



«Nada pensa nada»

Érica Zíngano

Universidade de São Paulo (Mestranda)

Ai que prazer
Não cumprir um dever,
Ter um livro pra ler
E não o fazer!
Ler é maçada.
Estudar é nada.
O sol doira
Sem literatura

Fernando Pessoa

Palavras-chave: Bartleby, Enrique Vila-Matas, Maurice Blanchot, Fernando Pessoa, projetos, fragmentos, livro nenhum: «papel de pensamento».

Keywords: Bartleby, Enrique Vila-Matas, Maurice Blanchot, Fernando Pessoa, projects, fragments, null book: «paper thought».

1. Por uma não-escrita

«Preferiria não o fazer», repetia Bartleby, modesto escriturário de um gabinete de advocacia situado em Wall Street, às solicitações de seu chefe, fosse para o que quer que fosse. A sentença emblemática, de conotação dúbia, nem positiva nem negativa, *evasiva*; repetida inúmeras vezes no decorrer de *Bartleby, o escrivão* (1853), novela de Herman Melville, coloca-nos num impasse:

– *Como pode um escrivão simplesmente não mais querer escrever?*

À parte as várias interpretações que este gesto lacônico pode suscitar, impossível não tencionarmos a questão para pensá-la num âmbito maior, o da literatura. Se retomássemos a História da Literatura por essa perspectiva – a do Não –, que História teríamos? Ao enumerarmos obras que não foram escritas ou que permanecem incom-

pletas – disso temos apenas projetos, rascunhos, notas ou fragmentos –; poderíamos analisar a literatura pelo que se tentou escrever, revelando-nos, em larga medida, uma outra História da Literatura: a da impossibilidade da representação ou a do seu fracasso. Ou, ao invés da sua impossibilidade, a sua crise. Ou, ainda, a constatação de que uma vida apenas não dá tempo.

Neste ensaio, interessa menos pensar numa possível impossibilidade da representação – *seu fracasso?* –, e sim examinar procedimentos de escrita em que pode a questão ser considerada: não escrever?, escrever o Não?, escrever em fragmentos?, escrever para não escrever?. Para tanto, voltemos a *Bartleby*, mesmo sabendo que talvez fosse melhor não o fazer.

2. Um Não inicial

Desta misteriosa personagem, sabemos pouquíssimo:

(...) não existe material suficiente para uma biografia integral e satisfatória desse homem. É uma perda irreparável para a literatura. *Bartleby* era uma dessas criaturas a respeito das quais nada se pode averiguar, exceto nas fontes diretas, e estas, no seu caso, eram muito poucas. (Melville, 2005:1)¹

Sem passado e sem história, acompanhamos *Bartleby* através da narração em primeira pessoa de seu chefe, «um homem de certa idade», que decidiu contratá-lo, já que o volume de trabalho aumentara quando assumira o cargo de Oficial de Registro Público. E, é ele mesmo quem nos diz que:

No início, *Bartleby* escrevia muito. Como se estivesse faminto por ter algo para copiar, parecia se empanturrar com os meus documentos. Não havia pausa para a digestão. Trabalhava dia e noite, copiando à luz natural e à luz de velas. Eu teria ficado empolgado com a sua dedicação, se ele trabalhasse com alegria. Mas escrevia em silêncio, com apatia, mecanicamente. (ibid.:8)

Ou seja, *Bartleby*, desde o início, já possuía um caráter dispar: mesmo trabalhando incessantemente – alguma alusão à mecanização do trabalho pode ser lida nas entrelinhas – não era com «alegria» que o fazia: ora, o funcionário «feliz», regozijado com o trabalho que realiza, não seria talvez um dos maiores sonhos da burguesia emergente? Modesto Carone escreve o posfácio desta edição e chama a nossa atenção justamente para isso: «*Bartleby* é um escravo naquele cenário» (ibid.: 44). Escravo num novo mundo que recém começara a se estabelecer, um mundo das finanças, do

¹ Todas as citações aqui reunidas, utilizadas nesta secção do trabalho, referem-se à seguinte edição: Melville, 2005.

lucro, dos pontos com hora de chegada e saída, das 8h trabalhadas, e, agouro de Melville ou não, Wall Street é hoje símbolo do regime capitalista.

A narrativa ganha fôlego quando, ao terceiro dia de trabalho, Bartleby pronuncia sua frase bombástica pela primeira vez. Desta forma, o conto concentra-se em torno das elucubrações do patrão, cada vez mais abismado com o comportamento esdrúxulo de seu funcionário, «aquilo que vi espantado, com meus próprios olhos, é tudo o que sei a respeito de Bartleby» (ibid.:1), que passa seu tempo atrás de um biombo verde, a contemplar um muro de concreto defronte a sua janela, uma parede cega; e que prefere, impreterivelmente, o Não.

A atitude impertinente da personagem, que afirma e reafirma, de forma categórica, sua recusa em realizar qualquer solicitação, «o escrívão era vítima de um mal inato e incurável» (ibid.:18), tendo sempre a enfática sentença na ponta da língua, suscita gradualmente uma sensação de revolta no patrão e nos colegas, perturbando a ordem geral do ambiente de trabalho. O fluxo da narrativa passa a ser marcado, então, da sua metade para o fim, pelo crescente desconforto que é gerado na repetição descabida de Bartleby, «nada irrita mais uma pessoa honesta do que a resistência passiva » (ibid.:12), conduzindo as demais personagens a um estado de tensão permanente, «tremia ao pensar que o contato com o escrívão tivesse afetado seriamente meu estado mental» (ibid.:20).

O patrão, que se interroga, num misto de compaixão cristã e racionalismo asséptico, começa a ficar realmente preocupado com os rumores que corriam a respeito de Bartleby, pois manter um funcionário desobediente, sob sua tutela, poderia afetá-lo profissionalmente:

No fim, fiquei sabendo que no meu currículo profissional corriam comentários espantosos sobre a criatura estranha que eu mantinha no meu escritório. Isso me incomodou muito. (...) O que fazer? O que devo fazer? O que a minha consciência diz que devo fazer com esse homem, ou melhor, fantasma? Tenho que me livrar dele; ele tem que ir embora. Mas como? (...) Prefiro deixá-lo viver e morrer aqui, e depois emparedá-lo. (ibid.:28-9)

A solução que lhe ocorre, um tanto sombria, remete-nos, de súbito, às narrativas de Poe, além da sugestão de emparedá-lo, citação explícita ao conto «O gato preto», outras alusões ao universo do escritor norte americano também podem ser observadas, por exemplo, quando se refere a Bartleby como fantasma. Dessa forma, a novela adquire um tom de narrativa fantástica, não longe dos relatos «absurdos», largamente explorados no séc. XX, dos quais, sem dúvida, Poe foi precursor.

Extremamente moderno, Melville prenuncia vários dos temas a serem explorados por Kafka ou mesmo Beckett. Esta novela poderia muito bem ter sido escrita por eles, tamanha similitude temática observamos, seja pelo inusitado da situação

narrada – um escrivão que se recusa a escrever! –, seja pelo que dela fica sugerido nas entrelinhas: o absurdo, o fantástico, a loucura; além da narrativa se passar num ambiente burocrático, tema kafkiano por excelência.

Talvez, essas semelhanças revelem uma certa tendência da modernidade: a prevalência de personagens «menores» – um herói destituído do seu caráter de heroísmo, representando, dessa maneira, qualquer indivíduo comum que põe em xeque, através da sua resistência passiva, as instâncias de poder, uma ordem superior, regida pelo sistema capitalista.

Não à toa, *Bartleby*, com a aura de mistério que cerca seu caráter inescrutável e sua sentença enigmática, tornou-se uma das mais famosas personagens da ficção moderna, atraindo para si a atenção de filósofos fundamentais do séc. XX:

Os estudos sobre *Bartleby* já eram numerosíssimos no âmbito anglo-saxão, mas foi o posfácio ao conto escrito por Gilles Deleuze em 1989, intitulado «*Bartleby ou a Fórmula*», que colocou em circulação filosófica internacional a personagem de Melville e sua frase. Deleuze observa: «A fórmula arrasadora elimina tão impiedosamente o preferível quanto qualquer não preferido. Ela abole o termo a que se refere, e que ela recusa, mas também o outro termo que ela parecia preservar, e que se torna impossível». Depois de Deleuze, outros filósofos contemporâneos se debruçaram sobre *Bartleby*, como Giorgio Agamben («*Bartleby o della Contingenza*») e Jacques Derrida (em cursos e trechos de livros). Inicialmente interessado em *Bartleby* pelo tema do «segredo», o último Derrida enfatizava, no escriturário, o tema da «resistência ética». Outros estudiosos assinalaram a afinidade da atitude de *Bartleby* com a própria «desconstrução» derridiana, pelo fato de esta evitar o dualismo do sim ou não. (Perrone-Moisés, 2005)

No entanto, não apenas filósofos dedicaram estudos sobre o caráter ambíguo da personagem de Melville, ficcionistas também foram seduzidos pela síndrome de *Bartleby*.

3. Por uma escrita do Não

Pourquoi ne cesse-t-il [l'écrivain] pas d'écrire? Pourquoi, s'il rompt avec l'oeuvre, comme Rimbaud, cette rupture nous frappe-t-elle comme une impossibilité mystérieuse?

A-t-il seulement le désir d'un ouvrage parfait, et, s'il ne cesse pas d'y travailler, est-ce seulement parce que la perfection n'est jamais assez parfaite?

Maurice Blanchot

Enrique Vila-Matas, escritor catalão, também fascinado por *Bartleby*, ou, melhor dizendo, por *Bartlebys*, parte da premissa inicial dessa personagem, a da recusa, para construir seu *romance-compêndio*, *Bartleby e companhia*: uma estranha antologia, misto de ensaio e ficção, onde são reunidos diversos escritores que, por razões distintas e variadas, decidiram parar de escrever. Escritores que, assim como o escrívão, prefeririam não o fazer, assumindo a atitude da desistência.

Os casos verídicos citados são vários: Rimbaud, Juan Rulfo, Salinger são autores de obras interrompidas; Mallarmé tem seu último projeto, *Livro*, inconcluso; Joseph Joubert, Arthur Cravan e Pepin Bello são escritores sem livros, dentre vários outros, reais ou inventados, que renunciaram a continuar, a terminar ou mesmo a começar uma obra, além de escritores que, como Kafka e Proust, escreveram sobre a dificuldade de escrever. Sócrates também consta no rol, pois, como é sabido, não deixou obra escrita: «Embora sempre se soubesse que ele tinha um caráter delirante e alucinado, uma conspiração do silêncio encarregou-se, durante séculos, de não destacar isso. É que seria muito difícil assumir o fato de um dos pilares de nossa civilização ter sido um excêntrico desmedido» (Vila-Matas, 2004: 20-1).

Espécies de *Bartlebys* modernos, agrupados nesta listagem pessoal extremamente irônica, sob a égide do «preferiria não o fazer», apontam uma possível tendência da atual literatura, a do Não, ressaltando uma crise que se agravou na modernidade, a do Silêncio:

Sem sombra de dúvida, desde o romantismo a literatura sofre de um Mal que vem se agravando, cuja causa é a percepção de seu possível desaparecimento. O grande teórico desse Mal da literatura, que está certamente na base do livro de Vila-Matas, foi Maurice Blanchot. Há quase meio século, em *Le Livre à Venir* (1959), Blanchot descreveu a crise vivida pelos escritores modernos, que, buscando a própria essência da literatura, tornam a obra impossível. (Perrone-Moisés, 2005)

Se, em *Le livre à venir*, Blanchot sugere o desaparecimento da literatura – «Où va la littérature? Oui, question étonnante, mais le plus étonnant, c'est que s'il y a une réponse, elle est facile: la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition» (Blanchot, 2003: 265) –; é num livro anterior, *L'espace littéraire* (1955), em que ele aborda a questão da obra impossível, a obra como uma busca incessante, praticamente inacessível, e lança uma possibilidade para entendermos essa dinâmica da escritura: ao distinguir a obra do livro, Blanchot reafirma o abismo que separa o gesto, movimento permanente do escritor – o livro –, do desejo sem fim, por vezes nem mesmo visionado, tamanha a distância metafísica existente entre o impossível e o provável – o desejo de obra. A busca da obra, ou a manutenção do desejo de obra – «l'écrivain ne sait jamais si l'oeuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre» (Blanchot, 2000: 14) –; seria

o próprio movimento da literatura e se justificaria na beleza, um tanto obsessiva, que há na tentativa de se atingir a perfeição, sempre num horizonte distante, jamais perfeita.

Dessa forma, a pergunta lançada por Blanchot e retomada aqui na epígrafe desta secção, pergunta-chave para adentrarmos nos *Bartlebys* de Vila-Matas, traz-nos a pensar sobre o universo dos escritores do Não, escritores que foram, de alguma forma, atingidos pelo Mal do silêncio, o Mal do «nosso» século. E, como cada caso é um caso, deter-me-ei em um único, muitos, Fernando Pessoa.

3.1. Um caso dentre casos

Nesta lista, como em outra lista qualquer – incompleta, infundável – poderíamos lembrar-nos de itens que não constam, como é o caso, por exemplo, do escritor Fernando Pessoa. Em *Bartleby e Companhia*, Pessoa, ou melhor, o projeto Pessoa, não é mencionado, não é dito que teve apenas dois livros editados e que sua obra, como projeto de obra, teve publicação póstuma. Do seu universo extremamente fragmentário, é mencionado apenas o heterônimo Barão de Teive, o heterônimo-suicida:

Outro feiticeiro feliz que também renunciou ao exercício de sua magia foi o barão de Teive, o heterônimo menos conhecido de Fernando Pessoa, o heterônimo suicida. Ou, melhor dizendo, o semi-heterônimo, porque, do mesmo modo que Bernardo Soares, pode-se aplicar a ele aquela expressão de «não sendo sua personalidade a minha, não é diferente da minha, mas uma simples mutilação dela». (Vila-Matas, 2004: 93)

A problemática da obra inalcançável, infinita, abordada em Blanchot – «ce que l'écrivain a en vue c'est l'oeuvre, et ce qu'il écrit c'est un livre» (Blanchot, 2000: 16) –, também é uma questão central para o Barão que, impossibilitado de transpor-se à arte literária superior a que pretendia, preferiu matar-se: «o barão fez muito bem em ser conseqüente com sua lucidez, fez muito bem em escrever sobre a impossibilidade de fazer uma arte superior e até, talvez – dadas as circunstâncias que envolvem seu caso –, tenha feito bem em se matar» (Vila-Matas, 2004: 95).

Vila-Matas, através de seu narrador, além do Barão, também cita Bernardo Soares, outro semi-heterônimo de Pessoa. Apesar de Enrique não ter refletido muito sobre este último, gostaria de despender mais tempo com ele, tanto pela complexidade que aporta, quanto pelo fascínio que exerce. Também, porque, como mais adiante trataremos do «caso» Caeiro, Bernardo Soares compõe um contraponto interessante.

3.1.1. Desasocego, desassocego, desassossego?

Seria demasiado arriscado ler, em Desassossego: Des-a-só-sem-ego? Bernardo Soares, como os outros Pessoas, sofre da solidão povoada de um ego ausente, de um centro cego e jamais assente.

Leyla Perrone-Moisés

A primeira pergunta a ser feita, se tivéssemos uma, pelo que aqui venho tentar responder, talvez fosse: – Fernando Pessoa, vários, seria também, ele(s), uma espécie de Bartleby? Nesta, muitas podem ser depreendidas, pela complexidade inerente ao caso. Uma delas, outra, sem pestanejar, que resulta obviamente da primeira, surge logo em seguida: – Mas como, tendo escrito tanto? Por hora, deixemos em «suspensão», como espécie de pensamentos soltos – aqueles que nos ocorrem quando lemos –, estas perguntas-guias, que, invariavelmente, estarão nas entrelinhas destas notas-escrita.

Espécie de diário, extremamente angustiante, o *Livro do desassossego*, anteriormente atribuído a Vicente Guedes, assinado por Bernardo Soares – ajudante de guarda livros da cidade de Lisboa –, é um livro-nenhum. Quem nos diz é Zenith, ao organizar uma de suas versões impressas: «Pessoa inventou o livro do desassossego, que nunca existiu, propriamente falando, e que nunca poderá existir. O que temos aqui não é um livro, mas a sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o anti-livro, além de qualquer literatura» (Zenith, 2003: 13).

Em vida, Pessoa publicou apenas 12 textos de uma infinidade, e «trabalhou nesta obra durante o resto da vida, mas, quanto mais a “preparava”, mais inacabada ficava. Inacabada e inacabável. Sem enredo ou plano para cumprir, os seus horizontes foram alargando, os seus confins ficaram cada vez mais incertos, a sua existência enquanto livro cada vez menos viável – como, aliás, a existência de Pessoa enquanto pessoa» (Zenith, 2003: 14). Sempre por fazer, sempre se fazendo, o livro esteve sempre beirando a incerteza do *Livro*, no provisório de qualquer escrita-esboço, no seu processo de *Livro*. No seu decorrer, recebeu vários títulos possíveis: *Epílogo na Sombra*, *Viagem nunca feita*, *Apoteose do absurdo*, *Litania da esperança*, *Idílio mágico* etc; além de apontamentos vários que nunca chegaram a ser escritos. «O *Livro do Desassossego* foi, antes de mais, vários livros (e afinal só um) de vários autores (e afinal um só), e a própria palavra *desassossego* mudou de significado com o decorrer do tempo» (ibid.: 16). No que toda escrita guarda de provisório, o *Livro* foi se constituindo de acúmulos, um caderno de resquícios de vários Pessoas, com toda a sua diversidade heteronímica:

Além dos textos simbolistas e diarísticos, Pessoa juntou especulações filosóficas, credos estéticos, observações sociológicas, apreciações literárias, máximas e aforismos e só por pouco não entraram considerações políticas [...]. O *Livro do Desassossego*, numa das suas vertentes, tornou-se um depósito para muitas escritas que não tinham outro paradeiro, «uma arca menor» (como caracterizou Teresa Rita Lopes) dentro da arca lendária onde Pessoa deixou milhares e milhares de originais. (ibid.: 19)

No entanto, é nesse estágio transitório e indefinido, nessa desarrumação de livro, que o *Livro* adquire sua potência – já que lhe fora impossível organizar um único e coerente livro –, o *Livro* se abre em muitos, vários: «é fascinante saber que o *Livro do desassossego*, coerente com seu título, será para sempre uma obra em movimento e mutação, que sua forma verdadeira e definitiva será sempre uma nostalgia, um anseio de unidade e coerência como aquele indivíduo Pessoa alentava, sabendo-o irrealizável» (Perrone-Moisés, 2001: 212). É reconhecendo a imperfeição que devemos adentrar no *Livro*:

Por que escrevo esse livro? Porque o reconheço imperfeito. Calado seria a perfeição; escrito, imperfeição-se; por isso o escrevo. E sobretudo porque defendo a inutilidade, o absurdo[...] – eu escrevo este livro para mentir a mim próprio, para traír a minha própria teoria. E a suprema glória disto tudo, meu amor, é pensar que talvez isto não seja a verdade, nem eu o creia verdadeiro». (Pessoa, *apud* Perrone-Moisés, 2001: 220)

As palavras de Blanchot parecem retornar em eco, com grande força, quando lemos o fragmento acima transcrito. E, justamente, voltando a pensar em Blanchot, indago: – O esforço do livro, no seu imperfeiçãoamento, não constitui o *Livro*? Não deveríamos nós modificar nosso referencial de obra, ao invés de dizermos: – obra fracassada, porque impossível, infinita; não poderíamos pensar em obra-processo? Um outro estatuto de obra se nos revela doravante, acredito. Uma obra fragmentária sim, aos pedaços, porém menos obra?. Uma outra pergunta em suspensão. Pessoa Soares, também Bartleby, não por desistência, mas por muito ter escrito sobre a impossibilidade – quando se está à beira, no risco, é sempre mais difícil – pode nos ajudar a pensar nisto:

Saber que será má a obra que não se fará nunca. Pior, porém, será a que nunca se fizer. Aquela que se faz, ao menos, fica feita. Será pobre mas existe, como a planta mesquinha no vaso único da minha vizinha aleijada. Essa planta é a alegria dela, e também por vezes a minha. O que escrevo, e que reconheço mau, pode dar uns momentos de distração de pior a um ou outro espírito magoado ou triste. Tanto

me basta, ou me não basta, mas serve de alguma maneira, e assim é toda a vida.
(Pessoa, 2003: 55-6)

Nesta escrita do risco, da borda, que beira um abismo, melhor do que não fazer é fazer, menos ruim talvez, mesmo sabendo que o resultado não seja, mas é – uma distração? – assim como a vida. Da noção de processo, poderíamos pensar em desleixo, mas não deve ser esse o termo. Em muitos dos fragmentos, o que temos é um verdadeiro deleite de palavar. Muitas vezes esmerado e cuidadoso, Pessoa realiza em prosa o poético, e esse prazer, «sem sintaxe, não há emoção duradoura», passa a ser tamanho que pode muito bem substituir outras pulsões: «Gosto de dizer. Direi melhor, gosto do palvar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem pra mim interesse de qualquer espécie – nem sequer mental ou sonho – transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou escuta nos outros. Estremeço se dizem bem» (Pessoa, *apud* Perrone-Moisés, 2001: 263).

Outra questão trazida, no inacabado do livro, é a do gênero. Mesmo que classifiquemos o *Livro do desassossego* como diário, porque acompanhou Pessoa por boa parte de sua vida, quando o semiheterônimo aparecia, nos momentos de cansaço e sonolência², melhor seria não tentar defini-lo em gênero algum, como o faz Leyla: «O *Livro do desassossego* não pode ser encaixado em gênero nenhum, nem pode ser dito acabado ou inacabado, porque seu próprio projeto é o da indefinição, do fragmentário e até do imperfeito ou “mal feito”» (Perrone-Moisés, 2001: 220). Um livro sem gênero, pois, em fragmentos. Numa carta a Armando Cortes-Rodrigues datada de 19 de novembro de 1914, o jovem Pessoa diz: «O meu estado de espírito obriga-me a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos». E, numa carta escrita um mês antes ao mesmo amigo, fala «de uma depressão profunda e calma», que só lhe permitia escrever «pequenas coisas» e «quebrados e desconexos pedaços do *Livro do desassossego*» (Pessoa, *apud* Zenith, 2003: 13-4).

Nestes fragmentos de uma «autobiografia sem factos», em que a ausência de um centro em torno do qual a narrativa seja construída, «a falta de um centro, a relativização de tudo (inclusive da própria noção de “relativo”», o mundo todo reduzido a fragmentos que não fazem um verdadeiro todo, apenas texto sobre texto sobre texto sem nenhum significado e quase sem nexos» (Zenith, 2003: 13), cria, para nós leitores, um embaraço: – como ler o desassossego?

«O *Livro do desassossego* é um texto que pode aniquilar quem dele se aproxime demais. Mais do que qualquer texto de Pessoa, este é um texto de angústia, de depressão, de dilaceramento e de evanescência. Qualquer leitor pode verificar que é

² Carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, 13/01/1935.

difícil suportar a leitura ininterrupta desse *Livro*, de tal forma ele nos contagia de sua negatividade insidiosa» (Perrone-Moisés, 2001: 210).

Como nos sugere Leyla, a nossa leitura também deve seguir em fragmentos, aos pedaços, quicá ao acaso, percorrendo aleatoriamente as páginas abertas. Zenith também nos dá uma deixa: «Ler sempre fora da ordem: eis a ordem correta para ler esta coisa parecida com um livro» (Zenith, 2003: 34).

Bernardo, semiheterônimo de Pessoa, muito próximo de Álvaro, também pode ser acrescido no rol dos Bartlebys. Não pela ausência de palavra-escrita, mas pela dinâmica que seu escriturar envolve: beirando o Não fazer, na labuta angustiante do correr dos dias, pelo sim, pelo não – na relativização da linguagem –, escrita.

3.1.2. Escrever para não escrever

Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento
Alberto Caeiro

Ao contrário de Bernardo Soares, não encontramos em Caeiro a mesma manutenção da angústia cotidiana pelo exercício da escrita. Não há, em *O guardador de rebanhos*, essa consciência da obra mal feita, irrealizada. Que tipo de Bartleby, se o fosse, seria Caeiro? Antes de pensarmos em alguns dos seus mecanismos de escrita, é preciso que se repita o que já muito foi dito sobre: Caeiro é mestre. Mestre de Ricardo, que critica seus versos livres, e mestre de Álvaro, que o saúda em lamento. Porém, na sua *ars poetica* – se assim pudermos chamar, como uma espécie de legado filosófico, «Com um lenço branco digo adeus/ Aos meus versos que partem para a humanidade» (XLVIII: 227)³; não há discípulos – «toda a paz da natureza sem gente» (I: 203) – para acompanhá-lo nesta aprendizagem filosófica que finge não propor. Caeiro é um mestre sem discípulos ao seu lado, um mestre que escreve para a posteridade, «Saúdo todos os que me lerem/[...] Saúdo e desejo-lhes sol» (Pessoa, 1976: 204).

Com a simplicidade prosaica de seus versos, «Por mim, escrevo a prosa de meus versos/ E fico contente» (XXVIII: 219), sua doutrina filosófica, «Eu não tenho filosofia: tenho sentidos» (II: 205), vai sendo construída como se não houvesse doutrina nenhuma. Essa operação do fingimento, presente em todo o Pessoa, traz um maior grau de complexidade para o texto, mas deve ser entendida como um procedimento estilístico/retórico de Pessoa. Ricardo Reis é quem nos adverte: «Nestes poemas aparentemente tão simples, [...] hora a hora se encontra defronte de elementos cada vez mais complexos.» (ibid.: 201). Nesta aparente simplicidade, somente o leitor que «pacientemente, e com o espírito pronto, ler esta obra pode avaliar o que esta

³ Todas as citações aqui reunidas, utilizadas nesta secção do trabalho, referem-se à seguinte edição: Pessoa, 1976.

previsão, esta coerência intelectual (mais ainda do que sentimental, ou emotiva) tem de desconcertante» (ibid.). Talvez seja na desconstrução de Caieiro, desdizendo-o, que devamos ler Caieiro, desconfiando do que anuncia. Ora, e isso pode ser visto assim que abrimos o livro, que se chama *O Guardador de rebanhos*, pois, logo nos dois primeiros versos do primeiro poema, lemos: «Eu nunca guardei rebanhos,/ Mas é como se os guardasse».

No seu livro, percebemos algumas linhas de direcionamento muito evidentes: poemas eminentemente pagãos, em que é explícita a relação com a natureza, nestes mesmos poemas, alguns discutem ícones do cristianismo: Deus, Jesus Cristo, santos etc, à luz do paganismo reconstruído; poemas em que temos a experiência da desaprendizagem: desaprender a ver para vermos de novo, aqui, apesar de serem feitas alusões às sensações, a visão é sempre a mais privilegiada dos sentidos, e, em certo sentido, nestes poemas é onde observamos mais claramente os seus preceitos filosóficos – as coisas são simplesmente as coisas; e, por último, poemas que desmistificam a *persona* poética ingênua de Caieiro, onde podemos ler alusões a outros poetas e onde percebemos a sua consciência metapoética. Como vemos, a simplicidade torna-se artifício de escrita, mas os temas tratados são absolutamente complexos, uma complexidade disfarçada de simples, um fingimento a mais.

A poética de Caieiro está imbricada com a natureza, é através dela que se dá nosso aprendizado filosófico, «uma aprendizagem de desaprender» (XXIV: 217). Porém, para vermos a natureza é preciso despir-nos, «[...] (triste de nós que trazemos a alma vestida)» (ibid.); para vermos claro, é preciso «atingirmos» uma espécie de grau zero do pensamento – «Nada pensa nada» (XXXIV: 222) –, já que «(Pensar é estar doente dos olhos)» (II: 205). Ver que as coisas são apenas coisas: «O que nós vemos das cousas são as cousas./ Porque veríamos nós uma cousa se houvesse outra?// [...] *O essencial* [grifo nosso] é saber ver,/ Saber ver sem estar a pensar,/ saber ver quando se vê,/ E nem pensar quando se vê/ Nem ver quando se pensa» (XXIV: 217).

Neste mecanismo mental de vermos as coisas apenas como coisas, evitando «Falar da alma das pedras, das flores, dos rios,», pois isto «É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos» (XXVII: 219), Caieiro instaura um paradoxo: se a atividade poética consiste essencialmente neste trabalho de ver nas coisas outras coisas – através de uma figura de retórica muito comum, a metáfora –, que poesia é a sua, uma poesia apoética, um poesia sem associações de sentido, em que uma coisa não remete automaticamente a outra?

«Não me importo com as rimas. Raras vezes/ Há duas árvores iguais, uma do lado da outra./ Penso e escrevo como as flores têm cor/ Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me» (XIV: 214). Nessa negação do discurso poético vigente, ele acaba por instaurar um outro, uma poética do fluir, «E a minha poesia é natural como o levantar-se vento...» (ibid.).

No entanto, sua tentativa às vezes é frustrada, porque precisa por em palavras seus ensinamentos: «Só a Natureza é divina, e ela não é divina... / Se falo dela como de um ente / É que para falar preciso usar da linguagem dos homens / Que dá personalidade às cousas, / E impõe nome às cousas. // Mas as cousas não tem nome nem personalidade: / Existem, e o céu é grande, a terra larga, / E o nosso coração do tamanho de um punho fechado» (XXVII: 218-9).

Num certo sentido, poderíamos pensar que, para ser coerente com a sua doutrina, a obra de Caetano não deveria nem mesmo ter sido escrita, deveria ser um livro em branco⁴, para não ser preciso usar a linguagem dos homens. Porém, caímos em mais um paradoxo: como transmitir sua mensagem filosófica? Escrever para Caetano é uma espécie de frustração da escrita, uma vez que necessária para o seu fim – transmissão da sua mensagem filosófica –, mas desnecessária para o fluir, ao entrar em desacordo com o que transmite. Paradoxo não apenas no nível das idéias, mas também no nível formal, pois, no seu texto, encontramos alguns deslizamentos poéticos, em que essa associação de sentido metafórica pode ser observada, atribuindo sim sentidos poéticos às coisas que não são apenas coisas. Por exemplo: «O meu olhar é nítido como um girassol» (II: 204); «O vento só fala do vento» (X: 213); «As primeiras verdes palavras que ela tem» (XVII: 215); «O meu olhar azul como o céu» (XXIII: 217) etc.

Desse modo, quando pensamos em seus versos escritos num papel do pensamento, pensamos que, no seu mecanismo de escrita, seus poemas se escrevem para não serem escritos, completamente paradoxal é Caetano, não estando, de forma alguma, em desacordo com os outros Pessoas. É Caetano uma espécie diferente de Bartleby? «Sem ler nada, nem pensar em nada, nem dormir, / Sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito, / E lá fora um grande silêncio como um deus que dorme» (XLIX: 228).

Bibliografia:

- BLANCHOT, Maurice (2000 [1955]). *L'espace littéraire*. Collection Folio Essais, 89. Paris: Gallimard.
- (2003 [1959]). *Le livre à venir*. Collection Folio Essais, 48. Paris: Gallimard.
- CARONE, Modesto (2005 [1853]). «Bartleby, o escrivanô fantasma». In MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivanô – uma história de Wall Street*. Tradução de Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify.
- MELVILLE, Herman (2005 [1853]). *Bartleby, o escrivanô – uma história de Wall Street*. Tradução de Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2001). *Fernando Pessoa – alguém do eu, além do outro*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes.

⁴ Esta imagem do Livro em branco de Caetano foi empregada pelo prof. António Manuel Ferreira, em aulas suas, ministradas na pós-graduação da USP, como professor visitante.

(2005, 13 de fevereiro). «O mal de Bartleby». *Folha de São Paulo, Mais!*.

PESSOA, Fernando (1976). *Obra poética*. Org., int. e notas Maria Aliete Galhoz. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.

(2003). *O livro do desassossego*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras.

POE, Edgar Allan (1998). «O gato preto». In *Histórias Extraordinárias de Allan Poe*. Tradução de Clarice Lispector. 15ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro.

VILA-MATAS, Enrique (2004). *Bartleby e companhia*. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac e Naify.

ZENITH, Richard (2003). In: PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras.

Resumo: Um pensamento esticado – o que quer deter-se sobre o Não – para pensar diferentes dinâmicas de escrita: a partir de Bartleby, do escritor Melville, um pressuposto, e citando Enrique Vila-Matas, como uma obsessão permanente, para ler Pessoa(s): Bernardo Soares e Alberto Caeiro, espécies de Bartleby. Nesse percurso, várias possibilidades de pesquisa – projetos, rascunhos, notas, fragmentos, páginas em branco, livro nenhum – para tentarmos entender o «papel de pensamento» de Alberto Caeiro.

Abstract: A stretched thought – one wishing to linger on the No – to think about different dynamics of writing: starting with Melville's Bartleby, an assumption, and quoting Enrique Vila-Matas, like a permanent obsession, to read Pessoa(s): Bernardo Soares e Alberto Caeiro, as kinds of Bartleby. Along this path, many research possibilities– projects, drafts, notes, fragments, blank pages, null book – to try to understand the role of Alberto Caeiro's «thought paper».

