

Brandão e Pessoa, sonho e modernidade

Caio Gagliardi¹

I

Um dos ensaios mais conhecidos a respeito de Fernando Pessoa considera que os poetas não têm biografia, que sua biografia é sua obra, e afirma que o verdadeiro Pessoa “é outro”. Essa disposição antibiográfica abre caminho para a construção de uma imagem distante daquela edipiana, que João Gaspar Simões projetou em sua biografia romanceada, *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1950). Trata-se já de um sujeito oculto, desessencializado, cuja realidade só se torna tangível como estilo. Refiro-me, é claro, ao ensaio “Fernando Pessoa: o Desconhecido de si mesmo”, de Octavio Paz (1971). A seu propósito, ocorre-me que em *O Pobre de Pedir*, diante da consciência de uma constante contradição, conforme afirma o narrador, “entre mim e mim”, nos deparamos com a frase: “O que há em ti de verdadeiro e real é o outro” (PP, p. 118) E, em *Húmus*, complementarmente, lemos, já com certo assombro, “Eu sou um desconhecido para mim mesmo” (H, p. 69).²

As coincidências entre Brandão e Pessoa parecem-nos indicativas, em ambas as obras, de uma mesma indagação a respeito do estatuto de realidade daquilo que era suposto como verdade. A presunção de uma essência, em Brandão, que está para além dos códigos realistas de representação, embora amorfa e apenas intuitiva como “a outra vida”, é já uma supressão em Pessoa. A miragem

¹ Professor Doutor da Universidade de São Paulo (USP), é Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com a tese *Fernando Pessoa ou Do Interseccionismo*. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade de São Paulo (USP) com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). A sua investigação e produção bibliográfica tem se estruturado às voltas da obra de Fernando Pessoa e seus heterônimos.

² Este ensaio adota as seguintes notações para referências de obras de Raul Brandão: *O Pobre de Pedir* (Lisboa, 1984): PP; *Húmus* (São Paulo, 2011): H.

de um sujeito íntegro se dissolve, em ambos, no passado realista, cedendo lugar para um sujeito ignoto, cujo núcleo não passa de uma idealização simplória e insatisfatória para atender à necessidade de representar o novo sujeito de um mundo em acelerada transformação. Em seu lugar surgem espectros, máscaras – sujeitos, digamos, transitórios. “Há em mim várias figuras. Quando uma fala a outra está calada. Era suportável. Mas agora não: agora põem-se a falar ao mesmo tempo.” (H, p. 102).

Chegamos a um ponto revelador de que as possíveis aproximações entre Raul Brandão e Fernando Pessoa não são meramente episódicas ou frutos da mentalidade comum a uma época, mas indicativas de uma relação mais profunda entre suas poéticas. Chama especificamente a atenção como os autores partilham das mesmas noções de verdade e realidade, por ambos redimensionadas a partir da transgressão radical de seus modelos românticos. Em *Húmus*, Brandão revela que “há mentiras que têm raízes mais fundas que a verdade.” (p. 42). Ao conferir credibilidade à mentira, o autor nega, não a existência da verdade, mas o seu valor, transpondo esse raciocínio para avaliar o sujeito: “...a máscara é indispensável e é por ela que nos julgam” (p. 46). As mentiras que projetamos de nós mesmos são, afinal, mais representativas do que de fatos somos, do que a exposição hipoteticamente sincera da personalidade. Talvez porque o único modo de se dar a conhecer seja por meio da máscara. “Fingir (afirmaria Pessoa) é conhecer-se”.

Brandão abre caminho à poética do fingimento, que seria pouco depois levada às últimas consequências com a heteronímia. Casais Monteiro, num antigo ensaio, atribuiu a essa nova forma de encarar o sujeito, despersonalizado com relação ao indivíduo, o título de “insincero verídico”, revelando, como Brandão, a raiz profunda da mentira. Pessoa, num poema intitulado “Isto”, explica que a verdade da mentira se deve a ele sentir com a imaginação, identificando, assim, a origem fictícia (autônoma, portanto) de uma emoção verdadeira: “Dizem que finjo ou minto/ Tudo que escrevo. Não./ Eu simplesmente sinto/ Com a imaginação./ Não uso o coração.” Os versos de Pessoa ecoam, afinal, a fala de

K. Maurício: “É assim que por imaginação tenho sofrido tudo e sentido tudo.” (MPMA, p. 74).³

Ambos os autores participam do jogo da representação, construindo e reconstruindo sujeitos e realidades que transgridem o modelo mimético tradicional. Brandão confessa o simulacro: “Tudo me faz sofrer – mas metade do meu sofrimento é representado. Tenho, é certo, dúvidas – mas metade das minhas dúvidas são postizas.” (H, p. 62).

Nesse âmbito, ressalta-se a importância do poema “Autopsicografia”, como a criação de um simulacro do sujeito da enunciação. O fingimento indicado pelo sujeito poético baseia-se “em um real sem origem nem realidade” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8), já que a dor do sujeito empírico, aquele que dá voz ao sujeito poético, não é semelhante à dor dita pelo eu lírico, à dor lida ou à dor experimentada pelo leitor, concluindo-se que não há um real, senão o construído no discurso e nas imagens poéticas. A consciência da relativização do “verdadeiro e o falso”, bem como “o real e o imaginário”, corresponde a demonstrar as profundezas da linguagem poética. No território simbólico, portanto, é significativo considerar que mesmo ao expressar uma emoção ou sensação experimentada pelo sujeito biográfico, esta deverá passar pelo corredor da linguagem (e do pensamento), de tal modo que só possa ser dita às custas de uma completa adulteração. Fingir a dor que deveras se sente é, afinal, a condição da escrita, produtora de eus líricos. Estamos reproduzindo um lugar-comum pessoano, mas, reparando bem, ele é inteiramente análogo à noção brandoniana de representação, que, segundo o autor, atua até mesmo na sinceridade:

Custa muito a construir uma vida fictícia, a ser Teles ou a ser Santo, a criar um Deus ou uma mania. Custa a melhor parte do nosso ser. É certo que metade disto – metade pelo menos – é representado. Se te confessasses dirias: – Eu sou um ator, eu sou um ator de mim mesmo: represento sempre até quando sou sincero; até quando digo o que sinto, é outro, é noutro tom

³ Para notações da obra *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, de Raul Brandão (Porto, 1981), utiliza-se MPMA sempre que o texto em questão for referido ao longo deste ensaio.

de voz, que diz o que sinto... Cá estou a vê-lo representar... Mais de metade, muito mais de metade dos meus sentimentos, são postigos. (H, p. 110)

A presença da poética brandoniana na arte poética pessoana, aqui condensada em “Autopsicografia”, é ainda mais expressiva à luz de um texto como *A Morte do Palhaço*. Na sua introdução, o autor Raul Brandão assume a palavra para nos relatar que reuniu esse romance incompleto, encontrado entre muitas notas do artista decadente K. Maurício, em conjunto com um diário, que a seu ver o completa. Considera, ainda, esse romance “quase autobiográfico”, ao narrar a história de um palhaço agarrado à sua quimera, e que, nas palavras do prefácio de Brandão, “sofreu sobretudo pela imaginação” (MPMA, p. 13). Brandão, o nosso escritor, converte-se assim em leitor de K. Maurício – em leitor, afinal, de si mesmo –, questionando onde nas páginas de *A Morte do Palhaço* acaba a vida e começa o sonho. E então especula: “Que importa que eu o não sinta? A mesma irritação com que leio estas páginas, não quer dizer que são verdadeiras?... – Que dor é que ele esconde e se adivinha [...]?” (p. 12). Ora, não se trata já de uma especulação desdobrada, do Brandão autor questionando a verdade daquilo que o Brandão leitor sentiu ao se ler? Justamente o desdobramento que encontramos entre a primeira e a segunda estrofes de “Autopsicografia”, destinadas, respectivamente, ao enunciador, o “poeta”, e ao destinatário, “os que lêem o que escreve”.

Brandão autor-leitor de K. Maurício, confessa, em seguida: “nunca pude deixar, ao lê-lo, de escutar o ruído abafado de um coração a bater...”, fazendo uso de uma presença lexical marcante da terceira estrofe de “Autopsicografia”, cuja imagem do trezininho de corda rodando em círculos entretém o poeta-menino. E então, no prefácio de Brandão, lemos “Que amálgama de lama e dor, ao mesmo tempo pícara e comovente, não sai para mim desta espécie de autobiografia!” (p. 12). Ou melhor, considerando a imbricação Brandão-K. Maurício, dessa “autopsicografia”.

Como sabemos, o poema “Isto”, aqui citado anteriormente, e intitulado com esse dêitico inquietante, foi publicado por Pessoa na mesma revista *Presença*, dois números depois da publicação de

“Autopsicografia”. O que ele propõe, na verdade, já pelos seus dois primeiros versos, “Dizem que finjo ou minto / Tudo que escrevo. Não.”, é uma retificação do modo como o poema anterior vinha sendo lido nas páginas de uma revista neorromântica. O seu encerramento, voltado à noção de catarse, atribui ao leitor, e não ao autor, a tarefa de sentir a dor escrita: “Sentir, sinta que lê.” Ora, na mesma introdução, Raul Brandão isenta K. Maurício da responsabilidade de empenhar a palavra, e confere ao leitor a mesma responsabilidade atribuída por Pessoa: “Muitas vezes me pergunto até onde é sincero. Nem ele mesmo de certo o sabia. Cada um que tome deste livro o que quiser...” (MPMA, . 13).

Para ambos os autores, essas máscaras surgem como *personae* inevitáveis, vozes que emergem em descontrole e assumem o papel de sujeito enunciativo. Em *Húmus*, o narrador escuta vozes que se sobrepõem à própria, e o transformam completamente:

Há vozes que não queria escutar e que falam mais alto que a minha voz. Há seres que não queria conhecer e que discutem agora tu cá, tu lá comigo. Tenho de os aceitar. Romperam pelos sepulcros fora – despedaçaram todas as tampas. E esta intrusão na vida modificou de todo a vida. (H, p. 54)

À maneira de Brandão, Pessoa descreverá o surgimento dos heterônimos, na famosa carta a Casais Monteiro, como “ditos do espírito” inevitáveis e espontâneos: “E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, ouço, sinto, vejo. Repito: ouço, sinto, vejo... E tenho saudades deles.” (PESSOA, 1984, p. 124). Essa evidente proximidade não apaga, contudo, ao menos duas importantes diferenças genéticas: 1. Brandão atribui essas vozes aos mortos, que “rompem pelos sepulcros”, ao passo que, para Pessoa, sua origem é psíquica (“a origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim.” (PESSOA, 1984, p. 123); 2. se, para Brandão, esses seres “discutem” consigo, e ganham forma como personagens romanescas (mas nem tão romanescas assim), para Pessoa eles chegam a substituir a própria personalidade, “numa espécie de êxtase”, assumindo-lhe a pena

ou a máquina de escrever. Notamos que Gabiru e K. Maurício não apresentam uma dicção claramente distinta entre si, ou mesmo à de seu autor, sendo, por esse motivo, melhor descritos como um *alter ego* de Brandão, ao passo que os heterônimos constituem, efetivamente, estilos e visões de mundo autônomos com relação a Pessoa.

O que mais interessa nessa aproximação é, a despeito dessas diferenças, reparar em como a concepção de “máscara” se associa, para ambos os autores, à linguagem, não apenas como subterfúgio, mas como condição da escrita. Dessa perspectiva, é inquietante a semelhança entre o seguinte trecho de *A Farsa*, “a máscara, por mais que se queira, já a não consegue arrancar. Afivelou-se-lhe para sempre à cara”(BRANDÃO, 2001, p. 186) e a significativa passagem de “Tabacaria”: “Quando quis tirar a máscara / Estava pegada à cara”. Poema primeiramente intitulado “Marcha da derrota”, tomado de amargor, descrença e profundo pessimismo do início ao fim, “Tabacaria” apresenta um Álvaro de Campos “sem ideal nem esperança”, profundamente consciente de sua inexistência enquanto sujeito: “Não sou nada”. Eis, no mesmíssimo tom, e com flagrante paridade lexical, outra versão anterior, de Brandão, dessa vez retirada de *Húmus*:

Aqui estou eu que finjo que sorrio, e acabo por fingir toda a vida. A minha vontade era anular-te – e finjo, e o sorriso acaba por ganhar cama, a boca por se habituar à mentira, a ponto de já não saber discernir o meu ser, do ser artificial que criei peça a peça. – Pois sim... pois sim... – Mas atrás disto há outra coisa – há fel. E quando tiro a máscara? Mas eu já não posso tirar a máscara, mesmo quando me fecho a sete chaves: a mentira entranhou-se-me na carne. [...] Eu não sou quem falo. (p. 42-43)

III

Essa noção de um homem oco, para usar uma expressão cristalizada por Eliot, ou de um vácuo, conforme assinala Leyla Perrone-Moisés (2001) a respeito de Pessoa, aponta tanto para a cisão do eu, quanto para a supressão dos contornos da realidade na literatura moderna. O eu se torna, por decorrência, uma paisagem

esfumada e autoconsciente. Essa imagem nos é oferecida por um dos mais antigos fragmentos do *Livro do Desassossego*, “Na Floresta do Alheamento”: “Éramos impessoais, ocos de nós, outra coisa qualquer... Éramos aquela paisagem esfumada em consciência de si própria... E assim como ela era duas – de realidade que era, e ilusão – assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-próprio, se o incerto outro vivera...” (PESSOA, 1999, p. 457)⁴. Já Raul Brandão representa a morte do sujeito uno e nuclear como um naufrago sem fisionomia e esverdeado – sujeito, portanto, em decomposição: “Há no fundo de ti mesmo um naufrago já sem feições, um naufrago esverdeado que voga entre duas águas...” (PP, p. 57). As “duas águas” sugerem ainda a supressão de fronteira entre sonho e realidade, duas realidades outrora bem demarcadas, mas agora, no passo das transformações do sujeito perceptivo, em constante transição.

Em *Húmus* e no *Livro do Desassossego* há uma relação íntima e fundamental entre esse sujeito destroçado e o espaço exterior. As muitas descrições da Vila e de Lisboa compõem painéis oníricos e, note-se bem, anímicos. A cidade se apresenta nessas obras como espaço psicológico, dimensão geotrágica do universo íntimo dessas personagens, que se constroem a partir de uma sensação de falso acolhimento. Na obra de Brandão, encontramos a síntese desse movimento de exteriorização: “– A alma – diz ele – ao contrário do que tu supões, a alma é exterior.” (H, p. 26). Essa vontade de reificação da alma é central na poética de Pessoa. Pelas palavras de Eduardo Lourenço: “Narciso cego, como no *Livro* se conhece, Pessoa desejou tocar-se como uma *alma que fosse exterior*.” (1993, p. 90). A poesia de Caeiro, por sua vez, resume o desejo de exteriorização com um verso de grande força axiomática: “Sou do tamanho do que vejo”. Voltando ao *Livro do Desassossego*, a grande vila chamada Lisboa é, por vontade de seu narrador, a concretização de uma subjetividade exteriorizada, e, por conseqüência, extirpada de obscuridade, carregando, sim, o mistério – das coisas visíveis. Não se quer vê-la como metáfora da alma, mas como a

⁴ A partir deste passo deste ensaio, adota-se a notação LD para referir-se à obra *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa (São Paulo, 1999).

própria alma: “Estou triste, mas não com uma tristeza definida, nem sequer com uma tristeza indefinida. Estou triste ali fora, na rua juncada de caixotes.” (LD, p. 396). Estar triste pelo lado de fora é presumir uma subjetividade visível, acessível aos sentidos, e não pela introspecção.

Em *Húmus*, essa supressão de fronteiras entre interior e exterior, que atinge sempre o outro lado, o mundo dos mortos, é constantemente enfatizada pelo narrador. Ele representa sua poética com a seguinte imagem: “basta deitar dentro dum tanque uma gota de vermelho para tingir toda a água. Deito-lhe sonho dentro...” (H, p. 28). Descreve, assim, um procedimento que é ao mesmo tempo de escrita e percepção do real. O que interessa deixa de ser a vida cotidiana, aquilo que constituía, afinal, a matéria do grande romance do XIX, quando uma existência rica era uma vida repleta de eventos. Aos olhos desse narrador “moderno” e, é claro, de Pessoa (que, lembremos, lamenta pelos “felizes”, que são “só o que passa”) esta se torna uma existência banal: “Uma vida resume-se em duas linhas, sintetiza-se em dois ou três fatos. Se a vida fosse só isso não valia a pena vivê-la. A vida é muito maior pelo sonho do que pela realidade. Pelo que suspeitamos do que pelo que conhecemos.” (p. 59). Brandão converte, portanto, e sobretudo por intermédio de um dos moradores da vila, o filósofo Gabiru, o real em onírico: “A vida perdi-a a sonhar. Depois de morta é que dei com ela.” (p. 30). Pessoa considerava, por sua vez, que o maior poeta moderno seria aquele que tivesse “maior capacidade de sonho”. Justamente a característica que mais incomoda as vizinhas do filósofo Gabiru: “O que elas odeiam no Gabiru é a sua capacidade de sonho.” (p. 55).

Mas não será apenas essa personagem a que se relaciona de modo atávico com o sonho. Vem bem a propósito lembrar que do grupo literário formado por um bando de jovens notívagos, descrito nostalgicamente pelo narrador de *A Morte do Palhaço*, desponta à frente o nosso já conhecido K. Maurício, calado, introspectivo e com seu violino debaixo do braço. Ao lado de sua extraordinária música, que encanta os amigos, atrai-lhes o modo como renuncia à vida pelo sonho: “A verdade é que a maior parte

do sofrimento deste homem proveio de ter criado ao lado da vida outra vida imaginária. K. Maurício fez da existência – e isto é que constitui sua originalidade – um sonho. Fechou-se por dentro para sonhar – isolou-se para sonhar. “ (MPMA, p. 7).

Incapaz de viver simplesmente, refugiado em sua quimera, K. Maurício faz-se rei e palhaço. Em seu romance, encontrado inacabado pelo narrador, e intitulado justamente “A Morte do Palhaço”, K. Maurício escreve: “– O homem material! – pensava o Palhaço – não existe. A vida é uma convenção. O que existe é sonho, o sonho é a única realidade. Sonhar! Sonhar!...” (p. 29). Ora, a certa altura d’*O Marinheiro*, a segunda veladora narra às demais um sonho que teve com um naufrago que, isolado em uma ilha, passa a sonhar, por sua vez, com um passado para si, uma cidade com habitantes e cenário verossímeis, a tal ponto que, quando decide se lembrar da vida que de fato teve, não lhe é mais possível retomá-la. Toda a sua vida passara a ser então a vida que sonhara. É curioso como K. Maurício faz o mesmo em seu romance, substituindo a realidade pelo sonho: “Até as paisagens de sonho me parecem mais belas que as da realidade. Já vivi numa cidade construída de restos de sonho que uma ventania de loucura atirara para a planície, como nuvens aglomeradas num fundo azulado de tempestade” (p. 70).

N’ *O Marinheiro*, o dia começa a raiar e, a essa altura da peça os contornos da realidade se reduzem à poeira dos sonhos. É o momento em que a segunda veladora indaga: “Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?” O sujeito em queda livre por um abismo quimérico converte-se em sonho de si mesmo. “E no entanto”, sintetiza K. Maurício, “eu não vivi senão por imaginação” (MPMA, p. 65).

Tanto em Pessoa quanto em Brandão, a experiência do esvaziamento, decorrente da recusa de qualquer essencialismo, seja ele Deus ou a unidade do caráter individual, resulta num sujeito consciente de que sua constituição enquanto tal se faz como corpo perceptivo em um *continuum* que alternadamente o fixa e o dissolve, revelando-lhe sua precariedade histórica. A nota nostálgica da modernidade desses dois autores reside no sentimento de perda de

uma substancialidade a-histórica. Em transição permanente, o sujeito moderno configura-se nos romances de Brandão como na poesia e na prosa de Pessoa em constante desassujeitamento, à distância de uma posição identitária segura e estável. É nítida a diferença entre as intensidades com que experimentam essa crise do sujeito e da percepção do real, mas o que importa aqui é identificar um mesmo vetor de deslocamento em ambos os autores, que passam a experimentar outros em si, igualmente evanescentes. À parte suas sensíveis diferenças genéticas como experiências literárias, num sentido mais amplo, Gabiru ou K. Maurício, Caeiro ou Campos são reflexos dessa redistribuição do sujeito face à modernidade.

Se o moderno sujeito dessubstancializado é corpo perceptivo, renovar-se a si mesmo significa renovar sua percepção, para cujo fim converge uma arte menos familiar. Nesse sentido chama a atenção como o sensacionismo pessoano, que se define como ponto de fuga de sua poética, encontra equivalente em diferentes passagens da obra de Brandão. Uma das mais significativas é este excerto de *O Pobre de Pedir*: “Só extraio sensações da vida. Sou um monstro que existe para traduzir a vida em palavras e mais nada, até chegar ao automatismo de suprimir a realidade a todos os sentimentos que não impressionam a máquina em que me transformo e que bem queria agora inutilizar.” (PP, p. 116). Pessoa, por sua vez, afirma recorrentemente sua existência como acessória à escrita, “eu sou a tela”, “sou a mão que escreve”: “Uma das grandes tragédias da minha vida – porém daquelas tragédias que se passam na sombra e no subterfúgio – é a de não poder sentir qualquer coisa naturalmente.” (PESSOA, 1982, p. 299).⁵ Ele é alguém – e só por isso é que é alguém – que sente para escrever que sente: “o que em mim sente ‘stá pensando”. Sente, afinal, como um *eu lírico*:

Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é
(sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu. O

⁵ Desta feita refere-se ao *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Vol. II. Fernando Pessoa. (Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1982.

que penso está logo em palavras, misturado com imagens que o desfazem, aberto em ritmos que são outra coisa qualquer. De tanto recompor-me destruí-me. De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu. Sondei-me e deixei cair a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que me mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu próprio rosto que me contempla contemplá-lo. (PESSOA, 1982, p. 201)

Emprestando os termos de Brandão, estamos diante de duas consciências monstruosas que só existem para traduzir a vida em palavras.

Essa renovação nas formas de representação foi procurada, portanto, segundo basicamente duas diretrizes bastante nítidas em Brandão e Pessoa: 1. a introspecção radical do ponto de vista, como mediadora e problematizadora do sujeito e do real, a ponto de convertê-los em ilusões; 2. a dissolução da distinção entre prosa e poesia e da concepção de totalidade da obra de arte, e sua substituição pela valorização do lirismo, do fragmento desarticulado e do sombreamento onírico.

Ambas as diretrizes conduzem a escrita de *Húmus* e do *Livro do Desassossego*, obras-chave de seus autores, e que poderíamos referir, emprestando uma expressão de Borges, como os *livros de sonho* de Brandão e Pessoa. Segundo Pessoa, “quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontra-la-ia, perfeitamente, na palavra *sonho*. A arte moderna é arte de sonho.” (PESSOA, 1973, p. 153). Em ambas, cuja escrita (ou reescrita) acompanhou-lhes a trajetória literária, a noção de todo advém da cooperação de um leitor que se arrisca obrigatoriamente a fazer escolhas num terreno **minado de ambigüidades**.

Cabe considerar, a essa altura, que o texto antigo que nos chega “inacabado” impõe uma leitura até certo ponto concessiva, que prescinde, por motivos circunstanciais, da noção aristotélica de *unidade*. “Felizes (diz “Soares”) os que sofrem com unidade! Aqueles a quem a angústia altera mas não divide, que crêem, ainda que na descrença, e podem sentar-se ao sol sem pensamento reservado.” Curioso notar que a *Poética*, de Aristóteles, como a *Eneida*, de

Virgílio, são exemplos de grandes textos do mundo clássico que chegaram até nós como obras inacabadas, que apenas conhecemos em parte, ao passo que algumas das obras mais significativas da literatura moderna já nascem inacabadas. Friedrich Schlegel descreve um ponto de vista análogo acerca da condição das obras antigas e das modernas: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir”. (1997, p. 52). Embora *Húmus* se apresente como obra acabada, seu processo de sucessivas reescritas e publicações deixa transparecer sua natureza interminável, que abriria caminho para uma quarta, até uma hipotética quintessencial versão. Kafka deixa por terminar romances que, como já assinalou Borges, jamais poderiam ser encerrados, tamanhos os percalços que a trama deixa por solucionar. Pessoa já nos lega um antilivro, que intitula ironicamente como “livro”, mas um livro instável, em desassossego, um calhamaço disperso e duvidoso – a bem considerar, um arquivo.

A forma moderna, sintetizada aqui por essas obras singulares, resulta da impossibilidade de descanso da alma e do intelecto. Constituindo uma alteração radical dos meios de representação, cuja instabilidade reclama novas formas de sensibilidade, esses textos representam, como sínteses elevadas de seu tempo, a condição fragmentária da arte na Modernidade. Uma arte que nasce em ruínas, incorporando em seu interior as marcas deformantes do pensamento decompositivo, da aspiração ao sonho e da ação do tempo.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BRANDÃO, Raul. *Húmus*. São Paulo: Incluir Edições, 2011.
- _____. *Húmus*. Ed. crítica de Maria João Reynaud. Lisboa: Campo das Letras, 2000.
- _____. *A Farsa*. Ed. José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- _____. *Os Pescadores*. 3. ed. Lisboa: Ulisseia, 1995.
- _____. *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Porto: Anagrama, 1981.
- _____. *O Pobre de Pedir*. Lisboa: Ed. Comunicação, 1984.
- COELHO, Jacinto do Prado. O *Húmus* de Raul Brandão, uma obra de hoje. In: *A Letra e o Leitor*. 3. ed. Porto: Lello & Irmão Editores, 1996. p. 295-301.

- LOPES, Óscar. Raul Brandão : três aproximações. In: *Ler e Depois: crítica e interpretação literária*. Porto: Editorial Inova, 1969. v. 1. p. 173-193.
- LOURENÇO, Eduardo. O *Livro do Desassossego* – Texto Suicida? In: *Fernando rei da nossa Baviera*. Porto; Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993. p. 81-95.
- PAZ, Otavio. El desconocido de sí mismo. In: *Los signos en rotación*. Prólogo y selección Carlos Fuentes. Barcelona, Ed. C. L., 1971.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. O Vácuo-Pessoa. In: *Fernando Pessoa: quem do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PESSOA, Fernando. *O Marinheiro*. In: *Teatro do Êxtase*. (Org. e intro. de Caio Gagliardi) São Paulo: Hedra, 2010.
- _____. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- _____. *Livro do Desassossego*. Ed. Richard. Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. Duas cartas a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos. In: TABUCCHI, Antonio. *Pessoana mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p. 121-128.
- _____. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. (Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho.) v. II. Lisboa: Ática, 1982.
- _____. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. 2. ed. Org. de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1973.
- REYNAUD, Maria João. Raul Brandão. In: *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.