

DA IRONIA AO DESASSOSSEGO DE FERNANDO PESSOA

 10.5935/2177-6644.20220039

FROM IRONY TO FERNANDO PESSOA'S
DISQUIET

DE LA IRONÍA AL DESASOSIEGO DE
FERNANDO PESSOA

Carolina Borges da Silva Luiz **

 <https://orcid.org/0000-0003-3319-393X>

Resumo: O presente trabalho busca entender a relação entre a ironia e o desassossego, sentimento associado à experiência da modernidade. Através da análise do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, apontam-se as formas literárias que deram expressão ao desassossego. A ironia é definidora dessa sensibilidade moderna, que desestabiliza o nexos de sentido estabelecido entre a experiência e a expectativa.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. Ironia. Modernidade. História. Literatura.

Abstract: The present work seeks to understand the relationship between irony and disquiet, a feeling associated with the experience of modernity. Through the analysis of Fernando Pessoa's *Book of Disquiet*, the literary forms that gave expression to the disquiet are pointed out. Irony defines this modern sensibility, which destabilizes the nexus of meaning established between experience and expectation.

Key-words: Fernando Pessoa. Irony. Modernity. Literature. History.

Resumen: El presente trabajo busca comprender la relación entre la ironía y lo desasosiego, sentimiento asociado a la experiencia de la modernidad. A través del análisis del *Libro del Desasosiego*, de Fernando Pessoa, se señalan las formas literarias que dieron expresión al desasosiego. La ironía define esta sensibilidade moderna, que desestabiliza el nexos de sentido establecido entre experiencia y expectativa.

Palabras-clave: Fernando Pessoa. Ironía. Modernidad. Historia. Literatura.

* O presente trabalho é um recorte da dissertação de mestrado *O Desassossego de Fernando Pessoa e José Saramago: a investigação de um sentimento através da literatura*, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP).

** Doutoranda em História pela Universidade de São Paulo (USP), com bolsa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Integrante do grupo de estudos "História e Literatura" (USP).  <http://lattes.cnpq.br/8575607055340027> - E-mail: cbsluiz@gmail.com.

Introdução

Este trabalho se propõe a realizar um exercício de leitura, com a finalidade de testar a hipótese de que o “desassossego”, a partir de Fernando Pessoa, pode ser lido como um sentimento peculiar. Não mais traduzindo-se plenamente em sinônimos como “inquietação” ou “perturbação”, nem efetivamente explicado pela etimologia, que aponta para a origem latina, com o prefixo de negação apostro ao verbo “assossegar”, mesmo que “sossegar”, ambos derivados de *sessicāre*, ação de se sentar. De fato, perseguir a palavra não levou a respostas definitivas: Camões escrevia “dessorsegado”, com um significado mais pessoano do que Alexandre Herculano, Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco e José de Alencar escreveram “desassossego”¹; e José Saramago veio consolidar a noção, instaurando a missão de “desassossegar”.

Entre a palavra escrita e o sentimento experimentado há um intervalo, nossa investigação se faz nesse intervalo, onde tentamos encontrar o sentimento lido. O problema, então, situa-se nessa zona fronteira, disputada pela literatura, a história, a linguística, a filosofia e a psicologia, onde a linguagem e a experiência se encontram, mas não se tocam. Jean Starobinski (2016, p. 205) afirma: “Para o crítico, para o historiador, um sentimento só pode ser objeto de estudo depois que aparece em um texto”. Assim sendo, nosso caminho é a leitura.

O aniquilamento do Eu e a sua multiplicação irônica

[...] e do alto da majestade de todos os sonhos, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa.

Mas o contraste não me esmaga — liberta-me; e a ironia que há nele é sangue meu. O que devera humilhar-me é a minha bandeira, que desfraldo; e o riso com que deveria rir de mim, é um clarim com que saúdo e gero uma alvorada em que me faço.

A glória nocturna de ser grande não sendo nada! A majestade sombria de esplendor desconhecido... E sinto, de repente, o sublime do monge no ermo, e do eremita no retiro, inteirado da substância do Cristo nos areais e nas cavernas do afastamento do mundo.

E na mesa do meu quarto absurdo, reles, empregado e anónimo, escrevo palavras como a salvação da alma e douro-me do poente impossível de montes altos vastos e longínquos da minha estátua recebida por prazeres, e do anel de renúncia em meu dedo evangélico, jóia parada do meu desdém extático (PESSOA, 2006, p. 44).

O trecho pertence ao *Livro do Desassossego*, obra fragmentária e inacabada escrita entre 1913 e 1935 por Bernardo Soares², este também um fragmento, “uma simples mutilação” da

¹ Camões utiliza a palavra no Canto VIII de *Os Lusíadas*; Herculano utiliza “olhos desassossegados” em *Aras por Foro de Espanha* (1851); Camilo Castelo Branco em *Amor de Perdição* (1862); Eça em *Os Maias* (1888) e também *A cidade e as serras* (1901); e Alencar, em *Senhora* (1875), no emprego um pouco mais próximo ao que perseguimos escreve: “A noite causara-lhe um indefinível desassossego, que mais crescia agora com a aproximação da hora de recolher. Não sabia de que se receava; era uma cousa vaga, informe, ignota, que o enchia de pavor” (ALENCAR, 2014, p. 72).

² A autoria do *Livro do Desassossego* (doravante indicado apenas como o *Livro*) não é ponto passivo. Edições como as organizadas por Richard Zenith (2006), Leyla Perrone-Moisés (1995) e a primeira edição de Galhoz, Cunha e Coelho

personalidade de Fernando Pessoa e, por isso, apresentado pelo poeta como um “semi-heterônimo”³. Neste caso, o texto encontrava-se manuscrito⁴ e sem data ou assinatura, ainda assim, poderia ser tomado como nota de um diário íntimo: o sujeito em primeira pessoa é o ajudante de guarda-livros anônimo que desfruta, ironicamente, de sua glória noturna. A ironia, assim invocada e nomeada pela primeira pessoa, parece quase sincera, ou melhor, o sujeito do texto quer abraçar a contradição da sua existência, ele não apenas reconhece a ironia, como a toma por parte essencial do seu ser – “é sangue meu”. Entretanto, os quatro parágrafos se passam sem nenhum relato cotidiano, trata-se de um devaneio em prosa poética que apresenta o sublime e o sagrado em contraste com a humilhação, a nulidade e o ordinário, que aparecem associados ao trabalho diurno. O caráter inclassificável do fragmento é um traço representativo do *Livro* – a meio caminho de diário e poesia, passa pela reflexão estética e literária, beira a auto ficção e se confirma enquanto peça de um jogo de adivinha e quebra cabeça. Na cena em primeiro plano, apenas uma ação se desenrola: sobre a mesa de um quarto em Lisboa, o ajudante de guarda-livros escreve. Nas imagens invocadas pelos sonhos, ou talvez pelo próprio ato de escrever, outras ações: desfralda em bandeira a sua própria humilhação, gera uma nova alvorada e faz a si próprio. A fruição de abarcar sua dualidade proporciona o sentimento do sublime, caracterizado com o impacto de um quadro. E vamos do deserto sublime ao quarto absurdo e de volta aos montes longínquos de um poente dourado.

Não procuramos definir quem é o responsável por essa projeção, mas o eu lírico desse fragmento, que fala de si mesmo e da sua experiência de escrita e enleação noturna, projeta uma autoimagem de cunho romântico. Segundo Muecke, “a ideia de que a vida é irremediavelmente

(1982) apresentam Bernardo Soares na capa. Outras edições dividem os trechos entre Vicente Guedes e Bernardo Soares. Em edição recente e controversa, Tereza Rita Lopes (2015) propõe a leitura de três livros, sob distintos autores: B. Soares, V. Guedes e Barão de Teive. Jerónimo Pizarro (2014), por outro lado, deixa a questão da autoria em aberto, preferindo uma organização cronológica. A discussão está longe de esgotar-se, mas adotamos a autoria de Bernardo Soares, por ser atualmente a hegemônica.

³ Sobre a origem heteronímica, em carta a Adolfo Casais Monteiro, de janeiro de 1935: “O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caetano escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer ‘eu próprio’ em vez de ‘eu mesmo’, etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis — ainda inédita — ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso” (PESSOA, 1986, p. 199).

⁴ Os fragmentos do *Livro* encontram-se em diferentes suportes e registros, uns manuscritos, outros datilografados, outros ainda, anotados à margem de outros textos. Marcado com a inscrição *L. do D.* e parte do grande envelope que se destinava a ser o *Livro do Desassossego*, o fragmento aqui citado já constava entre os fragmentos publicados em 1982 (por Maria Aliete Galhoz, Teresa Sobral Cunha e Jacinto do Prado Coelho), em cuja edição determinou-se que era pós 1923. Em edição mais atual, Jerónimo Pizarro indica o ano de 1930 como data provável.

imperfeita ou mesmo contraditória não foi algo que ocorreu primeiro aos românticos; o uso da palavra “ironia” em tal contexto o foi” (MUECKE, 1995, p. 38). Acompanhando a história do conceito de “ironia”, o referido autor aponta o crescimento quase canceroso deste conceito a partir dos anos de 1790, mostrando que antes “se encarava a ironia como um ato finito ou no máximo uma maneira adotada” e com o romantismo ela podia também ser considerada “um cometimento permanente e autoconsciente” (MUECKE, 1995, p. 35). Isto é, a ironia passava a ser uma condição e uma índole. No fragmento em análise, a situação de vida do ajudante de guarda-livros é irônica, ele é objeto da ironia do universo, mas ao se tornar autoconsciente ele pode dialeticamente ser o sujeito que imprime ironia à sua criação artística.

Na esteira filosófica do início do século XIX, Kierkegaard analisou os usos da ironia em Sócrates, Fichte, Friedrich Schlegel, Tieck, Solger e até, mais brevemente, em Shakespeare, Goethe e Hegel (com forte crítica a este último), traçando um perfil deste “sujeito irônico”. A partir desse percurso, afirma que a ironia é mais que uma estratégia discursiva, pois “como extensão do ponto de vista reflexivo e crítico do sujeito diante da realidade que o circunda, atesta a própria incapacidade da linguagem em representar qualquer experiência centrada na realidade dada” (LEÃO, 2013, p. 8) – se as palavras não têm correspondência no mundo real, tentar ser sincero por meio delas seria tolice. Assim, Kierkegaard determina que a ironia liberta o sujeito de seu vínculo com a realidade:

Quanto mais tudo se torna vão (vaidade, vacuidade), quanto mais vazio de conteúdo, tanto mais volátil se torna a subjetividade. E enquanto tudo se torna vaidade, o sujeito irônico não se torna vaidade para si mesmo, mas sim liberta sua própria vaidade. Para a ironia, tudo se torna nada; mas o nada pode ser tomado de várias maneiras.

[...] Quanto mais ironia houver, tanto mais livre e poeticamente o poeta flutuará suspenso sobre sua obra poética. Por isso, a ironia não está presente em algum ponto particular da poesia, mas sim onipresente, de tal modo que a ironia visível na poesia é por sua vez dominada ironicamente (KIERKEGAARD, 1991, p. 224-275).

Kierkegaard utilizava-se de pseudônimos para fazer filosofia: Victor Eremitia; Johannes de Silentio; Constantin Constantio; Hilarius Bogbinder; Vigilius Haufniensis; Johannes Anticlímacus. Recentemente, levantou-se a proposta de que Johannes Clímacus, o único desses nomes a possuir biografia, pode ser considerado um heterônimo (PONTE, 2013). O que nos interessa, porém, é que no exercício da ironia, Kierkegaard multiplicou-se. Fernando Pessoa levou esta prática à perfeição e nada deixou a desejar frente às especulações do ironologista, nem mesmo quando o filósofo conclui que “o aniquilamento doloroso do poeta se torna uma condição para a criação poética” (KIERKEGAARD, 1991, p. 277). Pessoa dissecou-se com o bisturi da ironia: “Para compreender, destruí-me” (PESSOA, 2006, p. 78). Toda a sua obra é resultado de um desassossegado

distanciamento de si mesmo e do mundo, os quais ele desmembra e analisa minuciosa e poeticamente. A ficção heteronímica advém da profunda consciência da vacuidade dos significantes (PERRONE-MOISÉS, 1982), dentre os quais o Eu é aquele cujo vazio é mais perturbador e, portanto, preenchido mais sofregamente pela *poiesis*, ainda que sempre de modo transitório.

As vicissitudes desse Eu repercutem não só na criação heteronímica, mas também na composição do *Livro*. Os fragmentos, mesmo aqueles semelhantes em estilo, podem apresentar momentos contraditórios do sujeito que escreve. Comparado ao fragmento “e do alto da majestade”, podemos observar a diferença, apesar da semelhança, do seguinte trecho:

Viver uma vida desapaixonada e culta, ao relento das ideias, lendo, sonhando, e pensando em escrever, uma vida suficientemente lenta para estar sempre à beira do tédio, bastante meditada para se nunca encontrar nele. Viver essa vida longe das emoções e dos pensamentos, só no pensamento das emoções e na emoção dos pensamentos. Estagnar ao sol, douradamente, como um lago obscuro rodeado de flores. Ter, na sombra, aquela fidalguia da individualidade que consiste em não insistir para nada com a vida. Ser no volteio dos mundos como uma poeira de flores, que um vento incógnito ergue pelo ar da tarde, e o torpor do anoitecer deixa baixar no lugar de acaso, indistinta entre coisas maiores. Ser isto com um conhecimento seguro, nem alegre nem triste, reconhecido ao sol do seu brilho e às estrelas do seu afastamento. Não ser mais, não ter mais, não querer mais... A música do faminto, a canção do cego, a relíquia do viandante incógnito, as passadas no deserto do camelo vazio sem destino... (PESSOA, 2006, p. 76).

Por um lado, algumas imagens do primeiro trecho reverberam neste: o anoitecer, o deserto, o incógnito, o longínquo, o contraste do lago obscuro sob o sol dourado, a escritura. Por outro, aquela paixão sanguínea pela dualidade da vida arrefece. Surge o tédio, efígie quase onipresente do *Livro* e a fidalguia, que afasta a necessidade do trabalho. Agora a proposta é beirar o tédio, mas escapar dele através da constante meditação: ler, sonhar, meditar e escrever – essa é a vida que deve ser vivida. “O que em mim sente está pensando”: a pobre ceifeira⁵ ecoa no aforismo “Viver essa vida longe das emoções e dos pensamentos, só no pensamento das emoções e na emoção dos pensamentos”. “Viver sem emoções” é parte da tendência abúlica que predomina no *Livro*; procurar experimentar as emoções apenas através da razão, ou mesmo admitir que esse é o único modo de experimentá-las, por sua vez, é tendência em toda a obra pessoana. “Viver sem pensamentos”, pensando apenas nas emoções, já tem outra carga, que talvez explique porque o ato de escrever, essência da sua vida, perde a “majestade”, o “esplendor” e a “glória” de antes, para tornar-se parte de uma vida “desapaixonada”, “nem alegre nem triste”, sem objetivos ou desejos.

Lélia Parreira Duarte, em seus estudos sobre a ironia e o humor na literatura portuguesa, compara os usos da ironia por Fernando Pessoa e Vieira, opondo a “palavra vazia” daquele à

⁵ Figura de poema ortônimo (de 1914) que interpõe a musicalidade e a inconsciência feliz da ceifeira à consciência infeliz do poeta e inicia pelo verso: “Ela canta, pobre ceifeira” (PESSOA, 2009, p. 96).

“palavra plena” deste. As implicações que ela apresenta podem explicar a postura desacomodada e resignada expressa no texto:

Marcando a diferença entre o seu tempo e o de Vieira, no qual, como se viu, havia uma crença no indivíduo e em suas potencialidades, a certeza do absoluto e a confiança na capacidade da palavra em comunicar a verdade e impulsionar a ação, Fernando Pessoa, em obra da maturidade, diz: ‘Quem me dera que a poesia fosse mais que a escrever!’ [...]

O poder de representação de Fernando Pessoa traduz a subjetividade moderna, que vive como num imenso teatro, vendo o mundo exterior através de reflexos interiores. Numa sociedade individualista, o sistema social é apenas uma forma de combinar as várias individualidades. O que parece universal não passa de uma normatividade extrínseca, epidérmica, em função da qual a arte não se traduz em ação nem é um fator de integração social, pois não efetiva a sua aspiração de concretizar seus gestos no diálogo com outros gestos.

Por isso a obra de Fernando Pessoa traz frequentemente o sentimento de infelicidade, o desconforto de uma época em que as consciências estão condenadas à inação (DUARTE, 2006, p. 92-93).

A ironia de Vieira era estratégia discursiva, ele armava-se com palavras para conquistar almas e impulsionar a conquista de territórios para o Quinto Império. A ironia de Pessoa, mais profunda, implica o afastamento dos assuntos mundanos: “a vida culta”; “as ideias”; e “o conhecimento seguro”, são como um “camelo vazio sem destino” deixando pegadas no deserto – logo o camelo, que sempre carrega algo ou alguém a um destino. “Indistinta” e “incógnita”, a escrita se quer como “poeira de flores”, como pegadas sem sentido no deserto.

Assim como, quer o saibamos quer não, temos todos uma metafísica, assim também, quer o queiramos quer não, temos todos uma moral. Tenho uma moral muito simples – não fazer a ninguém nem mal nem bem. Não fazer a ninguém mal, porque não só reconheço nos outros o mesmo direito que julgo que me cabe, de que não me incomodem, mas acho que bastam os males naturais para mal que tenha de haver no mundo. Vivemos todos, neste mundo, a bordo de um navio saído de um porto que desconhecemos para um porto que ignoramos; devemos ter uns para os outros uma amabilidade de viagem. Não fazer bem, porque não sei o que é o bem, nem se o faço quando julgo que o faço. Sei eu que males produzo se dou esmola? Sei eu que males produzo se educo ou instruo? Na dúvida, abstenho-me. E acho, ainda, que auxiliar ou esclarecer é, em certo modo, fazer o mal de intervir na vida alheia. A bondade é um capricho temperamental: não temos o direito de fazer os outros vítimas de nossos caprichos, ainda que de humanidade ou de ternura. Os benefícios são coisas que se infligem; por isso os abomino friamente (PESSOA, 2006, p. 216-217).

Esse parágrafo inicia um texto publicado em *Descobrimento. Revista de Cultura*, n.º 3, com data de 18 de Setembro de 1931. O original não tinha a inscrição *L. do D.* e, na publicação, não constou nenhuma subscrição que o relacionasse ao *Livro*, contudo, estava no grande envelope onde Pessoa reuniu todos os textos com essas indicações e, por isso, consta de todas as edições consultadas. Vemos que, em relação à metafísica, a alternativa é saber, ou não, a qual o indivíduo se filia, isto é, trata-se de uma questão de consciência outra vez. Assim como a metafísica, a moral também é qualificada como inevitável, no entanto, a alternativa que aparece não é do âmbito da gnose, mas da vontade. Fica subentendido que mesmo aqueles que se qualificam como amorais

vivem de acordo com alguma moral particular. A refinada ironia se revela em seguida, ao declarar que a sua inação advém de não saber “o que é o bem”, ora essa, a moral se trata exatamente de distinguir o que é bom, justo ou correto. A contradição dá margem para várias interpretações e a nossa compreensão é: o bem e o mal, conforme definidos na sociedade não o convencem, mas ele não chegou a formular uma concepção suficientemente forte para mover a sua ação; portanto, na dúvida, ele opta pela inação.

Essa ironia refinada é efetivamente um fenômeno que se situa na transição e no limite; não pode realizar-se senão em situação intermediária, hesitante e indecisa: nunca lá ou aqui, mas sempre na passagem; romântica e clássica, mística e prosaica, aventureira e burguesa, parece contrária à admiração, ao respeito e ao amor, mas na verdade os aprofunda, pois não acredita na maldade radical, mostrando sempre o altruísmo que pode haver no egoísmo, a suposta verdade em que pode apoiar-se o erro (DUARTE, 2006, p. 38).

O texto prossegue com parágrafos que discorrem sobre o comportamento e as preferências decorrentes dessa moral particular. Enquanto apresenta os princípios simples da sua moral, ele acaba apresentando a si mesmo – importante que não se confunda o sujeito do texto com Pessoa, mesmo que o vulto do autor se dilate em textos como esse, em que não há assinatura de nenhum heterônimo, devemos levar em conta o degrau performático antes de buscar respostas biográficas para o texto.

[...] Sou altamente sociável de um modo altamente negativo. Sou a inofensividade encarnada. Mas não sou mais do que isso, não quero ser mais do que isso, não posso ser mais do que isso. Tenho para com tudo que existe uma ternura visual, um carinho da inteligência – nada no coração. Não tenho fé em nada, esperança de nada, caridade para nada. Abomino com náusea e pasmo os sinceros de todas as sinceridades e os místicos de todos os misticismos ou, antes e melhor, as sinceridades de todos os sinceros e os misticismos de todos os místicos. Essa náusea é quase física quando esses misticismos são activos, quando pretendem convencer a inteligência alheia, ou mover a vontade alheia, encontrar a verdade ou reformar o mundo (PESSOA, 2006, p. 217).

Não é, não quer e não pode ser mais do que inofensivo. E aqui o contraste com Vieira toma novamente uma proporção significativa, pois este manejava as palavras com a perícia de uma arma, tanto que fez muitos inimigos e os enfrentou com seus sermões, cartas e livros – certamente não era inofensivo. Todavia, o trecho planta a dúvida: não é porque não quer ou porque não pode?

Considero-me feliz por não ter já parentes. Não me vejo assim na obrigação, que inevitavelmente me pesaria, de ter que amar alguém. Não tenho saudades senão literariamente. Lembro a minha infância com lágrimas, mas são lágrimas rítmicas, onde já se prepara a prosa. Lembro-a como uma coisa externa e através de coisas externas; lembro só as coisas externas. Não é sossego dos serões de província que me entenece da infância que vivi neles, é a disposição da mesa para o chá, são os vultos dos móveis em torno da casa, são as caras e os gestos físicos das pessoas. É de quadros que tenho saudades. Por isso, tanto me entenece a minha infância como a de outrem: são ambas, no passado que não sei o que é, fenômenos puramente visuais, que sinto com a atenção literária. Enteneço-me, sim, mas não é porque lembro, mas porque vejo (PESSOA, 2006, p. 217).

A frase de abertura desse parágrafo é de uma ironia triste. Não ter parentes vivos é uma felicidade que o desobriga de qualquer afeto, o que lhe pesaria. Facilmente podemos concordar que os afetos pesam aos indivíduos, porém, já não é comum que a ausência total de afetos traga felicidade – o que geralmente esperamos dessa condição é a liberdade:

Somente a arte assim construída é infinita e livre, diz Schelegel. Para esse primeiro teórico da ironia romântica, a ironia é signo da liberdade a alcançar-se pela autodestruição e pela autocriação. Somente a partir dessa perspectiva o homem se torna capaz de ultrapassar-se para atingir a liberdade infinita e absoluta, além dos limites e condicionamentos mesquinhos. Essa liberdade leva-o a rir de si mesmo e só assim um autor pode ser levado a sério (DUARTE, 2006, p. 142).

Primeiro, o sujeito se abstém de fazer o bem, por não saber o que é o bem; agora ele se abstém do afeto, embora não ignore o que é o amor, a felicidade ou a saudade, afirma que esses sentimentos são apenas imagens ou associam-se a imagens, e estas radicam-se no passado, o caso é que ele também não sabe o que é o passado. Literatura, sonho e passado, todos são feitos de quadros e o sujeito reconhece a imprecisão de distinguir entre um e outro. Lélia Parreira Duarte conclui⁶ que a obra irônica “acaba por demonstrar que o homem vive, afinal, da ilusão em que acredita e com a qual pretende preencher o seu irremediável vazio” (DUARTE, 2006, p. 151). Suspeitamos que a escolha consciente do sujeito do texto é de acreditar que pode preencher seu mundo através da escrita, mas para conferir legitimidade ao que cria ele precisa antes esvaziar o real, despreendendo-se dos afetos e amarras reais, os quais são efêmeros, incontrolláveis e muitas vezes “mesquinhos”.

Nunca amei ninguém. O mais que tenho amado são sensações minhas – estados da visualidade consciente, impressões da audição desperta, perfumes que são uma maneira de a humildade do mundo externo falar comigo, dizer-me coisas do passado (tão fácil de lembrar pelos cheiros) -, isto é, de me darem mais realidade, mais emoção, que o simples pão a cozer lá dentro na padaria funda, como naquela tarde longínqua em que vinha do enterro do meu tio que me amara tanto e havia em mim vagamente a ternura de um alívio, não sei bem de quê.

É esta a minha moral, ou a minha metafísica, ou eu: Transeunte de tudo – até de minha própria alma –, não pertenco a nada, não desejo nada, não sou nada – centro abstracto de sensações impessoais, espelho caído sentiente virado para a variedade do mundo. Com isto, não sei se sou feliz ou infeliz; nem me importa (PESSOA, 2006, p. 218).

O tom confessional da primeira pessoa, as imagens afáveis das lembranças invocadas e uma feição despreziosa do narrador tornam custoso aceitar que esse discurso está vazado na ironia. De fato, embora amplamente capilarizada na obra pessoana, é difícil apontar a ironia a partir da análise de um único texto. Mesmo quando a ironia é confessa e podemos identificá-la mais facilmente, permanece a dificuldade de ultrapassar a superfície da ambiguidade forjada e fica a impressão de franqueza debochada ou apenas de uma sinceridade baseada em sentimentos confusos.

⁶ A conclusão é sobre Machado de Assis e Camilo Castelo Branco, mas funciona também nesse caso.

Todavia, a cautela crítica aponta que, na obra pessoana, quando parecer que estamos lidando com sentimentos confusos, normalmente podemos investigar um pouco mais para chegar a raciocínios bem arquitetados, construções performáticas que tentam nos vender, como a mais pura emoção, sentimentos liricamente forjados. Às vezes, a apreensão do sentido irônico depende da hermenêutica do conjunto da obra. Pinçar momentos em que se pode ultrapassar a opacidade do texto, percebendo reflexos do sentido contraditório intrínseco, exige, amiúde, que esse significado encoberto já esteja enunciado pelo estudo prévio do conjunto, incluindo marginália, epistolografia, drama e poesia. *O Livro do Desassossego* é repleto de indícios para mapear a ironia pessoana, contudo, dadas as dificuldades acima (e a beleza da lírica pessoana), não resistimos a buscar respaldo fora dele.

Heterônimos: identidades mutiladas

Octavio Paz propõe que uma resposta ao texto literário não precisa ser uma interpretação, e sim um outro texto literário. Apreciemos, então, à luz do último fragmento, um célebre poema do ortônimo:

Pobre velha música!
Não sei por que agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.

Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora (PESSOA, 2008, p. 86).

Trata-se de um poema bastante representativo do estilo ortônimo, cuja fachada trivial esconde diversas camadas. Temos, desde o início, a sensação de dubiedade, pois afirma-se que a música causa agrado e emociona, sem que se saiba por qual motivo, isto é, a música não apresentaria em si qualidades para causar admiração. Percebemos que se cria uma noção adversativa, mesmo sem usar conjunções do tipo. A primeira estrofe também carrega ambiguidade nos adjetivos “velha” e “pobre”, que amiúde têm carga negativa, mas no contexto são usados com condescendência e carinho, como a “pobre ceifeira”. Nesta leitura, “pobre” significaria “simples”, e “velha” apenas denotaria “antiga”, quase como o carinho com que se diria “minha pobre e velha avó”. O último verso dessa estrofe indica a imobilidade do presente, momento em que se ouve a

música, ao mesmo tempo que o eu lírico se outra na metonímia “meu olhar”: não é o eu lírico que chora, mas seus olhos parados, indicando um observador passivo.

A segunda estrofe prossegue com a ideia de alteridade e semeia mais dúvida: “outro ouvir-te” pode sugerir outro momento em que a música foi ouvida, mas também pode significar outro Eu – aquele que existiu no passado. O segundo verso, assim como na primeira estrofe, principia pela expressão “não sei”: antes duvidava das qualidades da música, agora dúvida até mesmo da sua existência prévia, ou seja, da própria realidade da lembrança ensejada por ela. O terceiro verso localiza temporalmente a lembrança na fase infantil, porém, o fim da estrofe vem colocar em suspeita essa infância, que não é lembrada por causa da música, mas dentro dela (“em ti”), estabelecendo uma incorporação entre a música, a lembrança e a infância.

Há uma interpenetração de planos: entre o Eu e os outros de si mesmo, entre o plano psíquico e a sensação, entre recordação e imaginação, memória e dúvida, música e poesia. Uma série de pares de opostos⁷ podem ser destacados: eu/outro; presente/passado; sonho/pensamento; consciência/sensação; dentro/fora e, assim como no fragmento que temos no horizonte, ser/não-ser feliz: “não sei se sou feliz ou infeliz; nem me importa”; “E eu era feliz? Não sei”. A oposição dentro/fora, no movimento de se colocar dentro da reminiscência, enlevado por ela, ou fora, como observador de si mesmo no ato de emocionar-se com música, nos leva ainda à contraposição entre a consciência (que questiona a realidade da memória) e a sensação (causada pela música).

A terceira e última estrofe efetua um movimento de rompimento de expectativas. Aquela poesia suave e afetuosa das estrofes iniciais contrasta com a emoção que surge nesta – uma “ânsia tão raiva”, um desejo sôfrego pelo passado. Esta “ânsia” intensa pelo “outrora” parece dizer que os tempos estão lamentavelmente apartados. Não obstante, o terceiro verso interpõe-se ao desenvolvimento da comoção recente com uma pergunta: “E eu era feliz?”. A pergunta traz nova quebra de expectativa e a resposta conduz de volta à zona nebulosa das primeiras estrofes, com o terceiro “não sei” do poema. Tudo está em suspensão, tudo está em questão. A música trouxe mais do que uma lembrança pueril, trouxe uma série de dúvidas. Já ouvi esta música antes? Por que ela me comove? Ela me lembra um momento feliz pelo qual eu anseio ou um momento triste que me leva às lágrimas? – “Não sei”. E o que o último verso parece dizer é: não importa, pois fui feliz “outrora agora”. Nesta fórmula, vislumbramos um passado que não existe senão no presente e em função dele, temos a hora dupla e a intersecção dos tempos. Reparemos que o poema se equilibra

⁷ Esse “jogo entre opostos” é um traço marcante do interseccionismo (um dos ismos literários de transição, no âmbito do Modernismo Português), conforme aponta Caio Gagliardi (2005, p. 92), que indica a recorrência de “séries de oposições categoriais” na obra pessoana.

numa sucessão incertezas, “saber” não é decisivo aqui, então, o que é? Dentro desse breve poema podemos vislumbrar uma voz modalizada, que ora se parece à voz resignada numa felicidade morna e literária do último fragmento que analisamos, ora com a voz exclamativa que tem a ironia em seu sangue (uma voz muito parecida com a de Álvaro de Campos).

O que pretendo delinear é uma correlação entre as questões colocadas pelo conteúdo das poesias aqui tratadas e a própria efabulação heteronímica, enquanto forma irônica de construção poética. Caeiro, Campos, Reis, Soares, Guedes, o Barão, Pessoa-ele-mesmo, entre muitos outros, são todos atores do “drama em gente” – peça cujo texto irônico parece trair o seu autor, mas nunca possibilita nenhuma certeza, realizando por um método diverso o mesmo que Roland Barthes diz de Flaubert:

[...] ao manusear uma ironia incerta, realiza uma salutar preocupação na escritura: recusa deter o jogo dos códigos (ou o faz tão imperfeitamente), resultando que (e este é, sem dúvida, o verdadeiro teste da escritura enquanto escritura) nunca se sabe se ele é responsável por aquilo que escreve (se há um tema individual por trás de sua linguagem): pois a essência da escritura (o significado da obra que constitui escritura) é prevenir qualquer resposta à pergunta: quem está falando? (BARTHES *Apud* MUECKE, 1995, p. 48).

Até aqui, vimos que Fernando Pessoa “ele mesmo” coloca em dúvida o passado auferido pela memória, pondo em cheque a identidade do eu lírico, perdido entre os múltiplos *Eus*, dispersos nos tempos e nas sensações. Com o propósito de levar esta discussão aos seus extremos, convidemos Álvaro de Campos, um dos principais heterônimos pessoanos:

Esta velha angústia,
Esta angústia que trago há séculos em mim,
Transbordou da vasilha,
Em lágrimas, em grandes imaginações,
Em sonhos em estilo de pesadelo sem terror,
Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum.

Transbordou.
Mal sei como conduzir-me na vida
Com este mal-estar a fazer-me pregas na alma!
Se ao menos endoidecesse deveras!
Mas não: é este estar entre,
Este quase,
Este poder ser que...,
Isto.

Um internado num manicómio é, ao menos, alguém,
Eu sou um internado num manicómio sem manicómio.
Estou doído a frio,
Estou lúcido e louco,
Estou alheio a tudo e igual a todos:
Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura
Porque não são sonhos
Estou assim...

Pobre velha casa da minha infância perdida!
Quem te diria que eu me desacolhesse tanto!
Que é do teu menino? Está maluco.
Que é de quem dormia sossegado sob o teu tecto provinciano?
Está maluco.
Quem de quem fui? Está maluco. Hoje é quem eu sou.

Se ao menos eu tivesse uma religião qualquer!
Por exemplo, por aquele manipanso
Que havia em casa, lá nessa, trazido de África.
Era feiíssimo, era grotesco,
Mas havia nele a divindade de tudo em que se crê.
Se eu pudesse crer num manipanso qualquer —
Júpiter, Jeová, a Humanidade —
Qualquer serviria,
Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?

Estala, coração de vidro pintado! (PESSOA, 2015 b, p. 242-243).

Este é já um poema tardio, de 1934, que pertence à última de fase de Álvaro de Campos: pós-Caeiro, o “engenheiro aposentado” e cada vez mais “desencantado”, como quis Teresa Rita Lopes (LOPES *Apud* GOMES, 2009, p. 71); ou pessoal, saudosista e “liberto de influências nítidas” como definiu Jacinto do Prado Coelho (*Apud* GOMES, 2009). Campos acompanhou Pessoa por quase toda a sua vida poética, de modo que a curva evolutiva daquele pôde se confundir com a deste. Álvaro de Campos, com seus versos livres, hiperbólicos e angustiados revela facetas mais expansivas da ironia. Vejamos, estrofe por estrofe, como este poema se alinha ao “drama em gente”:

1ª) A angústia que instiga o poema é antiga, não se trata de uma preocupação nova, mas deste momento presente em que chega ao seu limite e transborda. Assim como o vácuo Pessoa transborda em ficções, essa angústia tem se derramado em imaginações e pesadelos – é, antes de mais nada, uma angústia criadora.

2ª) Essa ânsia continua a expandir-se sem controle e sentido (ou melhor, com múltiplos sentidos) e causa o mal-estar do entre-lugar. O preenchimento “ilusório” e provisório do vazio do sujeito pessoano está em conflito com a vida empírica, dentre as máscaras forjadas, já não sabe com qual deve se colocar no mundo.

3ª) Este entre-lugar se dá entre a ficção (que sabe ser ilusão) e a realidade (que sabe ser inalcançável). Por ter essa aguda consciência, está lúcido, porém preferia estar louco, porque poderia, quando menos, fixar-se numa ilusão.

4ª) Na forma da “pobre e velha casa” (mesmos adjetivos do ortônimo) o tema da “nostalgia da infância” atravessa o poema com uma série de indagações que se endereçam ao passado e, mais

ainda, ao presente, tempo em que o desassossego o arrebatava do padrão – é maluco. Aqui a infância perdida é colocada par a par com a preocupação de Ricardo Reis, de não identidade entre o *Eu* presente (maluco e angustiado) e o *Eu* passado (sossegado).

5ª) Assim como na terceira estrofe desejou ser louco, para fixar-se numa ilusão qualquer, agora ambiciona ter, ao menos, uma religião – uma ilusão convencionalizada, uma ficção aceita e sólida que pode doar um sentido unívoco para “conduzir-se na vida”, mesmo que seja uma ficção ridícula, como a falácia iluminista que é a Humanidade, ou um ídolo pagão, ou o monoteísmo.

6ª) O coração de vidro estala porque está rachando, este que é transparente e não teria substância visível, não fosse pela tinta – a tinta com que se escreve. Esse coração é o próprio Campos, a heteronímia, a *poiesis*, a máscara que veste uma essência intangível, tornando-a tangível e, todavia, frágil, instável e transitória.

A ironia fica suspensa nas primeiras estrofes, quando ficamos absolutamente absortos pela angústia do poema. Mas a penúltima estrofe traz a ironia jocosa e mordaz típica de Campos. Ao mesmo tempo em que coloca a religião no mesmo patamar das imaginações e sonhos dos loucos, ele também traz a figura grotesca do manipanso para compor o quadro, através do qual ridiculariza as principais crenças da sociedade Ocidental – Júpiter, Jeová, a Humanidade, representando, em ordem, o panteão latino, o monoteísmo judaico-cristão e o iluminismo racionalista, “Qualquer serviria” revela a indiferença pelos sentidos dessas ilusões.

Há uma cumplicidade entre a ironia modernista e a indiferença pela história, e encontramos uma de suas expressões mais perfeitas na opção retórica de Joyce de reescrever praticamente o mesmo trecho em dois ou mais estilos diferentes [...] essa técnica é posta diante do leitor como exercício vertiginoso de competência literária e, devemos acrescentar, de ironia literária, já que a raiz da ironia está precisamente em ser capaz de ver uma coisa a partir de mais de um ponto de vista (MORETTI, 2007, p. 288).

A indiferença pela história é consequência do desinteresse por todo e qualquer objeto, pois o sujeito está consciente de que tudo é representação, até o *Eu*, autor de todos os signos, assim, o que resta para o sujeito é representar também a si mesmo⁸. “Quando um indivíduo representa um papel, ele implicitamente pede a seus observadores que levem a sério a impressão que lhes é dada” (GOFFMAN *Apud* BRADBURY, 1989, p. 177). Erving Goffman, ao fazer essa afirmação, tem em mente o seu conceito de *frame*, que se constitui pela seleção de um conjunto de expectativas e regras dinâmicas que se cristalizam em torno das situações individuais e cotidianas (a maneira como nos conduzimos em uma rua cheia, os cuidados em não tocar e ser tocado em um elevador, a forma

⁸ Lembremos do trecho: “gero uma alvorada em que me faço” (PESSOA, 2006, p. 44), implicando a construção de sua identidade e de seu próprio tempo.

impessoal e polida diante de um cliente ou reverente e respeitosa perante um colega mais velho, etc.), expectativas que não de ser respondidas de modo também “emoldurado” pelos interlocutores e pares. A noção de *frame* sugere que não há grande diferença entre o teatro e a vida real, ambas seguem estruturas narrativas, cujas formas estão preestabelecidas culturalmente. Portanto, as ficções se iniciam muito antes que as reconheçamos em uma peça teatral ou em uma obra literária, nós as vivemos todos os dias. A origem dessas amplas ficções foi teorizada pelo crítico Frank Kermode, como explica Luiz Costa Lima:

Essa maior vastidão [da ficção] resulta da necessidade humana de estabelecer padrões (patterns) significativos sobre o tempo físico. Enquanto transcurso, o tempo nos transmite apenas angústia e horror; não passamos de insignificâncias a qualquer instante destruíveis. As próprias indagações: ‘por que tanto esforço? Afinal, por que existimos?’ já implicam a necessidade de uma ficção [...]. A ficção é o que permite a passagem de *chronos* para *kairos*, i.e., da sensação de um fluxo irremediável para a de estações ou paradas, que assinalam marcas no tempo (da vida individual, de sua sociedade e da história humana), ‘preenchidas de significação, carregadas de um significado que deriva de sua relação com o fim’; construção que nos dá direito de entrada ao *kairos*, a ficção, portanto, não se afirma sem um projeto escatológico, de que o apocalipse é apenas uma das variantes (LIMA, 1989, p. 72).

Estas considerações foram elaboradas na década de 60, no contexto da virada linguística. Contudo, ainda nas primeiras décadas do século XX, artistas como Fernando Pessoa e Luigi Pirandello já as colocavam em prática em suas obras. Numa análise comparativa desses dois autores, Paola Poma aponta que a “dilatação da subjetividade humana culmina com a ausência de identidade” e mostra como ambos os autores tocam o “ponto nevrálgico da modernidade”, ao efetuar a despersonalização como poética, através do desafio à rigidez dos gêneros literários, operando o “drama em gente”, no caso de Pessoa, e mostrando que “o drama está em nós, somos nós”, no caso de Pirandello.

O jogo heteronímico é também um modo de dizer o fracasso do mundo. Pessoa cria vozes para povoar uma falta, mas todas elas são falhadas, vítimas de uma civilização que carrega em si o germe da desagregação, da ausência de sentido e de verdade, ainda mais quando essa verdade e este sentido são construídos pela palavra. E é justamente nesta relação primordial entre o sujeito e a palavra que se fundamenta a distância trágica entre todos nós. (POMA, 2010, p. 22)

Vimos que Álvaro de Campos expressa essa angústia existencial do tempo e da vida sem sentido, pois todos os sentidos são negados por ele, que até anseia por um “projeto escatológico”, ainda que não seja capaz de crer em nenhum. Poderíamos também recorrer Ricardo Reis que, com suas odes horacianas, contudo, os diferentes caminhos levam a conclusões parecidas. Nas suas diversas reflexões sobre o tempo, o heterônimo médico expressa uma afetividade que o liga ao passado, mas a intersecção dos tempos nos sonhos do eu lírico, que são mais presentes que qualquer

realidade, o leva a duvidar da sua identidade, afirmando o presente e o passado como projeções. O eu lírico pessoano, enquanto criador ele mesmo de ficções, é fatalmente desconfiado de todas as outras, é um cético. Esse “eu lírico” se torna um personagem cujo drama é intrínseco: “Sou um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior” (PESSOA, 2006, p. 427) – diz Bernardo Soares.

O aspecto mais central desse ponto de vista é que o Universo é do jeito que você decidir fazê-lo, ou pelo menos até certo ponto; essa é a filosofia de Fichte, essa é, em certa medida, a filosofia de Schelling, esse é o insight, realmente, em nosso século, até mesmo dos psicólogos como Freud, que sustentam que o universo de uma pessoa dotada por um certo conjunto de ilusões ou fantasias será diferente do universo de alguém dotado de outro conjunto (BERLIN, 2015, p. 180-181).

Pode-se dizer que a crise de paradigma, para a qual os intelectuais da chamada “virada linguística” buscavam saída, iniciou-se com Marx, Nietzsche e Freud, que desconstruíram o sujeito moderno fundado no cogito cartesiano. O romantismo, ao efetuar “uma crítica moderna da modernidade” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 39) radicalizou essa crise que foi parte essencial do “oxigênio mental”⁹ dos modernismos. Entre as determinações das condições materiais de produção, das forças de poder, das contradições históricas ou dos impulsos irracionais e inconscientes derivados da sua condição animalesca, o sujeito está definitivamente privado da liberdade iluminista de buscar o conhecimento e evoluir através dele. No vórtice da crise, os alienados continuam sendo joguetes dessas forças; aos conscientes, resta o desassossego, a angústia de buscar um Eu que escape dessas determinações ou um Eu capaz de ser, apesar delas. No afã dessa busca romântica, Pessoa forjou não um, mas vários sujeitos, nenhum deles completamente livre daquelas determinações (embora Caetano muito se esforce para tal), mas todos arquitetados por Pessoa conforme a sua aguda consciência destas linhas de força e seus mecanismos, de modo a ter uma impressão de controle. Como uma marionete que, incapaz de desligar-se completamente dos cordões que lhe controlam, aprende a desmontar-se e utiliza os mesmos fios que a prendem como extensões com que move as criaturas nascidas de sua mutilação.

Nessas circunstâncias de existência, a liberdade possível é a ironia, afastar-se de si mesmo é afastar-se tanto quanto possível dessas determinações exógenas. O que o ortônimo deixa implícito em “Pobre velha música” (e aqui voltamos à pergunta deixada em aberto) é que não saber da veracidade da lembrança pueril não importa, porque ele mesmo fabrica a memória da infância: “É hoje que sinto/ Aquilo que fui./ Minha vida flui./ Feita do que minto.//Mas nesta prisão,/ Livro único, leio/ O sorriso alheio/ De quem fui então” (PESSOA, 2008, p. 174). Nessa outra poesia, já de

⁹ Expressão cunhada por Elias Thomé Saliba.

1933, Pessoa “ele-mesmo” responde: o que importa é o “outrora agora”, esse instante no hoje em que ele constrói a realidade através da representação, importa este ato criador através do qual o passado é feito – ou construído. O Eu que “é” no presente e o Eu que “foi” no passado não são os mesmos, porque cada um é uma ficção distinta, cada uma só responde aos anseios e demandas do seu momento de criação.

Desconhecer-se conscientemente: a condição imaginária do eu

[...]

O homem superior difere do homem inferior, e dos animais irmãos deste, pela simples qualidade da ironia. A ironia é o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente. É a ironia atravessa dois estádios: o estádio marcado por Sócrates, quando disse ‘sei só que nada sei’, e o estádio marcado por Sanches, quando disse ‘nem sei se nada sei’. O primeiro passo chega àquele ponto em que duvidamos de nós dogmaticamente, e todo homem superior o dá e atinge. O segundo passo chega àquele ponto em que duvidamos de nós e da nossa dúvida, e poucos homens o têm atingido na curta extensão já tão longa do tempo que, humanidade, temos visto o sol e a noite sobre a vária superfície da terra.

Conhecer é errar, e o oráculo que disse ‘Conhece-te’ propôs uma tarefa maior que as de Hércules e um enigma mais negro que o da Esfinge. Desconhecer-se conscientemente, eis o caminho. E desconhecer-se conscientemente é o emprego activo da ironia. Nem conheço coisa maior, nem mais própria do homem que é deveras grande, que a análise paciente e expressiva dos modos de nos desconhecermos, o registo consciente da inconsciência das nossas consciências, a metafísica das sombras autónomas, a poesia do crepúsculo da desilusão.

Mas sempre qualquer coisa nos ilude, sempre qualquer análise se nos embota, sempre a verdade, ainda que falsa, está além da outra esquina. E é isto que cansa mais que a vida, quando ela cansa, e de que o conhecimento e meditação dela, que nunca deixam de cansar. Ergo-me da cadeira de onde, fincado distraidamente contra a mesa, me entretive a narrar para mim estas impressões irregulares. Ergo-me, ergo o corpo nele mesmo, e vou até à janela, alta acima dos telhados, de onde posso ver a cidade ir a dormir num começo lento de silêncio. A lua, grande e de um branco branco, elucida tristemente as diferenças socalcadas da casaria. E o luar parece iluminar alidamente todo o mistério do mundo. Parece mostrar tudo, e tudo é sombras com misturas de luz má, intervalos falsos, desniveladamente absurdos, incoerências do visível. Não há brisa, e parece que o mistério é maior. Tenho náuseas no pensamento abstracto. Nunca escreverei uma página que me revele ou que revele alguma coisa. Uma nuvem muito leve paira vaga acima da lua, como um esconderijo. Ignoro como estes telhados. Falhei, como a natureza inteira (PESSOA, 2006, p. 166-167).

Este trecho, cujo autor incontestemente é Bernardo Soares, é parte de um texto publicado em 1932 na *Revista Presença*, lembrando que houve apenas doze fragmentos do *Livro* que Pessoa publicou em vida. O texto relaciona a ironia ao próprio cerne da poética pessoana: o drama da consciência. A tomada de consciência é condição necessária para a ironia, que por sua vez, se empregada ativamente, permite afastar-se intencionalmente desse mesmo *Eu*, do qual se toma consciência. A ironia, enquanto atitude voluntária, desempenha uma função central na poética pessoana, tendo um papel fundamental na produção do “vácuo-pessoa”, expressão adotada por Leyla Perrone-Moisés¹⁰

¹⁰ A expressão foi cunhada pelo próprio Pessoa: “Ficarei nem Deus, nem homem, nem mundo, mero vácuo-pessoa,

para explicar como a problemática psicanalítica e linguística do sujeito se presentifica na obra de Pessoa através da efabulação heteronímica, que decorre de “uma consciência penetrante da condição imaginária do eu” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 79). Isto é, o Eu de onde parte o ponto de vista é vazio e instável, do que advém a possibilidade de engendrar perspectivas diversas e, então, o passo ousado de Fernando Pessoa: criar Eus fixos e seguros que sustentem esses pontos de vista diversos.

A multiplicação heteronímica se deve tanto à instabilidade essencial do Eu, quanto ao desejo (no caso paradoxal) de ser um Eu mais consistente. Não podendo suportar a dependência do Outro para existir, sentindo essa existência como profundamente ameaçada, o sujeito pessoano criou outros cuja articulação com o ‘eu mesmo’ ele imaginava poder controlar, *sendo sem sair de si* (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 82-83, *itálico mantido*).

O fenômeno heteronímico enfatiza o caráter ficcional do eu lírico, o que é uma constante na literatura moderna e representa um sujeito em crise. O próprio sujeito moderno é uma ficção (desnudada por pensadores como Hume e Nietzsche), mas Pessoa realiza o limite dessa experiência, ele tece uma rede ficcional onde múltiplas identidades se fixam e onde, em contrapartida, seu Eu empírico queda-se capturado: “perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito aí se desfaz, como uma aranha que se dissolvesse ela própria nas secreções construtivas de sua teia” (BARTHES *Apud* PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 97). É a “subjetividade radical dos velhos românticos, já ironicamente revivida por Nietzsche” (EVERDELL, 2000, p. 404), que se avulta frente à diluição do referencial e que, no que concerne à forma, conduz à estética da duração subjetiva, cuja expressão literária é o fluxo de consciência, estilo exemplificado no último parágrafo do texto analisado e predominante no *Livro do Desassossego*.

Acima, temos apenas metade do grande fragmento publicado, cuja primeira parte desenvolve uma reflexão sobre “as definições do homem”, que passa por Rousseau, Carlyle, Antologia Grega, Haeckel, Kant e Goethe, alegando que “o homem superior” difere do “homem inferior” mais do que este último dos animais – essa definição se justifica pela qualidade da ironia, indício da autoconsciência. O que não está dito, porém, é que o próprio texto tem sua dose de ambivalência irônica. Ainda na primeira parte, ao encerrar sua discussão com as definições dos outros pensadores, Bernardo Soares afirma: “Mas entre mim e o camponês há uma diferença de qualidade, proveniente da existência em mim do pensamento abstracto e da emoção desinteressada; e entre ele e o gato não há, no espírito, mais que uma diferença de grau” (PESSOA, 2006, p. 166). Entretanto, mais adiante, afirma sua “náusea” desse mesmo “pensamento abstrato”. O deslizamento discursivo que realiza cumpre um importante papel para obter o efeito irônico: de uma clara infinito de Nada consciente, pavor sem nome, exilado do próprio mistério, da própria Vida” (PESSOA, 1966, p. 60).

argumentação com outros reconhecidos intelectuais passa a uma reflexão um tanto circular sobre a ironia e a consciência, depois resvala numa indagação sobre ilusões e verdades para logo perder-se num delírio sobre “o mistério do mundo”, com luz e sombras, nuvens e desníveis absurdos e, finalmente, declara sua náusea, sua falha e que nunca escreverá “nenhuma revelação”.

A interpretação não é um apêndice das ficções seminais senão que seu indispensável suplemento. O intérprete é o mediador, na ordem do tempo, entre o texto complexo e seu provável leitor. Porque complexa, uma ficção seminal admite interpretações várias. Esta variedade, por sua vez, é a condição para que ela logo não se esgote no tempo; com o desaparecimento de umas poucas gerações, sua complexidade combinada à necessidade da intervenção interpretante, a torna inexaurível. É pela articulação entre estes dois pontos – complexidade interna e suplemento do intérprete – que as ficções seminais podem perdurar além de sua ambiência histórica (LIMA, 1989, p. 74).

Os apontamentos traçados até aqui esboçam uma certa continuidade romântica em Pessoa, que se utiliza da ironia para realizar a crítica de seu tempo (a modernidade) e de si mesmo (homem moderno). A maior crítica de Pessoa à modernidade está na figura de seu mestre, mas, ironicamente, nem mesmo Caeiro escapa, “pois, sua cegueira momentânea causada pelas tramas do amor e, aqui, podemos ver o riso irônico de Pessoa, lhe impõe os conceitos de interioridade, completude, identidade e felicidade” (POMA, 2010, p. 15). Caeiro pretende negar a história e a modernidade por ela fabricada, pretende existir sem deixar rasto e tenta subverter o fundamento do homem moderno, o cogito cartesiano: “Sei que o mundo existe, mas não sei se existo” (PESSOA, 2015a, p. 124). Caeiro falha tautologicamente:

O que Caeiro estabelece como dever do poema é restituir uma identidade do ser anterior a qualquer organização subjetiva do pensamento. A palavra de ordem que se encontra em um dos seus poemas – ‘não precisar de um corredor do pensamento’ – equivale a um ‘deixar-ser’ totalmente comparável à crítica heideggeriana do motivo cartesiano da subjetividade. A função da tautologia (uma árvore é uma árvore e nada além de uma árvore, etc) é poetizar a vinda imediata da Coisa sem que seja preciso passar pelos protocolos, sempre críticos e negativos, de sua apreensão cognitiva (BADIOU *Apud* CANDIDO, 2015, p. 152).

Caeiro pelega com a linguagem e luta para submetê-la ao mundo empírico, libertando-a da subjetividade moderna – que é um emaranhado de rastos impossíveis de apagar. Trata-se, todavia, de uma batalha impossível, a linguagem é soberana. A morte de Caeiro é o indício irônico de que Pessoa reconhecia essa soberania, é também prenúncio do que meio século depois seria a virada linguística. A vingança do mestre Caeiro é o tropo da ironia, deixado para seus discípulos e, como mostramos, predominante na obra pessoana.

A ironia pressupõe a ocupação de uma perspectiva ‘realística’ da realidade, de onde se poderia oferecer uma representação não figurada do mundo da experiência. A ironia representa assim um estágio da consciência em que se reconhece a natureza problemática da própria linguagem. Chama a atenção para a tolice potencial de todas as caracterizações linguísticas da realidade, tanto quanto para a absurdidade das crenças que ela parodia

(WHITE, 2008, p. 51).

Atualmente, a ironia é mais corriqueiramente tomada como a prática banal de dizer o contrário do que se quer realmente afirmar. Pessoa, mestre na arte “dizer-se”, tanto se disse que, ironicamente, não disse nada de si: “Nunca escreverei uma página que me revele ou que revele alguma coisa” (PESSOA, 2006, p. 167). E nós continuamos desassossegadamente tentando compreendê-lo, logo a ele, que afirmava: “Repudiei sempre que me compreendessem. Ser compreendido é prostituir-se” (PESSOA, 2006, p. 149). Entre ele e nós, a linguagem, corrompida pela ironia tanto quanto nós somos corrompidos pela existência.

A História: um decurso de interpretações

O *Livro do Desassossego* expressa em conteúdo e em forma a problemática da História, como tem sido discutida nas últimas décadas, isto é, um saber não definitivo, em constante reelaboração, disciplina cujos modelos formais de escrita parecem engessar e atrofiar a capacidade crítica. A forma do *Livro* é expressão desse conjunto de questões porque é, nas palavras de Richard Zenith, editor e organizador do *Livro*: “feito de um número indeterminável de textos sem lugar certo, em constante rodopio – uma obra pré desconstruída” (ZENITH In MARTINS, 2010, p. 413). Essa forma exemplifica a “rejeição de significados firmes e autônomos”, como afirmaria a virada linguística, décadas depois. A inclusão de um novo fragmento, a consideração de uma nova lista de títulos ou a atenção a um novo heterônimo, mudam a organização e geram novos tipos de leitura. Assim como na História, novas provas, novos tipos de fontes, novos atores a se considerar, são sempre adventos que demandam novas e provisórias leituras.

Em relação ao conteúdo, o *Livro do Desassossego* se alinha às preocupações da História por uma recusa de “teleologias”, uma crítica a sentidos preestabelecidos para a experiência humana. Abala aquelas “narrativas de razão, verdade, ciência, progresso e emancipação universal” (EAGLETON, 2006, p. 350) e inclina-se para uma desmitificação de quaisquer representações do real que se queiram verdades absolutas:

A literatura, que é a arte casada com o pensamento, e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite. [...]
Não creio que a história seja mais, em seu grande panorama desbotado, que um decurso de interpretações, um consenso confuso de testemunhos distraídos. O romancista é todos nós, e narramos quando vemos, porque ver é complexo como tudo (PESSOA, 2006, p. 59-60).

No trecho acima, Bernardo Soares declara que escrever é o meio de extrair o terror do viver,

o horror de estar vivo é amenizado apenas pela literatura. Porque o real, o mundo sensível em que vivemos, é um “cadáver que amei quando era vivo” (PESSOA, 2006, p. 197) – imagem fortíssima que faz par com a desse fragmento: “Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor”. Ambas se irmanam a este outro fragmento: “Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida” e poucas linhas depois: “[a literatura] simula a vida. Um romance é uma história do que nunca foi e um drama é um romance dado sem narrativa. Um poema é a expressão de ideias ou de sentimentos em linguagem que ninguém emprega, pois que ninguém fala em verso” (PESSOA, 2006, p. 140). A vida é um cadáver tedioso e aterrorizante, que nos lembra do que foi e poderia ser, o meio de mitigar esse horror é escrever, sobre o que foi esse cadáver (o que a história tenta) e sobre o que ele poderia ter sido (o que faz a literatura). Aliás, essa ilustração também já foi feita por Pessoa, no drama estático *O marinheiro*, em que três irmãs velam uma quarta e divagam sobre o passado e os sonhos.

As ideias levantadas por esses fragmentos – a centralidade da linguagem em detrimento da realidade empírica, a relativização do conhecimento, considerar a história como “um decurso de interpretações” – coadunam com as hesitações epistemológicas mais atuais. Em 1973, White realizou a análise que apontou para uma historiografia predominantemente “vazada na ironia” no século XIX, afirmando que “o ceticismo e o pessimismo de grande parte do pensar histórico contemporâneo têm suas origens numa disposição de espírito irônica, e [...] esta disposição de espírito é por sua vez apenas uma dentre muitas posturas possíveis a adotar diante do registro histórico” (WHITE, 2008, p. 14). O “pensar histórico contemporâneo”, sobre o qual fala White, também afeta a produção literária. White coloca grande ênfase na “prefiguração”, como etapa necessária e anterior ao fazer histórico e declara que “este ato prefigurativo é *poético*, visto que é precognitivo e pré-crítico na economia da própria consciência do historiador” (WHITE, 2008, p. 45). Essa prefiguração irônica do campo histórico nos atinge tanto através da história quanto da literatura. Embora para a maioria das pessoas – sem contato com os embaraços epistemológicos de historiadores, filósofos, sociólogos – acaba sendo a literatura (e as formas de arte que dela derivam, narrando com imagens¹¹) o principal fio condutor dessa postura cética, irônica ou até, na visão pessimista de um Harold Bloom: “cínica”.

¹¹ Séries, filmes, desenhos animados e até mesmo jogos de videogame parecem expressar cada vez mais esse clima de desconfiança em relação às certezas que doam sentido à existência. A lista de títulos que poderiam figurar entre os exemplos é imensa, para citar apenas um deles cito uma fala do filme *The Ballad of Buster Scruggs* (2018), que resume muito bem o nosso tema: “I believe certainty regarding that which we can see and touch, it is seldom justified, if ever. Down the ages, from our remote past, what certainties survive? And yet we hurry to fashion new ones. Wanting their comfort. Certainty... is the easy path. Just as you said (Billy Knapp)”.

A força da história estaria em promover o mito de crer que a vida humana é dotada de sentido. Seria por esse mito que o eu assume ‘uma pretensa continuidade totalizadora’. O privilégio da história, entre as ciências humanas, seria portanto conseqüente do travestimento ideológico pelo qual o Ocidente podia, face às outras culturas, encarar-se como ocupante de uma posição superior, a partir da qual lançaria seu magnânimo olhar humanista (LIMA, 1989, p. 23).

Nos poemas, ortônimos e heterônimos, vimos Pessoa estabelecer uma atitude irônica em relação à sua própria memória e, destarte, sua infância, sua constância e sua sanidade foram colocadas em cheque. Enquanto isso, estabelecia uma segunda camada de ficção sobre si, com sua ação em torno dos movimentos do modernismo português e uma mística que se queria romântica sem o dizer. Junte-se a isso o sarcasmo abúlico de Bernardo Soares e teremos um Pessoa que realiza a demolição mitológica pleiteada por Lévi-Strauss:

Pertenço a uma geração que herdou a descrença na fé cristã e que criou em si uma descrença em todas as outras fés. [...]
Sem ilusões, vivemos apenas do sonho, que é a ilusão de quem não pode ter ilusões. Vivendo de nós próprios, diminuimo-nos, porque o homem completo é o homem que se ignora. Sem fé, não temos esperança, e sem esperança não temos propriamente vida. Não tendo uma ideia do futuro, também não temos uma ideia de hoje, porque o hoje, para o homem de acção, não é senão um prólogo do futuro [...] (PESSOA, 2006, p. 295-296).

Central para nossa análise, este fragmento incorpora boa parte das ideias que temos perseguido e, além do mais, antecipa em quase cinquenta anos a análise de Kermode, compreendendo que as religiões e mesmo a fé iluminista no progresso pela ciência e pela razão são ilusões (ficções), que conduzem a vida prática, dando sentido ao hoje como um “prólogo do futuro”. Ecoa também a noção, engendrada pelos poemas acima, de que sem poder crer num passado real, numa identidade baseada nesse passado e nem em ídolos que conduzem os homens “completos” (os ignorantes) através dos tempos, resta apenas o sonho – a efabulação individual de quem é incapaz de aceitar as ilusões alheias. Embora Bernardo Soares afirme que “vivendo de nós próprios, diminuimo-nos”, o que Pessoa afirma por trás dele é que seus “sonhos”, suas “ilusões” pretendem erigir um novo panteão, um panteão português. No lugar desses ídolos alheios que são demolidos, estão pedaços de vidro pintados de diferentes cores.

Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. [...]
Tudo é o que somos, e tudo será, para os que nos seguirem na diversidade do tempo, conforme nós intensamente o houvermos imaginado, isto é, o houvermos, com a imaginação metida no corpo, verdadeiramente sido (PESSOA, 2006, p. 60).

Esse fragmento, do qual já citamos o início, é aquele que inicia afirmando que a literatura, “sem a mácula da realidade”, é o fim mais precioso, porque corresponde à “realidade” que somos encarregados de construir, pois é através da materialidade das palavras que o momento presente

será conhecido no futuro. A maestria dessa habilidade de “dizer-se” é capaz de tornar o passado, momento dito e que só existe enquanto representação (literatura), mais vívido e prazeroso que o próprio presente. Esta percepção do tempo age diretamente na concepção da nostalgia pessoana. É desse modo que a nostalgia pela infância, presença constante nos poemas do ortônimo, tem o ranço da ironia que nos deixa desconfiados, como em *Pobre e velha música*.

David Lowenthal, em um capítulo que se intitula *Como conhecemos o passado*, compila várias asserções de alguns filósofos e ficcionistas a esse respeito, elucidando a sua própria explicação historiográfica: “Em nossas lembranças já um passado fictício ocupa o lugar de outro, do qual nada sabemos com certeza, nem, ao menos, que é falso” (BORGES *Apud* LOWENTHAL, 1998, p. 67) – palavras de Jorge Luis Borges escritas na década de 60; “o que importa são apenas as lembranças que agora tenho, sejam elas falsas ou verdadeiras” (PRICE *Apud* LOWENTHAL, p. 71) – atesta H. H. Price, grande teórico sobre a percepção humana, em 1953; “Embora falemos em compartilhar nossas lembranças, não podemos compartilhar uma lembrança assim como não podemos compartilhar uma dor” (BENJAMIN *Apud* LOWENTHAL, p. 79) – Walter Benjamin; “O passado é o que você lembra, imagina que lembra, convence a si mesmo que lembra, ou finge lembrar” (PINTER *Apud* LOWENTHAL, p. 79) – afirma pessoanamente o ator, diretor, poeta e dramaturgo Harold Pinter.

Pessoa se outra ironicamente em Eus possíveis: o monarquista clássico, o futurista decadente, o funcionário de vida e expectativas medíocres – cada um deles é construído e satirizado por Pessoa, que os “captura pelo seu próprio discurso”, como fazia Sócrates. A diferença é que Pessoa interpreta os próprios ironizados e, paradoxalmente, ironiza a si mesmo. Outro efeito obtido com imenso sucesso é levar o próprio leitor, fatalmente identificado com algum dos tipos representados, “a reconhecer sua própria ignorância”, assim como sua insignificância.

O passado assume um caráter de constructo subordinado ao momento presente, às necessidades, sofrimentos e projetos desse presente subjetivo e criador. A memória fornece peças que são montadas a partir das escolhas feitas em obediência aos imperativos do momento, as brechas deixadas pelas peças perdidas (intencionalmente ou não) são preenchidas pelo ato poético, na narrativa histórica e, com mais liberdade, na ficcional. Esta atitude irônica – desprendida em relação às peças da memória, indiferente ao que é peça dada ou o que é preenchimento – é uma atitude que se encontra na raiz do que se tem chamado “sujeito pós-moderno”, fragmentado e instável como o moderno, mas que abraça a sua condição e se recicla e ressignifica continuamente para adaptar-se às relações fluidas da sociedade global pós-industrial. Estes leitores pós-modernos

buscam-se e encontram-se cada vez mais na obra de Fernando Pessoa.

No pós-moderno, em outras palavras, (e aqui está a fonte da tensão), a própria nostalgia é ao mesmo tempo evocada, explorada e ironizada. Este é um movimento complicado (e pós-modernamente paradoxal) que é tanto uma ironia da própria nostalgia, do próprio desejo de olhar para trás em busca de autenticidade, e, ao mesmo tempo, uma invocação às vezes desavergonhada do poder visceral que acompanha a realização desse desejo (HUTCHEON, 2000, n.p.)¹²

Verificamos que “o complicado e (pós-modernamente paradoxal) movimento” apontado por Hutcheon, a saber, a ironização da nostalgia, é um movimento literário habitual para Pessoa. Entendemos que a correlação da obra pessoana com o romantismo, sua verve existencialista e o dito “pós-moderno”, é uma matéria de grande interesse, que ajuda a compreender como a crítica tem se endereçado à obra e como a obra tem sido eficaz em dirigir-se aos leitores atuais.

Considerações finais

Lucien Febvre alertou: “As emoções são contagiosas”. Embora tenha estabelecido que uma determinada expressão da sensibilidade resulta de “uma dada série de experiências de vida comum”, o historiador também afirmou que a literatura “cria e em seguida difunde uma determinada forma de sentimento” (FEBVRE, 1989, p. 219, 228-229). De início, esse estudo considerou o aspecto das experiências em comum, pensando a modernidade como um contexto fomentador de mudanças na sociedade e nas vidas dos indivíduos: o tempo é acelerado, os deslocamentos espaciais se generalizam, as relações interpessoais respondem a um conjunto cada vez mais complexo e dinâmico de regras, os trabalhos e os discursos se multiplicam, os dogmas se esfacelam e a consciência histórica irrompe.

Afinal, é possível afirmar que o desassossego não é uma inquietação comum, é um fenômeno moderno que atende por muito nomes, quase sempre seguidos de uma longa descrição, que é sempre incompleta e insuficiente. Assim faremos. Na origem do desassossego está uma fratura, o nexos entre a experiência do passado e a expectativa do futuro se rompe. Esse rompimento se expressa nas figuras da mutilação, fragmentação, exílio, nostalgia, enfim, uma perda, seja de si mesmo, de um tempo, de um lugar, de uma crença, a perda de algo que doava sentido à existência. Esse foi o ponto de partida desse artigo, o ponto de chegada é a definição a seguir. O desassossego é paradoxal e cíclico, na medida que envolve: (I) por um lado, a ânsia de preenchimento dessa fissura

¹² Original: In the postmodern, in other words, (and here is the source of the tension) nostalgia itself gets both called up, exploited, and ironized. This is a complicated (and postmodernly paradoxical) move that is both an ironizing of nostalgia itself, of the very urge to look backward for authenticity, and, at the same moment, a sometimes shameless invoking of the visceral power that attends the fulfilment of that urge.

e a necessidade de estabelecer um sentido que oriente o momento presente, reconectando experiência e expectativa; (II) por outro, o próprio ato de criação desse sentido, gera a consciência de que se trata de uma construção, um produto do nosso trabalho de memória e esforço intelectual; (III) assim, essa consciência do caráter fictício das histórias que contamos para nós mesmos (na tentativa de compreender quem somos), alimenta uma imensa dúvida em relação a nossa própria experiência. No primeiro momento (I), as afecções do desassossego são próximas da angústia, da ansiedade e até do pânico. No segundo (II), temos o “peso da consciência do mundo” (PESSOA, 2006, p. 74). Por último (III), manifesta-se o tédio, a incerteza, a abulia. Essa última fase guarda semelhança tanto com a melancolia quanto com o luto, para sair dela e recomeçar o ciclo é preciso entrar no seríssimo jogo da linguagem. O melancólico escapa pela ironia, como afirmou Starobinski.

Referências

- ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Melhoramentos, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERLIN, Isaiah. “Os efeitos duradouros”. In: **As raízes do Romantismo**. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BRADBURY, Malcom. “Luigi Pirandello”. In: **O mundo moderno**. Dez grandes escritores. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril, 2010.
- CANDIDO, Gisele Batista. **O desassossego e o pensamento poético-filosófico de Fernando Pessoa**. Tese (Doutorado em Filosofia), São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2015.
- DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor da literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**. Uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- EVERDELL, William R. “Epílogos descontínuos. Heisenberg e Bohr, Gödel e Turing, Merce Cunningham e Michel Foucault”. In: **Os primeiros modernos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FEBVRE, Lucien. **Combates da História**. Lisboa: Presença, 1989.

GAGLIARDI, Caio Márcio Poletti Lui. **Fernando Pessoa ou do interseccionismo**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária), Campinas: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2005.

GOMES, José Ney Costa. **Alma à janela: perfil intensivo de Álvaro de Campos**. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa), São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. “Irony, Nostalgia and the Postmodern”. In: **Methods for the Study of Literature as Cultural Memory**. Org. Raymond Vervlietand, Annemarie Estor. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 189-207.

KERMODE, Frank. **The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction**. Oxford: University Pres, 2000.

KIERKEGAARD, Søren. **O conceito de ironia**. Trad. Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

LEÃO, Jacqueline Oliveira. “Breves considerações sobre O conceito de ironia, de Søren Kierkegaard”. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 13, n. 144, 2013.

LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”. **Projeto História**. Tradução: Lúcia Haddad. São Paulo, 1998.

LÖWY, M. e SAYRE, R. “O que é o romantismo? Uma tentativa de redefinição”. In: **Revolta e Melancolia**. O Romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUIZ, Carolina Borges da Silva. **O Desassossego de Fernando Pessoa e José Saramago: a investigação de um sentimento através da literatura**. Dissertação (Mestrado em História Social), Saõa Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2019.

MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

MORETTI, Franco. “O feitiço da indecisão”. In: **Signos e estilos da modernidade**. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Trad. Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Fernando Pessoa. **Aquém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de Auto Interpretação**. Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas.** (Introdução, organização e notas de António Quadros.) Lisboa: Europa-América, 1986.

PESSOA, Fernando. **Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa.** Org. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1990.

PESSOA, Fernando. **Poesia. Álvaro de Campos.** (Org. Teresa Rita Lopes) Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

PESSOA, Fernando. **Cancioneiro.** São Paulo: Martin Claret, 2008.

PESSOA, Fernando. **Mensagem: Obra poética I.** (Org. Jane Tutikian). Porto Alegre: LP&M, 2009.

PESSOA, Fernando. **Poemas de Alberto Caeiro.** Obra poética II. Org. Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2015 (a).

PESSOA, Fernando. **Poemas de Álvaro de Campos.** Obra poética IV. Org. Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2015 (b).

PESSOA, Fernando. **O livro do desassossego.** (Org. Jerónimo Pizarro). Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

PESSOA, Fernando. **O livro do desassossego.** (Org. Richard Zenith). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

POMA, Paola. “Pessoa e Pirandello: confluência de dramas”. **Revista de Letras**, v.50, n.1, p.11-23, 2010.

POMA, Paola. **O Mito Fernando Pessoa: De Autor a Personagem.** Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa), São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2003.

PONTE, Carlos Roger Sales da. “Kierkegaard: sobre pseudônimos e heterônimos”. **Revista Reflexões**, n. 2, 2013.

SALIBA, Elias Thomé. “História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas.”. **Revista de História**, n. 176, 2017 (a).

SALIBA, Elias Thomé. “Melancolia é analisada através do tempo e o humor por três teorias”. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 9 de junho de 2017 (b).

SEVCENKO, Nicolau. “O enigma pós-moderno”. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso (et al). **Pós-modernidade**. Campinas: Editora Unicamp, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão.** Tensões sociais e Criação Cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia.** Uma história cultural da tristeza. Trad. Rosa Freire

d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WHITE, Hayden. **Meta-História**. A imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 2008.

Recebido em: 02 de julho de 2022.

Aprovado em: 01 de setembro de 2022.