes, falsas catástrofes da violência humana, não somos mais (não podemos ser) propriamente humanos. Não sabemos sê-lo – mas, sobretudo, não nos *permitimos* sê-lo. A humanidade, melancólica à ausência

de si, imprópria, só poderá resistir, talvez, como a literatura, no *gesto* de sua busca sem fim, porventura utópica – utopia partida, sem ultrapassar a promessa. E a literatura, afinal, impropriamente humana, imprópria escrita, surge-nos como uma resistência da humanidade através de uma investigação dos possíveis da humanidade a atravessar os possíveis da linguagem ou, afinal, como interrogação da possibilidade do humano e daquela comunidade dos humanos desde que lançados à impropriedade do ser. Nesse sentido, podemos insistir na afirmação da literatura como gesto. Sendo assim, portanto, um questionamento a respeito de qualquer natureza *ontológica* da literatura (uma indagação sobre o *que é* a literatura em sua *natureza* ou *essência*) parece ineficaz diante dum objeto que nos escapa inapelavelmente, enquanto, doutra forma, um questionamento lançado sobre o *que podemos fazer com a literatura* ou, doutra forma, *o que a literatura pode fazer*, parece pertinente, ou a única abordagem possível. E o que pode a literatura fazer? Gestos certamente *mundanos*, pois enfim, trata-se de uma literatura *mundana*, isto é, comum e participante do mundo através da linguagem – pois é através da linguagem, para além de qualquer engajamento exterior desatado das letras, será através da língua e da linguagem que a literatura poderá comover o mundo e fazê-lo se aproximar do humano – e quem sabe emprestar-lhe algum chão provisório.

Questionar a literatura como um fazer, como uma via de *intervenção* mesmo se através de indagações – pois indagações pungentes, portanto certamente perturbadoras – implica justamente uma transição de um viés ontológico a uma postura assumidamente prática e, portanto, *ética*; o que não pressupõe uma sobreposição de discursos outros sobre o fazer literário, porventura apta a literatura a ser apropriada pela historiografia, por exemplo, mas, sim, de traçar por dentro da literatura, por dentro da linguagem ou dos possíveis de linguagem que a literatura abre, uma investigação prática – que talvez se trate de uma experiência indeterminada, de uma experimentação perpétua dos possíveis da linguagem; não de uma linguagem especial, sobre-humana ou sub-humana, mas daquela linguagem comum, mundana e dolorosamente humana em toda a sua impropriedade – expostos o homem e a sua linguagem em suas impropriedades. O humano (melancólico, utópico) já não *é*, ele precisa se *fazer*; desde que se depara com os solos arruinados em que se apoiava, desde que nenhum edifício se sustenta sobre escombros, desde que viu sua face duplamente monstruosa, desumana, na

vítima e no perpetrador, ele, o homem, que já não será aquele que Walter Benjamin anunciaria já em 1933, à sombra da Primeira Guerra, em seu corpo humano *frágil e minúsculo* cercado por *correntes e explosões destruidoras*, aquele homem de uma *geração* (talvez a mesma de Pessoa) que “ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos” e que agora se percebe “abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens” (Benjamin, 1994, p.115), pois, desde 1945, nem as nuvens serão as mesmas (quando o céu abrigará a fumaças da bombas atômicas e a dos fornos de cremação dos campos), este homem totalmente alquebrado pela violência, precisará se refazer; porventura terá que criar para si um corpo sem órgãos – e o fará, sobretudo, através da linguagem; encontrando a *literatura*, afinal, como uma via de instigação do perpétuo movimento em espiral à procura clandestina do humano.

A literatura (utopia da linguagem, linguagem posta melancolicamente em busca desta literatura em sua impropriedade e, por isso, figuradamente sempre além do horizonte, estando, em verdade, sempre no caminho, no percurso), precisará se refazer ao lado da humanidade – e cada esforço dará luz (parto difícil) a uma literatura possível, ainda que precária, ainda que em desmoronamento, ainda que espectral; ou quiçá, *mítica*. O mito afinal é também figura do impróprio, a *impropriedade do ser*; conforme compreendemos com Fernando Pessoa em seu poema dedicado a Ulisses: *O mito é o nada que é tudo*; e aquele herói fundador lendário de Lisboa foi por não ser existindo e sem existir nos basta e bastará (Pessoa, 2004, p.19); o mito, portanto, é uma existência intervalar, intersticial, imprópria. Dessa maneira, se pensarmos que o investimento no mito é uma resposta de Pessoa à decadência da Modernidade (e não devemos esquecer que Pessoa escreve, sobretudo, já àquela presença monstruosa da Primeira Guerra), podemos sugerir que apenas uma existência mítica pode reverberar à impropriedade do ser; e talvez, desse modo, Pessoa buscasse o mito em sua literatura; isto é, buscasse escrever à imagem e ao corpo espectral do mito. Pessoa, afinal, afirma, entre seus escritos, o seu *desejo de ser um criador de mitos*⁹⁰. E afinal será um criador de mitos literários – incluindo o mito de si, do escritor plural, multifacetado, despersonalizado, todos e nenhum; talvez aquele no

⁹⁰ “Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade.”, lido à transcrição em <http://arquivopessoa.net/textos/4249>, desde Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966.

intervalo, no interstício, no interlúdio. A ficção mítica com que flerta Pessoa por fim será essa fragmentação de seu corpo literário; fragmentação que pode ser compreendida como a impropriedade do ser ou, mais produtivamente, como seu rastro. Os arquivos de Pessoa, entre esboços alquebrados de escrita (inscrita e excrita), entre projetos que não ultrapassam a promessa, entre embriões de poemas, de romances, de tratados, de dramaturgias, expõem, mais do que segredos, mais do que uma literatura escondida ou a chave para a verdade de sua literatura, a impropriedade de uma obra que só poderia existir ou resistir como *mito*, tal como o *Livro do Desassossego*. Um livro inexistente. Entretanto, este *Livro* e a obra literária de Pessoa *existem*, mesmo se em falso; *existem*, mesmo se no intervalo (entre passado e presente; anotação e obra) – conforme o verso: *sem existir nos bastou*.

Entre outros papéis precários de uma escrita também efervescente, encontramos Pedro Nava, cuja literatura, forjada à ficção profundamente inscrita em arquivos, emergirá de cacos e lascas do tempo, da memória de seu corpo e de corpos outros – seus cadáveres profanados e fantasmas íntimos – a fundar desde os papéis rascunhados pelo escritor algum efetivo corpo literário; corpo que aquele Fernando Pessoa apenas esboçaria em vida (prometendo-o, sem sabê-lo, mas, talvez, desejando-o, às mãos de outros). Porém, enquanto o memorialista obstinadamente se propõe fundar uma *obra* com aquele material instável que ousa costurar (cruelmente, se necessário) em seu texto espreado, ano a ano, metodicamente, em largos volumes, mais e mais aquilo que certamente já se anunciava desde o volume primeiro irá, por fim, inscrever-se irremediavelmente em sua escrita: a impossibilidade ou, mais produtivamente, a *impropriedade* de seu projeto, à espera de se realizar sempre mais além, enquanto a escrita, por mais dolorosa, não pode parar – e aquele monstro literário cresce sem cessar nos interstícios da ficção e da realidade. Entremundos onde o autor pode encontrar a *memória* (nossa íntima e sincera ficção) como chave de um realismo íntimo, indicial, *afetivo*; interstício porventura habitado pela loucura de Dom Quixote, a loucura do romance (ou da literatura moderna, podemos inferir), conforme Jacques Rancière, a romper as *leis da ficção*, consistindo “em tomar a ficção literalmente, em tomá-la como a letra à qual falta o corpo de sua verdade”, impondo como seu “único dever [o] de ser louco, de oferecer seu corpo incondicionalmente para atestar a verdade dos livros” (Rancière, 1995, p.68) – e

não será esta *verdade*, para além da honestidade de um testemunho dolorosamente livre (pois literário e ficcional), o que Nava busca obstinadamente através das memórias? Não será essa a *aventura* a que se lança, à beira do romance, “essa aventura da letra à procura de seu corpo que talvez seja precisamente a entidade evanescente designada pelo nome de literatura”? (p.69).

Mas, por outro lado, ainda com Rancière, a loucura de Quixote seria, antes, a de *agir como autor* – fazer “o que seria lógico fazer unicamente se fosse escritor. Sendo apenas personagem, resta-lhe ser louco, ser o louco de seu autor.”; fabulação que, segundo Rancière, estaria no âmago de uma derivação *singular* da linguagem, “a derivação romanesca e literária. O próprio impróprio do literário, que nenhuma propriedade textual ou formal permite caracterizar, constitui-se de um *topos* e de um *mythos* singulares: a história desse personagem que tem a infelicidade de ler livros.” (pp.69-70); seria Nava tomado, dessa forma, por esse *mito* do infeliz das letras, esse “que tem a infelicidade de ler romances, que está por isso votado a apagar com seu corpo e sua razão sua louca devoção à verdade do livro”; será Nava, loucamente, como *autor e personagem, louco de si mesmo*, “o seduzido da letra”, atraído irresistivelmente pela “voz invisível pela qual tem-se que se jogar no lago” (p.70)? Seria a mascarada da ficção de um duplo um mergulho nesse lago – mas, nesse caso, um mergulho que é seu, do autor, posto que também é Nava a sua personagem? Ou, antes, não será a ascensão de Egon uma tentativa quase desesperada de se salvar deixando a loucura à personagem outrada de si? Mas ainda haveria tempo de se salvar – de voltar à tona desde o fundo do lago? E poderia a ficção do manuscrito encontrado (inserida em meio às memórias) colocar as coisas em seu lugar? O problema é que as *memórias* são, sim, uma ficção de manuscrito encontrado, por assim dizer, mas os manuscritos pertencem ao autor e, mais, constituem-se pelo próprio corpo da escrita literária: está aí a sua profunda impropriedade; e, mais, no que ela carrega de imposição tauromáquica de honestidade, em sua posição de testemunho, poderá esta sua impropriedade aproximar-se do sentido de inconveniência ou inadequação (porventura moral), isto é, do *impróprio* enquanto obsceno, profano, imoral. Impetuosamente agarrado ao seu norte na *honestidade* profana de suas memórias, Nava, *o seduzido da memória* (ou da morte), insistiria em escrever – sem nunca encontrar um corpo próprio para sua escrita; e mais e mais Nava se reconhecerá (ou desreconhecerá) invadido ou perturbado pela ficção literária a expor-lhe a

ficção da memória, a ficção de si, ao ponto de se fragmentar em dois ou três: em Egon, em Nava e naquele que narra, desfeito, assim, o autor (à imagem do narrador da narrativa do manuscrito encontrado) em *nem um nem outro* – o *neutro*, o *interstício* ou o *impróprio*. Sem nome. Por duas vezes, Nava negaria seu nome próprio: ao ceder suas memórias a José Egon e ao manter o narrador desde então *inominado*, relegando o nome de *Nava* ao primo-amigo inserido à narrativa como personagem especular ao Egon (e sutil lembrete irônico do nome daquele que verdadeiramente – honestamente, por trás das máscaras – se esforça para contar sua vida e as vidas ao seu redor no tempo) – jogo de espelhos narcísicos, melancólicos; Nava negaria seu nome *diante da morte*, como certo misterioso capitão sem nome (Nemo), outro melancólico da modernidade (assombrado e ferido pela violência e pela guerra), pois escreve Nava diante da Morte que o acompanha: faz *testemunho* das memórias, suas e alheias, escreve *com* vidas moribundas e matérias mortas, enquanto se reconhece a perecer.

Enquanto a memória, por onde resistimos contra o tempo inexorável, por onde construímos nossas identidades, não será outra coisa senão outro lugar da impropriedade do ser; o que se guarda na memória é o que impropriamente resiste, enquanto, diante da morte, do vazio da morte, tudo o que ela guarda parece-nos dolorosamente irrisório e distante de nós – e, no entanto, recordamos, contamos-nos, escrevemos-nos, *testemunhamos* nossa vida ao lado de outras. Tentamos de algum modo ou de todos os modos fixar nossa existência imprópria, nossa existência que, ao fim e ao cabo, figura-se ou se reconhece no caráter intrinsecamente fragmentário da memória; caráter que o narrar das memórias pode esconder – e, entretanto, é o que nos mostram ardorosamente, em contraponto, as memórias construídas por Nava entre as vísceras expostas do tempo. Se o autor cede um *corpo* aos fragmentos de vida com que costura uma literatura, este corpo-ficção terá a compleição de um *frankenstein*: ser absolutamente impróprio, todos e nenhum, espectro carnal, visceral; a negação da vida e, por fim, a afirmação, pela ficção, da nossa *impropriedade de ser*.

A impropriedade que, afinal, ao longo de todo o estudo, remontamos insistentemente à imagem sebaldiana do pintor Max Aurach ecoada no esforço do escritor a escrever inevitavelmente ao fracasso; mas também a impropriedade de um narrador espectral, sussurrado à presença sutil da persona do autor, sendo, no entanto, *outro*, enquanto, afinal, suas personagens inventadas à profanação de

rastros de vidas infames serão também todas impróprias, todas fantasmáticas, a comporem pequenos *mitos profanos* contra a História, contra os silêncios, contra os esquecimentos. Assim também impróprias, espectrais, míticas ou mitificadas, serão as imagens as quais insere intra-textualmente, assombros na leitura, por vezes como estranhas aparições; impróprias já as fotografias, imagens nascidas no estranho intervalo entre o vestígio indicial e a representação icônica, a aproximar a imagem fotográfica – aquela *usurpadora* de almas – do da magia, do sonho, de uma supra-existência ou surrealidade quiçá mítica. Imprópria a justaposição das imagens e da escrita em texto a compor uma escrita marginal (a vibrar um fora ou além da escrita), híbrida ou u-tópica – nem escrita nem imagem; como, de forma ainda mais arriscada, a escrita imagético-textual de Valêncio Xavier se construirá, mas aí em parte amortecida pelo jogo explícito ou, noutros termos, pela viva presença da *ironia* – que, afinal, ronda, quando nela não se insere enfaticamente, a obra dos autores cujas obras nos acompanharam ao correr desta tese; especialmente de um autor que esteve presente ao longo dos estudos, mas que se afastaria do eixo deste texto; trata-se de Vladimir Nabokov, cuja obra pode ser compreendida em grande parte como uma torção irônica da literatura, uma investigação da literatura através de uma costura ficcional, fabular, desde o ambiente da academia até o próprio fazer literário, referindo-me aqui especificamente (desde minhas leituras) a duas obras, *Pale Fire* e *The Real Life of Sebastian Knight* (além do quinto capítulo de *Pnin*), cujas palavras certamente poderiam ter encontrado maior participação nestas investigações, mas, ao fim das contas, nem tudo pode caber nestas páginas – ao risco dos desvios, ainda mais longos desvios do que aqueles aos quais me deixaria levar, como agora outra vez me permito. Afinal, tratávamos da *ironia*, presente vivamente em Xavier, assim como em Pessoa, Nava, Sebald e, por fim, Nabokov; com este sugerimos o recurso da ironia como um modo de investigação do literário através da literatura; um recurso, portanto *crítico*. Mas não será a ironia figura de linguagem do *impróprio*; de uma linguagem imprópria? Não é uma torção da linguagem a fazê-la dizer outra coisa ou seu contrário, isto é, algo a que não lhe “pertence”? Não nos interessa tanto a metáfora, que implica uma *adequação* de imagens, mas certamente a ironia, como dispositivo de *desencontro*, de *desvio*, de *perturbação* da língua comum; pequena profanação da linguagem, talvez a figurar a impossibilidade de dizer algo estritamente ou confortavelmente; talvez um modo

de burlar o silêncio, de contornar uma interrupção no fluxo da linguagem – dizer algo impropriamente como gesto de contornar a fragmentação do ser e das identidades; como gesto de desviar-se da fragmentação da própria literatura ou, talvez, animá-la.

Doutro lado, a *metonímia*, a prover impropriamente algum corpo a partir dos fragmentos e das presenças espectrais, como de cacos de ossos reconstruir um animal extinto, como da ossada verdadeira ou forjada de um rei morto noutra continente construir a lenda de seu regresso messiânico ou como de rastros de escritos precários refazer toda uma literatura entre livros impossíveis. Reencontramos aí o mito ou um gesto de mitificação ante a fragmentação e a dilaceração, ante a impropriedade de ser; entretanto, cruzando as figuras, devemos reconhecer no gesto literário de Fernando Pessoa, como no de Pedro Nava, de W.G. Sebald ou de Valêncio Xavier uma figuração *irônica* do mito e não o mito profundo da lenda mundana, tampouco a apropriação do discurso mítico pelos Grandes Discursos da Verdade (mitos postos à distância da vida através dos discursos oficiais); trata-se de uma *ironia do mito*, mitologia atravessada pela crítica e, portanto, consciente de sua precariedade, como Pessoa a enfatizar o gesto de torção da verdade histórica ao mito na retórica do Padre Pères (provando a *inexistência* de Napoleão para além de um mito solar e, afinal, expondo a inexistência do Napoleão do discurso histórico); trata-se da exploração do mito ou do recurso mítico como dispositivo de construção através da linguagem, mas também, afinal, como meio de perturbação do ou de intervenção sobre o mundo: “Assim a lenda se escorre/ A entrar na realidade,/ E a fecundá-la decorre.” (Pessoa, 2004, p.19), escreve Pessoa. O discurso mítico, afinal, não é apenas invenção indiferente através dos rastros mundanos de onde emerge, mas, em movimento de retorno à realidade (da qual não se pode desgarrar), é artifício de ação – intervenção e perturbação – *sobre a realidade*; é nesse sentido que as lendas e os mitos possuem ser mesmo sem existência de fato; e não será nesse lugar *impróprio* que se colocará criticamente a literatura – pelo menos a literatura desde a Modernidade ou desde a crise que questiona a sua possibilidade de representar a realidade e, desde meados do século XX, a crise que questionará a literatura não apenas quanto à pertinência ou à possibilidade moral de sua existência como quanto à possibilidade de sua *humanidade* – quando não encontramos qualquer

propriedade consistente para afirmar isto que nem bem sabemos *se ainda é um homem*.

Dessa perspectiva aqui esboçada, entre muitas imagens e derivas, podemos pensar a literatura, por um lado, como a tarefa infinita ou melancólica da busca de si enquanto um gesto humano – nunca satisfeita, nunca suficiente; por outro, podemos compreender o gesto da literatura através daquela intensa possibilidade de invenção de possíveis da linguagem por dentro da linguagem à promessa de uma comunidade dos humanos, promessa que não se cumpre, mas se realiza através da ativação dessa promessa de comunidade ao seio da língua, isto é, através de um investimento ou imersão sobre a linguagem em seu movimento ininterrupto, pois nascente ou embrionário, mas também larvar ou informe. Entretanto, à desesperança de encontrar um porto ou ao entusiasmo de navegar sem destino, encontra-se o *corpo*. Pois a escrita, nesse olhar narcísico e quiçá autofágico ou auto-antropofágico, nessa investigação do fazer literário por dentro do literário (como tarefa da literatura), encontra um corpo: não o cadáver, mas corpo vivo e pulsante; corpo daquele que em algum momento seria posto de lado, simbolicamente morto e enterrado. Mas os mortos às vezes voltam e não apenas como fantasmas. E a emblemática morte do autor, afinal, pode ser lida como dispositivo irônico de abalo e fragmentação da *identidade* do Autor; ou um pequeno mito forjado pela crítica; é preciso desfigurar (simbolicamente) o mito-autor para se jogar o texto de volta ao *movimento* e ao *gesto*, à *vida*.

No meio do caminho há um corpo – o corpo daquele que *escreve*. A escrita literária, em seu movimento espiralar em redemoinho, escreve-se a se escrever; *inscreve-se* e *excreve-se*. Aquele que escreve, enquanto anima uma literatura possível e impossível, imprópria, também se inscreve timidamente ou visceralmente, mas, inevitavelmente, põe-se *em jogo* – arrisca-se. Nesse sentido, mais uma vez o *testemunho*, mais uma vez o esforço do testemunho; e talvez em nenhum outro lugar se experimente mais intensamente este esforço do corpo, à presença de rastros daquele corpo (que se esforça a escrever aquele algo sem identidade e sem rosto a que chamamos literatura), do que nos arquivos (sempre impropriamente) literários. Não será, então, por acaso a ascensão dos arquivos literários (e variações desse ambiente) no espaço da literatura de uma Modernidade desfigurada, à emergência de uma contemporaneidade que é a própria figura e o gesto da perturbação, a própria desfiguração do que nos restou

daquela Modernidade, em busca, afinal, do *humano* quiçá definitivamente perdido desde a passagem dos anos 1930 aos 1940 – ou, porventura, desde então, exposto à sua face monstruosa e tão humana mesmo se ou justo porque aquém ou além do homem –, postos o humano e sua humanidade em incerteza e em risco desde sempre, desde que somos humanos, ao correr dos tempos, desde as origens impossíveis da humanidade e além, a percorrer os gestos *inumanos* e, por isso, profundamente humanos, dos homens, entre guerras, torturas, genocídios e outras trilhas da violência as mais profundas e, assim, a nos pôr em dúvida (em desconforto, em questão) a existência e a possibilidade do humano – exposto em sua profunda impropriedade. A literatura pode ou deve ser um gesto dessa investigação desassossegada, deve participar deste empenho de perscrutação a escavar a linguagem em favor daquela comunidade de humanos em por vir; noutros termos, a literatura é o testemunho a falar por aqueles que não podem falar a não ser através de nós, mas também é uma *aposta* em nossa humanidade desfigurada e macilenta, sempre um pouco aquém ou além de nós – humanidade cuja língua teremos (nós, todos exilados, expatriados) que reaprender a falar ou *reinventar*. Ainda que nada seja *propriamente* assim, pois não poderia sê-lo se somos impróprios, ainda assim, podemos ou devemos, insistentemente, impor essa imagem – esse mito, essa fábula – à lacuna melancólica de uma literatura que nos escapa e nos escapará, à promessa de um regresso, entretanto perpétuo e espiralar, sempre a nos levar a outro lugar, certamente utópico – enquanto insistimos (e o gesto literário é a insistência) em seguir o percurso.

6 Conclusão

A certeza primeira é a de que eu poderia nunca cessar de escrever; a cada revisão encontro e encontraria tantos caminhos possíveis, em todas as direções – pois, enquanto caminhamos, há muitos ao redor de nós e tantas palavras, tantos discursos e tantas imagens. E, afinal – pois é algo que se defende por dentro da tese –, isto que aqui escrevo e por ora anuncio e preparo seu encerramento, certamente provisório, todo o empenho desta escrita deve ser algo como um atravessar de floresta (rizomática, se assim se quiser, mas não procuro essa imagem particular) entrelaçada em tantas direções e sem fim. Tocar e seguir os fluxos da seiva, que se espraia pelos galhos e sentir a densidade do ar úmido – um clima. Trata-se, enfim, de participação, contaminação ou contágio – pela literatura. Um mal literário. O esforço da teoria e da crítica, entrelaçadas à literatura, precisa ser, como esta, um esforço interminável e obstinado – só assim se justificará aquela insistência; por um lado, esforço melancólico, em sua insuperável insatisfação perante a ausência espectral de um objeto que escapa, mas insiste em seu assombro; por outro, esforço entusiasmado pela aventura de procurá-lo onde não está ou estará. Entre esta melancolia e este entusiasmo, frente à impossibilidade de conter em um texto tudo o que se poderia aí escrever ou inscrever, mas ao ímpeto de fazê-lo, pode-se reconhecer, entretanto, algo que continuamente se sugere de maneira mais ou menos explícita: este trabalho, este texto, é, enquanto se encanta pelos arquivos, também *arquivo*; é um arquivo (afetivo) de um trabalho de pesquisa construído por mais de quatro anos; e este arquivamento se figura nesta escrita de colagens, de montagens, de costuras, porventura monstruosas. Entretanto, trata-se, afinal, por mais que haja empenho a algum rigor, de um arquivo instável, talvez informe, montado ao gesto da construção textual (e certamente à urgência dos prazos e da vida), a ressoar, em si, as imagens do palimpsesto ou do manuscrito, pois se elabora como o traçado de um percurso em cujos rastros, em cujas margens, talvez se possa esboçar a figura infigurável da literatura; e, enquanto se seguia a aventura desta escrita andarilha e o arquivo-texto se estabelecia, melancolicamente e entusiasmadamente, ao

empenho destas memórias de uma pesquisa retorcida em tese, eu deixaria para trás, por vezes conscientemente (corte, rasura, apagamento), por outras sem me aperceber (lapso, esquecimento), diversos interlocutores ou intercessores em algum ponto fundamentais ao trabalho, mas que, devo insistir, estão ainda presentes – mesmo se como invisíveis presenças ou fantasmas mascarados – por entre as palavras ou ao rastro destas, enquanto assumo, correntemente, o hábito de profanar textos alheios em palavras minhas – algo, porventura, pouco rigoroso ou científico; mas creio ser o caminho mais produtivo de *diálogo*: escrever em *resposta*, escrever como *reação*. E esta tese, do início ao fim, compõe-se por respostas ou reações às leituras várias – sobretudo às leituras literárias, entre impressos e arquivos, de Fernando Pessoa, de Pedro Nava, de W.G. Sebald e Valêncio Xavier e de outros ainda, também inscritos neste texto ou que em algum momento me escapariam sorrateiramente; mas também devo respostas às leituras críticas e teóricas que conduziram, desde o início, minhas indagações à questão, desde então para mim incontornável, e que me (co)move: a questão da literatura ou a literatura enquanto questão, enquanto persigo as peripécias deste ser incorpóreo e sem rumo, ser impróprio, sem origem ou destino. Pois era a minha incapacidade de afirmar a literatura ou mesmo de reconhecê-la em imagem fixa o que me moveria desde os primeiros passos: entusiasmo diante da fragilidade; esta era a imagem que encontraria, afinal, entre papéis de arquivo, manuscritos, datiloscritos, rascunhos e outros rastros: mas se, por um lado, a literatura se mostraria em toda esta fragilidade, por outro, ali também se inscreveria toda a urgência e o entusiasmo da escrita, e, sobretudo, o ímpeto de inscrição de si sobre o suporte, e da escrita em si, no corpo, na alma, e do corpo e da palavra no mundo: onde reconheceria a literatura como o *testemunho* de seu gesto – enquanto este gesto não seria nenhum outro senão a generosidade de se lançar à escrita, de se arriscar pela escrita, de se pôr em jogo; estamos novamente na cena do arquivo, entre manuscritos, mas também na cena da memória de um passado íntimo repleto de fantasmas ou ainda adentremos o escritório misterioso ao ruído do escrever – ou quiçá nos reconheçamos naquele ateliê visceral. Mas, afinal, o que está em risco? O que move ao risco? O que é preciso arriscar? Em nome do que se deixar tomar pelo veneno da escrita, pelo mal literatura? Por seu contágio? Talvez à imagem de um século de dor e violência – e de pasmo diante de tamanhas dor e violência – sob o signo de um deus devorador, a devorar a realidade ao absurdo;

talvez aí encontremos – à aparente ausência de respostas, à presença de um silêncio denso e irrespirável, à possibilidade de desalento – talvez neste ambiente inóspito encontremos o esboço, ao menos o esboço, de alguma resposta, uma resposta provisória. Imprópria. Pois a resposta que encontro é a resposta que preciso encontrar – e que precisamos encontrar, como injunção, tarefa ou pulsão, para dar um corpo provisório à literatura, encontrar algum lugar possível e ceder-lhe algum sentido, desde nós. O que se tentou nesta tese foi dar um nome àquilo pelo qual a literatura se arrisca ou deve se arriscar – e se risca, marca e fere – e este nome, diante de um século de destruição – de catástrofes inomináveis – é o nome perdido (identidade perdida, propriedade perdida) da humanidade, quando já não podemos mais nos encontrar confortavelmente entre humanos ou neles não nos reconheceremos ou já não sabemos se já houve qualquer vez algum – ou se isto que somos é um homem – ou se um dia virá. É quando o entusiasmo diante de um terreno arrasado e sem fronteiras deve se interromper ou ao menos vacilar, hesitar e gaguejar; deve se perturbar, precisa fracassar, enquanto reconhecermos, num ambiente de ruínas, os corpos entre os escombros – por mais inumanos em sua aparência, ainda humanos – e não nos reconhecermos mais confortavelmente entre os homens que não encontraremos em parte alguma. E, dessa maneira, a literatura, assim como a teoria e a crítica contagiadas por esta literatura, reage obstinadamente, torce o entusiasmo que é seu a uma indagação da possibilidade da humanidade ou daquela comunidade de humanos. Recordo as fotografias dos cadáveres amontoados em Bergen-Belsen: corpos misturados de tal modo ao terreno e uns aos outros que, aos grãos da prata, à crueza do preto e do branco a esboçarem o cinzento, na indefinição daquele ambiente mudo – gritante e mudo – far-se-ia dos corpos (ex-corpos) uma parte inseparável da natureza – uma imagem, um índice, uma prova do absurdo do nosso mundo, para além da ficção. E, desta, sou levado a uma recordação inscrita em livro: o menino indiferente às ruínas da guerra, ou, mais, encantado, como se os escombros da maior violência fizessem parte da natureza ou da arquitetura de qualquer grande cidade – sob os escombros, o silêncio, o esquecimento; mas, sob as mesmas ruínas, entre silêncios, tantos fantasmas, tão reais quanto nós. Talvez o esforço da literatura (ou ao menos um esforço, aquele que nos move por estas páginas) seja, como vivamente em Sebald e em Nava, o de provocar estes fantasmas, evocá-los a rumorejar a nossa ausência ou a nos indagar, convocá-los a nos assombrar; talvez, doutra maneira, seja o

desassossegar, o inquietar, o perturbar a nossa calma-bulício – puxar o nosso pé à noite –, como em Xavier (ao gesto do jogo e à imagem do enigma) ou em Pessoa (entre sonhos e mitos do nosso absurdo). Pessoa, ele-mesmo um autor fantasma de uma literatura espectral. Pois, no dorso do entusiasmo da literatura (feita do impossível todos os possíveis), mantém-se o peso da nossa ausência; sobre a impropriedade da escrita, a nossa impropriedade – ser por não ser existindo: todos nós (impropriedade de existir, de ser); e, frente ao risco de nosso desaparecimento, precisamos nos inscrever no mundo, deixar nossos rastros ou encontrá-los entre ruínas do tempo, da história, da memória, da humanidade, onde se figuram novamente o manuscrito, ao gesto do corpo *inscrito* e *excrito* sobre a página, e o arquivo, àquele acúmulo de coisas aparentemente desimportantes, em que talvez se esconda, fugidio, o nosso corpo precariamente humano.

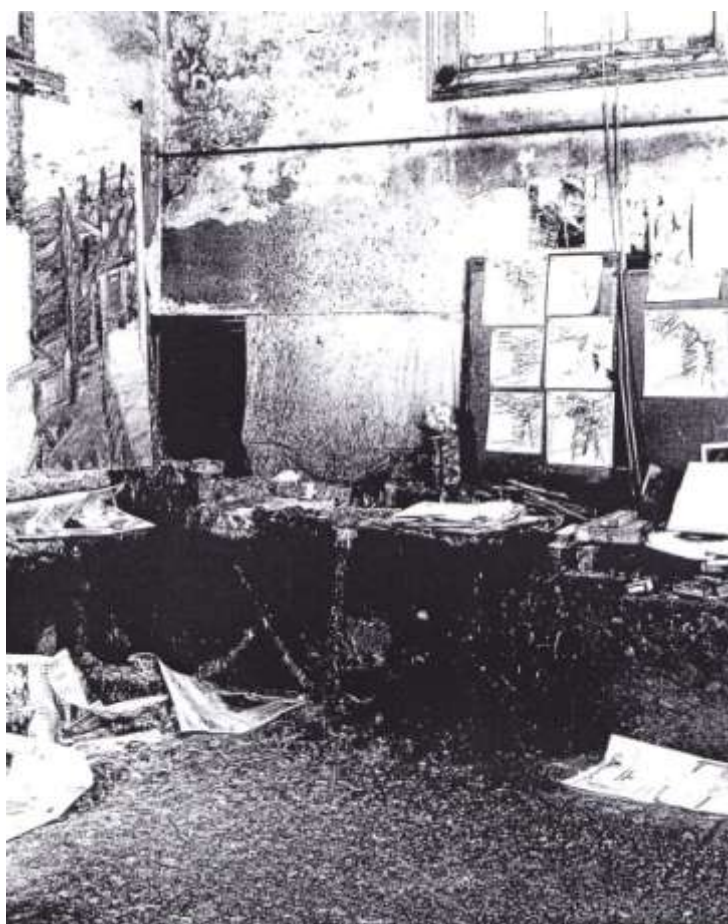


Figura 45 - Do Arquivo de *Die Ausgewanderten* de W. G. Sebald (Deutsches Literaturarchiv Marbach).

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. Cultural Criticism and Society. In: **Prisms**. Trad. Samuel e Shierry Weber. Cambridge: The MIT Press, 1982, p.19-34.

AGAMBEN, G. **Ideia da Prosa**. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **Profanações**. Trad. Luisa Feijó. Lisboa: Cotovia, 2006.

AIRA, C. Que hacer con la literatura? In: **Nueve Perros**, ano 4, número 4, Rosario: agosto 2004, p.102-104.

ALVES, F. M.; PASQUALE, D. di; SOEIRO, R. G.; TAVARES, S. **Filologia, Memória e Esquecimento**. Ribeirão: Húmus, 2010.

ANTUNES, A. L. **Memória de Elefante**. 28ª Edição. Alfragide: BIS, 2011.

ARAÚJO, A. C. **O Terramoto de 1755 – Lisboa e a Europa**. Portugal: Clube do Coleccionador dos Correios, 2005.

ARENDT, H. **Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil**. New York: Penguin Books, 2006.

ARFUCH, L. La vida como narración. In: **Palavra**, nº10, 2003, p.45-61.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARTAUD, A. **Escritos de Antonin Artaud**. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. Trad. rev. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Oeuvres**. Ed. Évelyne Grossman. Paris: Gallimard 'Quarto', 2004.

AZEVEDO, M. A. Á. de. **Noite na Taverna**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BANDARRA, G. A. **Trovas do Bandarra** – Natural da Villa de Trancoso, apuradas e impressas por ordem de um grande senhor de Portugal, offerecidas aos verdadeiros Portuguezes devotos do Encuberto. [googlebooks] Barcelona, 1809.

BARTH, J. The literature of exhaustion. In: _____. **The Friday book**. Baltimore: John Hopkins UP, 1984, pp.62-76.

_____. _____. In: _____. **The Friday book**. Baltimore: John Hopkins UP, 1984, p.193-206.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A preparação do romance**. Vols. I e II. Texto estabelecido por Nathalie Léger. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Escritores e escreventes. In: **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno; Pedro de Souza. 9ª.ed. Rio de Janeiro, RJ : Bertrand Brasil, 1993.

_____. **O neutro**. Texto estabelecido por Thomas Clerc. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. Trad. Leyla Perrone-Moisés; Mario Laranjeira. Rev.trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, G. **A literatura e o mal**. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, W. **Angelisaus Santander** [Trad. Susana K. Lages] in: *Gesammelte Schriften*, Bd VI, Frankfurt a M., Suhrkamp, 1985, pp.520-523.

_____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Pref. e Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. 5ª edição. 4ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2009.

BERARDINELLI, C. **Fernando Pessoa**: outra vez te revejo... Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNHARD, T. **Origem**. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

BESSELAAR, J. V. D. **As trovas de Bandarra**. Revista Icalp, mar. 1986, 4v., p.14-30.

BINES, R. K. **Para ouvir Celan**. In: *Poesia Sempre*, n.28, Ano 15, 2008.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **The Writing of the Disaster**. Trad. (ing.) Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.

BORGES, P. **O teatro da vacuidade ou a impossibilidade de ser eu – Estudos e ensaios pessoanos**. Lisboa: Babel (Verbo), 2011.

BUESCU, H. [etc] (Org.). **1755: catástrofe, memória e arte**. Colóquio ACT 14. Lisboa: Colibri, 2006.

BUESCU, H. C. De livre du futur et du passe: Pessoa et Mallarmé (avec passage par Calvino et Ortega) In: ACT 7: **Representações do Real na Modernidade**. Lisboa: Colibri, 2003.

BUESCU, H. C.; FONSECA, R. C.; NUNES, A.; SERRA, J. P. (Coord.). *Memória & Sabedoria*. V.N. Famalicão: Húmus, 2011.

_____. **Em Busca do Autor Perdido**: Histórias, concepções, teorias. Lisboa: Cosmos, 1998.

_____. Migração e Humanidade: W.G. Sebald, Os Emigrantes. In: **Direito e Literatura**. Coimbra: Almedina, 2010.

BUESCU, H. C.; MORÃO, P. **Cesário Verde**: Visões de artista. Porto: Campo das Letras, 2007.

BUESCU, H. **Chiaroscuro – Modernidade e Literatura**. Porto: Campo das Letras, 2001.

BUESCU, H.; CORDEIRO, G. (Coord.). **O grande terramoto de Lisboa**: ficar diferente. Lisboa: Gradiva, 2005.

CANDIDO, A. Poesia e Ficção na Autobiografia. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CANTINHO, M. J. Modernidade e alegoria em Walter Benjamin In: **Espéculo – Revista de estudos literários**. Madri: Universidade Complutense de Madrid, 2003.

CARDOSO, A. Sobre ratos e homens: a tentativa de reconstrução da História em Maus. In: **Lugar Comum**: estudos de mídia. n. 7. Janeiro-Abril, 1999. Carlos Aberto Messeder Pereira et al (eds.) Rio de Janeiro: NEPCOM, UFRJ, 1999.

CASTRO, E. V. de. Imanência do inimigo. In: **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CASTRO, E. V. de. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CASTRO, I. A Casa Fechada. In: **Escritos**. Revista do Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa, ano 3, nº 3, 2009, p. 23-36.

_____. **Editar Pessoa**. Lisboa: INCM, 1990.

_____. **Metodologia do aparato genético**. Memória dos Afectos (Homenagem a Giuseppe Tavani), ed. M. Simões, I. Castro, J. D. Pinto-Correia, Lisboa, Colibri, 2001, p. 69-81.

_____. **O Retorno à Filologia**. Miscelânea de Estudos Linguísticos, Filológicos e Literários in Memoriam Celso Cunha, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, pp.511-520.

CELAN, P. **Cristal**. Sel.Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CELAN, P. **Selected Poems**. Trad. Michael Hamburger. London: Penguin Books, 1996.

CEUPPENS, J. **Tracing the Witness in W.G. Sebald**. In: W.G. Sebald and the Writing of History, Königshausen & Neumann, 2007, pp.59-72.

CHIARA, A. C. **Pedro Nava**: um homem no limiar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. GONÇALVES, J. R. S. (Org.). 3ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

CONTAT, M.; DERRIDA, J.; FERRER, D. Archive et Brouillon. Table ronde du 17 Juin 1995. In: CONTAT, M.; FERRER, D. (Org.). **Pourquoi la critique génétique?** Paris: CNRS, 1998.

CULLER, J. Anti-Foundational Philology. In: **Comparative Literature Studies**, v. 27, n.1, The Pensilvania Estate University, 1990, p.49-52.

CUNHA, A. C. C. da. **Memorial Do Desassossego**: Breve História Do Livro do Desassossego, de Fernando Pessoa. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Faculdade Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

CURTIN, A.; SHRAYER, M. D. **Netting The Butterfly Man**: The Significance of Vladimir Nabokov in W. G. Sebald's The Emigrants. In: **RELIGION and the ARTS** 9:3-4, 2005: 258-283.

CYTRYNOWICZ, R. Memória e história do Holocausto. In: **Revista Cult**, n.23, Dossiê Literatura de Testemunho, junho 1999.

DE MAN, P. The Return do Philology. In: **The Resistance to Theory**. Minneapolis: The University of Minesota Press, 1986.

DELEUZE, G. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

_____. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997b.

_____. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Trad. coord. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. Edmundo Fernandes Dias; Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v.5. Trad. Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. São Paulo: Ed.34, 1997a.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v.2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed.34, 1995.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v.3. Trad. Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 1996.

DERRIDA, J. **A Farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **Espectros de Marx**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. **La ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille**. Paris: Macula, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 2010.

_____. **The index of the absent wound**. (monograph on a stain). Trad. (ing.) Thomas Repensek. in: October, v. 29 (Summer, 1984), p. 63-81.

DIONÍSIO, J. (Org.). **Variants**, n. 8. Private: do (not) enter: Personal Writings and Textual Scholarship. Amsterdam; New York: Rodopi, 2012.

DIX, S.; PIZARRO, J. (Org.). **A arca de Pessoa: novos ensaios**. Lisboa: ICS; Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

DUARTE, L. F.; OLIVEIRA, A. B. de. **As mãos da escrita: 25º aniversário do arquivo de cultura portuguesa contemporâneo**. Lisboa: BNP, 2007.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

DURAS, M. **A dor**. Trad. Vera Adami. 2ª imp. São Paulo: Clube do Livro, 1989.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. 6ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EIRAS, P. **Esquecer Fausto: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Marília Gabriela Llansol**. Porto: Campo das Letras, 2005.

ESHEL, A. Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W.G. Sebald's Austerlitz. In: **New German Critique**, n.88, Contemporary German Literature (Winter, 2003).

FALCHI, S. 'The Opposite of History is not Myth but Forgetfulness' – Elie Wiesel's 'The Wandering Jew'. In: ALVES, F. M.; TAVARES, S.; SOEIRO, R. G.; Di PASQUALE, D. (Org.). **ACT 20 – Filologia, Memória e Esquecimento**. Portugal: Humus, 2010.

FERRARI, P. **Fernando Pessoa as a writing-reader**: some justifications for a complete digital edition of his marginalia. in: Portuguese Studies, Set. 2008.

_____. On the Margins of Fernando Pessoa's Private Library. In: **Luso-Brazilian Review**, 48:2, University of Wisconsin, 2011.

FIEDLER, L. Cross the Border – Close the Gap: Post-Modernism. In: PÜTZ, M.; FREESE, Peter (Eds.). **Postmodernism in American Literatura**. Darmstadt: Thesen, 1984, p.151-166.

FONSECA, A. B. da. **Dom Sebastião – Antes e Depois de Alcácer-Quibir**. v. I. Lisboa: Ramos Afonso & Moita, 1978.

_____. _____. v. II. Lisboa: Ramos Afonso & Moita, 1979.

FOSTER, H. An Archival Impulse. In: **October 110**, Outono 2004, p.3-22.

_____. The Archive without Museums. In: **October 77**, Verão 1996, p.97-119.

FOUCAULT, M. A linguagem ao infinito. In: _____. **Ditos e escritos III - Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. A vida dos homens infames. In: _____. **Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, M. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...** Trad. Denize Lezan de Almeida. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

_____. Linguagem e literatura. [trad. Jean-Robert Weisshaupt; Roberto Machado] In: MACHADO, R. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **O que é um autor?** Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

FREITAS, A. M. **Stolen document**: um conto de Fernando Pessoa. in: Portal Pessoa [www.portalpessoa.org – desativado; encontrado em: <http://blog.umfernandopessoa.com/2010/01/artigos-recuperados-do-portal-pessoa.html>]

FREUD, S. Luto e melancolia. In: **Obras completas**, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. O Estranho. In: **Obras Completas**, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FRIEDMAN, J. Myth, History, and Political Identity. In: **Cultural Anthropology**, v. 7, n. 2 (May, 1992), p. 194-210.

FUCHS, A. Towards an Ethics of Remembering: The Walser-Bubis Debate and the Other of Discourse. In: **The German Quarterly**, v. 75, n. 3 (Summer, 2002), p. 235-246.

FUCHS, A.; LONG, J. J. (Ed.). **W.G. Sebald and the Writing of History**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

FUNDAÇÃO LUSO-AMERICANA PARA O DESENVOLVIMENTO; PÚBLICO. **1755** : O grande terramoto de Lisboa. Lisboa: FLAD; Público, 2005.

GAGNEBIN, J. M. A (im)possibilidade da poesia. In: **Revista Cult**, n.23, Dossiê Literatura de Testemunho, junho 1999.

GARRAMUÑO, F. Los restos de lo real. In: **Z Cultural**, ano IV, nº 3.

GEERTZ, C. **Works and Lives**. The Anthropologist as Author. Stanford, California: Stanford UP, 1988.

GIL, I. C. “W.G. Sebald e a Memória da Catástrofe”. In: GIL, I.C.; DIAS, Monica (Orgs.). **O Colorido da Diferença – a(s) cultura(s) de expressão alemã hoje**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2005.

GIL, J. **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa**. Lisboa: Relógio D’água, 1999.

_____. **Metamorfoses do corpo**. 2ª ed. Lisboa: Relógio D’Água, 1997.

_____. **Portugal, Hoje: O Medo de Existir**. Lisboa: Relógio D’água, 2004.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica**. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rev. trad. Monica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GROSSMAN, E. **Artaud et les modernes... mélancoliques**. In: Antonin Artaud 1: modernités d’Antonin Artaud. Org. Olivier Penot-Lacassagne, Paris; Caen: lettres modernes minard, 2000.

_____. **La défiguration**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

_____. **Quitter da lettre écrite**. In: Artaud, Antonin. Cahier, Ivry, janvier 1948. Paris: Gallimard, 2006.

GROSSMAN, V. The Hell of Treblinka. In: **The Road: stories, journalism, and essays**. Trad. (ing.). Robert & Elizabeth Chandler; Yury Bit-Yunan. New York: NYRB, 2010.

GUMBRECHT, H. U. **After 1945: latency as origin of the present**. Stanford: Stanford University Press, 2013.

_____. **Form without Matter vs. Form as Event**. MLN, v. 111, n. 3, German Issue, Apr., 1996, p. 578-592.

GUMBRECHT, H. U. **In 1926: living at the edge of time**. Cambridge; London: Harvard University Press, 1997.

_____. Lendo para a Stimmung? Sobre a ontologia da literatura hoje. **Revista Índice** [www.revistaindice.com.br], v. 01, n. 01, 2009.

_____. **Production of Presence: What Meaning Cannot Convey**. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2004.

GUSMÃO, M. **O poema impossível: o "Fausto" de Pessoa**. Lisboa: Caminho, 1986.

_____. **Tatuagem & Palimpsesto – da poesia em alguns poetas e poemas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

HARRIS, S. The Return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*. In: **The German Quarterly**, v. 74, n.4, *Sites of Memory*(Autumn, 2001), p. 379-391.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2009.

HERSEY, J. **Hiroshima**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HIRSCH, M. **Family Frames: photography, narrative and postmemory**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

HIRSCH, M. The Generation of Postmemory. In: **Poetics Today**, 29:1, Spring 2008.

HIRSCH, M.; SPITZER, L. What's Wrong With this Picture? Archival photographs in contemporary narratives. In: **Journal of Modern Jewish Studies**, v. 5, n. 2 July 2006, p. 229-252.

HOBBSAWN, E. **Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSEN, A. **Memórias do modernismo**. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

HUYSEN, A. **Present Pasts: urban palimpsests and the politics of memory**. Stanford, CA: Stanford University Press, 2003.

_____. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. The Fate of Difference: Pluralism, Politics, and The Postmodern. In: **Amerikastudien**. München: Fink, 1993, pp.303-311.

ISER, W. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rohden; Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **Crítica da Razão Prática**. Trad. Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1994.

_____. **Crítica da Razão Pura**. Trad. Valério Rohden; Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

_____. **Escritos sobre o terramoto de Lisboa**. Trad. Benedith Bettencourt. Coimbra: Almedina, 2005.

KUNDERA, M. **A arte do romance: ensaio**. Trad. Teresa Bulhões C. de Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LADD, B. **The Ghosts of Berlin**. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

LADDAGA, R. Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas. In: **Comunicação&Política**, v.24, n.3, Set-Dez 2006, p.159-178.

LAMBOTTE, M. C. **Estética da Melancolia**. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LAPOUJADE, D. O corpo que não agüenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

- LEIRIS, M. **A idade viril**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LEVI, P. **A trégua**. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Planeta De Agostini, 2004.
- _____. **É isto um homem?** Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LONG, J. J. **W.G. Sebald – Image, Archive, Modernity**. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2007.
- LOPES, T. R. **A Segunda Arca**. [www.iemodernismo.org/PublicaOnLine.html]
- _____. **Pessoa por conhecer**. 2 volumes. Lisboa: Estampa, 1990.
- LOURENÇO, E. **Fernando, rei da nossa Baviera**. Lisboa: INCM, 1993.
- LUKÁCS, G. Narrar ou Descrever? In: **Ensaaios sobre literatura**. KONDER, Leandro [et al] (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- LYOTARD, J. F. **Le Differénd**. Paris: Les Éditions De Minuit, 1983.
- _____. **O inumano**: considerações sobre o tempo. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- MARINHO, M. de F. D. Sebastião e o romance histórico. In: **Revista da Faculdade de Letras ‘Línguas e Literaturas’**. Porto, XIX, 2002, p.365-386.
- _____. D. Sebastião entre o ser e o parecer (a propósito de O Encoberto). **Colóquio ‘Natália Correia, 10 Anos Depois’**. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2003.
- MARQUILHAS, R. Filologia oitocentista e crítica textual. In: **ACT 20 – Filologia, Memória e Esquecimento**. ALVES, F. M.; TAVARES, S.; SOEIRO, R. G.; DI PASQUALE, D. (Orgs.). Portugal: Húmus, 2010.
- McGANN, J. **A critique of modern textual criticism**. Chicago : University of Chicago, 1985.

McNEILL, W. H. Mythistory, or Truth, Myth, History, and Historians. In: **The American Historical Review**, v. 91, n. 1, (Feb,1986), 1-10.

MILLER, J. H. **Illustration**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

MITCHELL, W. J. T. Picture Theory: Essays on verbal and visual representation. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MONTERO, R. **A Louca da Casa**. Trad. Paulina Wacht; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

MORAES, M. J. de. Georges Bataille e as formações do abjeto. In: **Revista Outra Travessia**, Santa Catarina, n.5, 2005, p.107-120.

MURICY, K. **Alegoria da dialética**: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NABOKOV, V. **A verdadeira vida de Sebastian Knight**. Trad. José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. Speak, Memory. In:_____. **Novels and Memoirs 1941-1951**. New York: The Library of America, 1996.

_____. The Real Life of Sebastian Knight. In:_____. **Novels and Memoirs 1941-1951**. New York: The Library of America, 1996.

NACHAMA, A. (Rep.). **Topography of Terror**. Trad. (ing.) Karen Margolis; Pamela Selwyn. Berlin: Stiftung Topographie des Terrors, 2010.

NANCY, J. L. **La communauté desoeuvrée**. Paris: Christian Bourgois, 2004.

_____. **Le Regard du Portrait**. Paris: Galilé, 2000.

NAVA, P. **Baú de Ossos**. 11ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Giordano, 2005.

_____. **Beira-mar**: memórias 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. **Cadernos 1 e 2**. Ed. Plínio Martins Filho; Cláudio Giordano. São Paulo: Ateliê Editorial; Editora Giordano, 1999.

NAVA, P. **Cera das Almas**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Giordano, 2006.

_____. **Galo-das-trevas – as doze velas imperfeitas**: memórias 5. 4ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. **O círio perfeito**: memórias 6. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. **Pedro Nava, o alquimista da memória**. Org. Marília Rothier Cardoso; Eliane Vasconcelos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

_____. **Viagem ao Egito, Jordânia e Israel**. São Paulo: Ateliê Editorial; Editora Giordano, 1998.

NEIMAN, S. **O mal no pensamento moderno**. Trad. Vitor Matos. Lisboa: Gradiva, 2005.

NESTROVSKI, A; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

NIETZSCHE, F. A Filosofia na Época Trágica dos Gregos §4. In: **Os Pré-Socráticos – Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. **A Gaia Ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Assim falava Zaratustra**. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, 2004.

_____. **Escritos sobre história**. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

_____. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NORA, P. Between Memory and History: le lieux de mémoire. In: **Representations 26**, University of California, Primavera de 1989.

OLINTO, H. K. Literatura/ cultura/ ficções reais. In: OLINTO, H.; SCHOLLHAMMER, K. **Literatura e Cultura**. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio, 2008, p.72-86.

_____. Pequenos ego-escritos intelectuais. In: **Palavra**, n.10, 2003, p.24-44.

OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. (Orgs.). **Literatura e imagem**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. (Orgs.) **Literatura e memória**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2006.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PESSOA, F. **A demonstração do indemonstrável**. Ed. Jorge Uribe. Trad. Pedro Sepúlveda. Rev. filol. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Ática, 2011b.

_____. **A educação do stoico**. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM, 2007.

_____. _____. Ed. Richard Zenith. - 2ª ed. - Lisboa : Assírio & Alvim, 2001.

_____. **Argumento para filmes**. Ed., int. e trad. Patricio Ferrari; Claudia J. Fischer. Lisboa: Babel, 2011.

_____. **Fausto, tragédia subjectiva**: (fragmentos). Org. Teresa Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. **Ficções do Interlúdio**. 1914-1935. Ed. Fernando Cabral Martins. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

_____. **Livro do Desasocego**. Tomos I e II. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM, 2010.

_____. **Livro do desassossego por Vicente Guedes, Bernardo Soares**. 2 volumes. Leitura, fixação de inéditos, organização e notas por Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1990.

PESSOA, F. **Livro do Desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa**. Ed. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. _____. Ed. Richard Zenith. 9ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011a.

_____. **Livro do desassossego**. 2 volumes. Prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho. Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. 2ª ed., Lisboa : Ática, [1982] 1997.

_____. **Mensagem**. Ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Sebastianismo e Quinto Império**. Ed. Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda. Lisboa: Ática, 2011c.

PIGLIA, R. Una propuesta para el nuevo milenio. **Caderno de Cultura**, n.2, Belo Horizonte; Mar de Plata; Buenos Aires, Outubro 2001.

PINTO, M. V. Gonçalo Tavares: o filho mais desenvolvido de Álvaro de Campos? Convocação de textos. In: **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, v. 3, n. 4, Abril de 2010.

PIZARRO, J. (ed.). **Fernando Pessoa: o guardador de papéis**. Lisboa: Texto Editores, 2009.

_____. Livro do Desasocego, edição crítica. In: **Pessoa Existe?** Lisboa: Ática, 2012.

_____. **Sobre a ‘exumação sistemática da arca’**. In: Portal Pessoa [www.portalpessoa.org – desativado; encontrado em: <http://blog.umfernandopessoa.com/2010/01/artigos-recuperados-do-portal-pessoa.html>]

POE, E. A. **O relato de Arthur Gordon Pym**. Trad. Arthur Nestrovski. Porto Alegre: L&PM, 1997.

PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. No caminho de Swann. Trad. Mário Quintana. Trad.rev. Olgária Chaim Féres Matos. São Paulo: Globo, 2006.

QUNCEY, T. de. **On Murder**. Ed. Robert Morrison. Oxford: Oxford University Press, 2009.

RANCIÈRE, J. **Politique de la littérature**. Paris: Galiléé, 2007a.

_____. A moral da memória. In: **Folha de São Paulo**, 'mais!', domingo, 13 de fevereiro de 2005b.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed.34, 2005.

_____. **Políticas da escrita**. Trad. Raquel Ramallete [etc]. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

_____. **The Future of the Image**. Trad. (ing.) Gregory Elliott. New York; London: Verso, 2007.

REIS, M. G. dos (Ed.). **Textos e Pretextos**, n.10: Manuel Gusmão – Poesia e Crítica. Outono/Inverno 2007-2008.

RESENDE, B. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Time and Narrative**. v. I. Trad. (ing.) Kathleen McLaughlin; David Pellauer. Chicago: The Chicago University Press, 1984.

_____. _____. v. III. Trad. (ing.) Kathleen Blamey; David Pellauer. Chicago: The Chicago University Press, 1988.

_____. _____. v. II. Trad. (ing.) Kathleen McLaughlin; David Pellauer. Chicago: The Chicago University Press, 1985.

ROSSA, W.; TOSTÕES, A. (Orgs.). **Lisboa 1758: o Plano da Baixa hoje – Catálogo da Exposição**. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008.

SAMAIN, E. (Org.). **O fotográfico**. 2ª edição. São Paulo: Hucitec; Senac São Paulo, 2005.

SÁNCHEZ, Y. **Coleccionismo y literatura**. Madri: Cátedra, 2000.

SANTAELLA, L. “Palavra, Imagem e Enigmas”. **Dossiê Palavra/Imagem**, n. 16, p. 36-51, dez./1992-fev./1993.

SANTIAGO, S. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SARLO, B. **Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARRIS, A. Film: The Illusion of Naturalism. In: **MIT Press, The Drama Review: TDR**, v. 13, n. 2, Naturalism Revisited (Winter, 1968), p. 108-112.

SARTRE, J. P. **O Ser o Nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2006.

SCARRY, Elaine. **The Body in Pain: the making and unmaking of the world**. New York: Oxford University Press, 1987.

SCHAEFFER, J. M. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Trad. Eleonora Bottman. Campinas, SP: Papirus, 1996.

SCHMIDT, M. **Der Untergang des alten Dresden in der Bombennacht vom 13./14. Februar 1945**. Dresden: 2010.

SCHNAIDERMAN, B. “O Mez da Gripe: um Coro a Muitas Vozes”. **Dossiê Palavra/Imagem**, n. 16, p. 103-8, dez./ 1992-fev./1993.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Além do visível – o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

_____. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. In: **Ipotesi, revista de estudos literários**, v.5, n.2, Juiz de Fora, 2001, p.59-70.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARTZ, L. S. **The emergence of memory: conversations with W.G. Sebald**. New York: Seven Stories Press, 2007.

SEBALD, W.G. **After nature**. Trad. Michael Hamburger. New York: Modern Library, 2003.

_____. **Austerlitz**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. **Campo Santo**. Trad. (ing.) Anthea Bell. New York: Random House, 2005.

_____. **História Natural da Destruição**. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2006.

_____. **O Caminhante Solitário**. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2009.

_____. **On the natural history of destruction**. Trad. (ing.) Anthea Bell. New York: Random House, 2004.

_____. **Os anéis de saturno**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002b.

_____. **Os emigrantes**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002a.

_____. **Vertigem: sensações**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. **Vertigo**. Trad. (ing.) Michael Hulse. New York: New Directions, 2000.

_____. Verzehret das letzte selbst die Erinnerung nicht? In: **Manuskripte: Zeitschrift für Literatur**, Juni 1988.

SEBALD, W.G.; TRIPP, Jan Peter. **Unrecounted**. Trad. (ing.) Michael Hamburger. NY: New Directions, 2004.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, Memória e Literatura: o testemunho na era das catástrofes**. SP: Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. A literatura do trauma. In: **Revista Cult**, n.23, Dossiê Literatura de Testemunho, junho 1999a.

_____. Os fragmentos de uma farsa. In: **Revista Cult**, n.23, Dossiê Literatura de Testemunho, junho 1999b.

SENA, J. de. Introdução ao Livro do Desassossego, de Jorge de Sena, In: **Fernando Pessoa e C^a Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)**, v. I, Edições 70, 1982.

SHRAYER, M. (Ed.). **An Anthology of Jewish-Russian Literature: two centuries of dual identity in prose and poetry**. 2 vols. Armonk, NY: M. E. Sharpe, 2007.

SILVA, C. R. da. Em busca do Encoberto: viagens à ilha encantada do Rei Sebastião. In: **Revista Crioula**, n.4, Novembro de 2008.

SONTAG, S. Contra a interpretação. In: _____. **Contra a interpretação**. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Questão de ênfase: ensaios**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, E. M. de. **Crítica Genética e Crítica Biográfica**. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.4, n.2, p. 137-146, jun. 2009.

_____. **Pedro Nava: o risco da memória**. Juiz de Fora, MG: FUNALFA, 2004.

SOUZA, E. M. de; MIRANDA, W. M. (Org.). **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SPIEGELMAN, A. **À sombra das torres ausentes**. Trad. Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Maus**: a história de um sobrevivente. Trad. Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SÜSSEKIND, F. A página do lado. In: CARDOSO, M. R.; VASCONCELOS, Eliane (Orgs.). **Pedro Nava, o alquimista da memória**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

_____. Memento mori. In: XAVIER, V. **Meu 7º dia – uma novella rebús**. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.

SUZUKI, T. “Fala/Folha, Forma/Figura”. **Dossiê Palavra/ Imagem**, n. 16, p. 62-8, dez./1992-fev./1993.

TODOROV, T. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Memoria del mal, tentación del bien**: indagación sobre el siglo XX. Trad. (esp.) Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Península, 2002.

VALENSI, L. **Fábula da memória**: a batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

VERDE, C. **O Livro de Cesário Verde**. Lisboa: Ática, 1945.

VIEIRA, C. Construções singulares em torno do mito sebástico: O Mosteiro, de Agustina Bessa Luís e A Ponte dos Suspiros, de Fernando Campos. In: **Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional**. Porto, 2004. v. II. , p.305-317.

WATSON, J. Toward an Anti-Metaphysics of Autobiography. In: **Folkenflik**, R.(Ed.). **The Culture of Autobiography**: Contructions of Self-Representation. Stanford, CA: Stanford University Press, 1993.

WILLEMART, P. “As Múltiplas Funções da Imagem no Manuscrito”. **Dossiê Palavra/Imagem**, n. 16, p. 18-23, dez./ 1992-fev./1993.

WINSTON, B. **Documentary: How the Myth Was Deconstructed**. Wide Angle, v. 21, n 2, The Johns Hopkins University Press, March 1999, p. 71-86.

XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

XAVIER, V. “Babylônia Babilônia”. **Dossiê Pala-vra/Imagem**, n. 16, p. 109-15, dez./1992-fev./1993.

_____. **Meu sétimo dia**. São Paulo: Edições do Acidente, 1999.

_____. **Minha mãe morrendo e o menino mentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **O mez da gripe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Rrememбранças da menina de rua morta nua: e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZENITH, R. **Traduzir o Livro do Desassossego: notas para uma não-teoria**. Braga: Universidade do Minho, 2006.

ZIOLKOWSKI, J. ‘What is Philology’: Introduction. In: **Comparative Literature Studies**, v. 27, n.1, The Pensilvania State University, 1990, p.1-11.

ZIZEK, S. **Welcome to the desert of the real!** New York; London: Verso, 2002.

Arquivos consultados para esta tese:

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL:

Documento: Projecto de Decisão de Classificação do Espólio Documental de Fernando Pessoa como Bem de Interesse Nacional. DG/BNP: Lisboa, 6 de Abril de 2009.

ESPÓLIO FERNANDO PESSOA:

BNP Esp. E3

BNP F. 55001-103

BNP F. 6063-6064

<http://purl.pt/1000/1/>

DEUTSCHES LITERATURARCHIV MARBACH:

SEBALD, W.G. **Die Ausgewanderten**. *Vier Lange Erzählungen* (título de publicação); Número de acesso: HS.2004.0001.00009; Manuscritos; Prosa; 17 pastas [Manuscritos, datiloscritos (algumas cópias), composições, materiais coletados, notas, fotografias].

SEBALD, W. G. **Austerlitz**. (título de publicação); Número de acesso: HS.2004.0001.00021; Manuscritos; Prosa; 17 pastas [Manuscritos, datiloscritos (algumas cópias), composições, materiais coletados, notas, fotografias].

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA:

NAVA, P. **Baú de Ossos**. [Rio de Janeiro , de 1 fev. 1968 a 11 set. 1970] Código da Instituição: BR FCRB; Identificação Lógica e Física: Pedro Nava; Produção intelectual: PN Pi 036; Descrição Física: 1 doc. Datilografado com emenda, 1 anexo (1.422 fls.).

NAVA, P. **Galo-das-trevas**. [Rio de Janeiro , de 5 jun. 1978 a 26 out. 1981] Código da Instituição: BR FCRB; Identificação Lógica e Física: Pedro Nava; Produção intelectual - PN Pi 041; Descrição Física: 1 doc. Datilografado com emenda, 3 anexos (2.235 fls.).

NAVA, P. **Cera das Almas**. [Rio de Janeiro , de 10 out. 1983 a 12 abr. 1984] Código da Instituição: BR FCRB; Identificação Lógica e Física: Pedro Nava; Produção intelectual - PN Pi 038; Descrição Física: 1 doc. Manuscrito e datilografado, 1 anexo (403 fls.).