



SEÇÃO: ENSAIOS

Aonde o sentir nos leva: *embodiment*, *ekphrasis*, descrição e epifania no *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa

Where the feeling lets us: embodiment, ekphrasis, description, epiphany on the Book of disquiet, by Fernando Pessoa

Carolina R. Freitas¹

orcid.org/0000-0002-8961-4468

carolinarofre@gmail.com

Recebido em: 4/2/2020.

Aprovado em: 13/4/2020.

Publicado em: 25/2/2021.

Resumo: A centralidade do sentir no *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, convida-nos a lê-lo como um dispositivo do sentir que produz efeitos sensíveis e cognitivos em seu público. Busca-se olhar de perto o *embodiment*, a *ekphrasis*, a descrição e a epifania como técnicas literárias que, aliadas ao fragmento, nos fazem sentir o Livro e pensar sobre ele. A obra é pensada em suas relações com a visão e a fotografia, sob à luz de teorias diversas, em uma tentativa de circunscrevê-la em uma estética moderna.

Palavras-chave: Literatura. Sentir. Pensar. Leitura. Modernidade.

Abstract: The centrality of the feeling on the *Book of disquiet*, by Fernando Pessoa, invites us to read it as a feeling device that produces sensitive and cognitive effects in its audience. It seeks to look closely at the *embodiment*, the *ekphrasis*, the description and the epiphany as literary techniques that, combined with the fragment, makes us feel the Book and think about it. The artwork is thought in its relations with the vision and the photography, under the light of diverse theories, in an attempt to circumscribe it into a modern aesthetic.

Keywords: Literature; Feel. Think. Reading. Modernity.

Introdução

Se eu tivesse que resumir o *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, em uma palavra essa palavra seria sentir. O *Livro* nos fala sobre isso já em seu título e nele encontramos, além de desassossego, melancolia, tédio, cansaço, angústia, estados de ânimo aos quais ele não apenas nos remete, em termos de *mimese*, mas, sobretudo, aos quais ele nos faz sentir. O esforço por traduzir um modo de sentir o *Livro* vai na contramão de abordagens tradicionais ligadas ao Formalismo, ao Estruturalismo e à Narratologia, que costumam isolar seus objetos de estudo, estabelecendo uma base para a análise hermenêutica que exclui a resposta afetiva ao texto (AHERN, 2019).²



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, Brasil.

² Em *The affective fallacy*, publicado em 1949, W.K. Wimsatt Jr. e M. C. Beardsley elaboram uma síntese dessa postura. O texto é uma advertência para que o/a analista se detenha no que o poema é e não nos seus possíveis efeitos sobre o/a leitor/a. Analisar o que o poema é seria a tarefa do/a analista, que deve evitar cair na "falácia afetiva", definida como a análise que considera os afetos do/a leitor/a. Para os autores, tal análise teria como resultado o apagamento do poema.

A tentativa de evitar se envolver afetivamente com o seu objeto de estudo é uma postura comum na produção do conhecimento canônica.³ Essa postura sugere certo medo da perda de controle sobre o objeto, como se, ao senti-lo, o/a analista não pudesse mais pensar sobre ele. A busca por afugentar esse medo parece explicar a persistência da dicotomia entre o sensível e o cognoscível e a convicção de que o pensar pode ser separado do sentir. Esse entendimento está presente não apenas em análises que relegam o sentir à condição de marginalidade, mas também nas que se empenham em "resgatar" esse aspecto da vida humana e social negligenciado por análises pretensamente objetivas. Muitas dessas análises reafirmam a citada dicotomia.⁴

Ainda que priorize a resposta sensível à obra, parto do pressuposto de que o sensível e o cognoscível são um *continuum* (SPINOZA, 2009), de que é sempre possível sentir intelectualmente ou pensar sensivelmente (MAFESSOLI, 1998). "Para mim, pensar é viver e sentir não é mais que o alimento do pensar" (PESSOA, 2016, p. 68). O sentir me interessa como uma via de acesso à obra, um meio de nos aproximarmos mais dela, impelindo-nos a uma leitura atenta e cuidadosa. Ele cria um vínculo que permite a *close reading*. Uma leitura que estabeleça relações entre a obra e teorias oriundas de áreas diversas, tais como os Estudos Literários, a Sociologia e a Filosofia. Ainda que o foco seja a obra, busca-se uma abordagem relacional, que não se limita à obra nem ao autor e tampouco ao público, mas busca entender o que se passa entre eles, ou seja, o que acontece quando o autor encontra o público por meio da obra nesse evento chamado leitura, momento em que a obra realmente acontece.

Na busca por entender a arte moderna, Giulio Argan (1992) propõe uma leitura formal da obra, relacionando-a ao seu contexto sócio-histórico.

Para ele, a arte é o modo pelo qual a experiência moderna, realizada através dos sentidos, apresenta-se como forma estética. O artista não traduz o dado da percepção em conceito; ele se limita a tornar esse dado visível. O papel do/a analista seria perceber esse dado e traduzi-lo em conceito a fim de tornar a arte moderna compreensível. A leitura da obra pela via do sentir busca traduzir em conceito não apenas o dado visível na obra, mas também o que o/a analista sente ao perceber esse dado.

Muitos estudos recentes destacam o caráter fragmentário do *Livro do desassossego*. Sabemos que o fragmento é a forma artística que condiz com o desmantelamento das grandes narrativas e do sujeito soberano na modernidade. O fragmento também remete ao modo como o público moderno se relaciona com a arte. Simmel percebe isso ao analisar as esculturas inacabadas de Rodin. Por meio dessa "falha da forma plena, a ação do espectador é provocada de maneira mais viva [...] pelo estímulo à fantasia para completar por si o incompleto" (SIMMEL, 1998, p. 7). A escrita fragmentada do *Livro* incita um maior envolvimento com a criação da obra ao "lembrar-nos da sua incompletude, do seu estado permanente de *devenir*, da sua relação com outros fragmentos, da sua infinitude". O fragmento se impõe assim como texto que está sempre a chamar outros textos (MEDEIROS, 2015, p. 87).

Pensando no contexto histórico no qual Pessoa está inserido, o início do século XX, momento marcante da modernidade, é compreensível que estados de ânimo tipicamente modernos – o desassossego, a melancolia, o tédio, o cansaço, a angústia –, que já se faziam sentir na época, estejam representados no *Livro do desassossego* como "uma épica espiritual da roda dos dias" (CUNHA, 2000, p. 27). Tais estados de ânimo estão não apenas representados na narrativa, mas aparecem na obra também como estilo,

³ Em sua *Ética*, Spinoza (2009, p. 161) descreve a postura recorrente entre seus colegas filósofos do século XVII de considerar o afeto como "algo que, além de vão, absurdo e horrendo, opõe-se à razão"; uma mera paixão do corpo em oposição à racionalidade da mente. O autor questiona essa dicotomia ao observar que tanto a capacidade da mente para pensar sobre um objeto como a disposição do corpo para agir em relação a ele dependem da sensibilidade a esse objeto.

⁴ Uma crítica incisiva nesse sentido é elaborada em *The forms of the affects*, de Eugenie Brinkema, publicado em 2014. Nele, a autora observa que muitos estudos recentes sobre os afetos têm produzido uma teoria na qual o afeto é descrito como uma intensidade separada da significação. Ao tentar valorizar a dimensão sensível no processo de produção do conhecimento, esse tipo de abordagem, ao invés de romper com a dicotomia entre o sensível e o cognoscível, acaba por reproduzi-la. No extremo, o afeto aparece como uma espécie de ente selvagem que escapa a qualquer tentativa de apreensão cognitiva.

o que nos permite lê-la como estética de uma sensibilidade que é também nossa. Todavia, como o próprio Soares nos diz, é sempre possível que haja "mais alguma coisa... Nessas horas lentas e vazias" (PESSOA, 2016, p. 14).

Embodiment e ekphrasis

Na modernidade, predomina o entendimento de que a leitura é um ato puramente mental. Contudo, nem sempre foi assim. Houve um tempo em que declamações, cantos e leituras em voz alta e em público eram comuns, o que tornava evidente o envolvimento do corpo na leitura. A intelectualização da leitura é um processo deflagrado na modernidade, especialmente com o romantismo, quando ler se torna uma prática solitária, silenciosa e aparentemente descorporificada, na qual a capacidade cognitiva predomina sobre a experiência corporal (KROIS, 2007). Contra essa já tradicional forma de entendimento, é possível assumir que mesmo a leitura solitária e silenciosa não é uma atividade apenas cognitiva, mas sensível também.

Entendendo *embodiment* como a materialização de um processo, ele é, essencialmente, um problema de inviduação, ou seja, ele coloca a questão da relação entre matéria e forma. Gilles Deleuze (1997) nos ensina que escrever não é somente impor uma forma de expressão à matéria da experiência vivida. Escrever é algo que se localiza entre o vivido e o vivível. O vivido pelo/a autor/a ganha forma artística na obra, mas não é possível dizer que a obra oferecerá ao leitor/a a mesma experiência vivida pelo autor/a. Ainda que uma obra de arte nos pareça a forma acabada de experiências vividas, ela é mais do que isso. Uma obra é sempre uma experiência a ser vivida.

Walter Benjamin (1987, p. 201) afirma que uma narrativa afeta tanto o/a leitor/a porque "o narrador retira da experiência o que ele conta: a sua própria experiência ou a relatada pelos outros". A narrativa teria ainda o poder de "incorporar as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes". O

Livro do desassossego narra estados de ânimo que a sua narrativa fragmentada faz sentir. A técnica do fragmento tem um apelo especial para corpos acostumados à experiência moderna. Ela fala diretamente à sensibilidade do/a leitor/a moderno/a, para quem a fragmentação é o seu modo de vida.⁵ A narrativa fragmentada faz com que o/a leitor/a se envolva, primeiro, sensivelmente com o Livro e é esse envolvimento sensível que fundamenta a constituição da grande rede formada por autor, obra e comunidade de leitores/as.

A heteronomia pessoana já contém a ideia do *embodiment* como condição para a experiência da leitura. Quando Pessoa (2012) diz que não pergunta à pessoa ferida como ela se sente, mas ele mesmo se torna a pessoa ferida está a nos dizer sobre a importância de sentir na própria pele não somente no ato de criar a obra, mas também na sua leitura. É sentindo em si mesmo, como o escritor sentiu, ou seja, é fazendo do sentir a via de acesso à obra que o/a leitor/a encontra não só o conteúdo da narrativa ou a sua forma, mas também a própria sensibilidade como condição para a leitura da obra, assim como a sensibilidade do autor foi condição para a sua criação.

Para Pessoa (2012 p. 165), "só o que se pensa é que se pode comunicar aos outros. O que se sente não se pode comunicar [...]. Só se pode fazer sentir o que se sente. Não que o/a leitor/a sinta a mesma coisa. Basta que sinta da mesma maneira". O *Livro do desassossego* é um dispositivo do sentir. Como sabia Pessoa, não é que, no ato da sua leitura, o/a leitor/a sinta o mesmo que o autor sentiu quando criou a obra, mas, como o autor, o/a leitor/a sente – ainda que seja indiferença. Não se trata do conteúdo da leitura, mas da sua forma. Por mais que uma obra seja lida, há sempre a possibilidade de que haja "mais alguma coisa..." (PESSOA, 2016, p. 14) que ela pode fazer sentir e é isso que faz dela algo sempre aberto, inacabado e imprevisível, uma obra que, na verdade, "não se fará nunca [...] grandes emaranhamentos..." (PESSOA, 2016, p. 22).

⁵ Benjamin (1969, p. 3) percebe isso no público do cinema do início do século XX. Para ele, aquele público conseguia apreciar um filme porque o modo de percepção que ele exige corresponde ao modo de vida moderno. A fruição no cinema não se realiza pela contemplação, mas pelo hábito.

Sabemos que a leitura de uma obra se torna uma experiência mais marcante quando toca o/a leitor/a. Spinoza (2009, p. 127) nos ajuda a entender o porquê. Segundo ele, "imaginamos o sol tão próximo não porque ignoramos à sua distância, mas porque a afecção de nosso corpo envolve o sol, enquanto o próprio corpo é por ele afetado". Essa zona de proximidade pode ser criada entre qualquer coisa. Da mesma forma que o nosso corpo envolve o sol, ele pode envolver uma obra literária. O afeto cria uma zona de proximidade entre o nosso corpo e a obra. Essa proximidade implica um modo de olhar que abre todo um campo de visibilidade específica, suscitando uma hipertrofia do olho (DELEUZE, 2007).

No *Livro do desassossego* um elemento essencial é a sua intensa qualidade visual (MEDEIROS, 2013). Sabemos que a criação de imagens e metáforas é um recurso comum na produção literária, mas existe um excesso inquietante no Livro. É Soares quem nos conta: "há em mim, um êxtase de ver" (PESSOA, 2016, p. 27). No Livro, "difícilmente qualquer fragmento existe sem alguma referência ao ver, ao assistir, ao olhar, aos olhos ou ao olhar compenetrado" (MEDEIROS, 2013, p. 34, tradução nossa).⁶ A recorrência de elementos visuais no Livro remete à predominância do sentido da visão na experiência moderna. É principalmente pelo olhar que o *flâneur*, de Baudelaire, figura típica da modernidade, se relaciona com o mundo a sua volta.

Houve um tempo em que era comum o poeta usar sua voz para descrever sua visão de mundo diante de uma audiência. Soares nos remete a esse tempo quando revela que a sua prosa "é apenas como o falar alto de quem lê" (PESSOA, 2016, p. 12). Naquele tempo, anterior à modernidade, o poeta era facilmente identificado ao visionário, alguém que não estava realmente dormindo, mas que também não estava no seu estado normal de consciência e que, por isso, conseguia ver mais. Com a modernidade e a extrema secularização do olhar, a relação entre o poeta e o visionário se tornou mais difícil de ser estabelecida. Pessoa

(2012), contudo, aproxima Soares do visionário ao descrevê-lo como alguém sonolento que aparece quando ele tem um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição.

Homem comum, trabalhador urbano, "reles, empregado e anônimo" (PESSOA, 2016, p. 15), Soares incorpora o desassossego das multidões do século XX. "Tudo me interessa e nada me prende" (PESSOA, 2016, p. 20). Não é por acaso que Pessoa (2012) considera-o um semi-heterônimo, porque tem um estilo parecido com o seu. Soares é tão plural quanto Pessoa. "Penso se a minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não encarna a substância de milhares de vozes, a fome de dizerem-se de milhares de vidas" (PESSOA, 2016, p. 16). Visionário, homem da multidão ele é, como o *flâneur*, um caleidoscópio, "um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida" (BAUDELAIRE, 1996, p. 21). O seu desassossego é aquele próprio às sensibilidades poéticas que anseiam compartilhar sua visão de mundo. "Era ocasião de estar alegre. Mas pesava-me qualquer coisa, uma ânsia desconhecida" (PESSOA, 2016, p. 30).

A ânsia por compartilhar sua visão leva Soares a recorrer a *ekphrasis* como técnica de criação. Longe da dicotomia entre imagem e palavra, no *Livro do desassossego* a *ekphrasis* é um processo criativo calcado na sinergia entre imagem e palavra. Quando Soares afirma que "na palavra se contém todo o mundo" (PESSOA, 2016, p. 90) ele não quer dizer que a palavra seja superior à imagem, que esta não possa falar por si mesma, sendo preciso a palavra que fale por ela. Como a nós, o que interessa ao poeta é justamente o esforço da tradução. Tal entendimento pressupõe que "palavras podem descrever ou incorporar [...] estados de coisas" (MITCHELL, 1994, p. 9, tradução nossa).⁷ A prosa é o sentir incorporado em palavras. É ela quem dá "a cada emoção uma personalidade" (PESSOA, 2016, p. 28). Há na prosa "sutilezas convulsas e que um grande ator, o Verbo, transmuda ritmicamente na sua substância corpórea" (PESSOA, 2016, p. 91).

⁶ Do original: hardly any fragment is without some reference to seeing, watching, looking, the eyes, or the gaze.

⁷ Do original: words can describe or embody states of affairs.

O poeta lança mão da *ekphrasis* para converter sua visão de mundo em poesia, cujas características são exemplificadas pela “descritiva vivacidade e particular atenção à corporalidade das palavras” (MITCHELL, 1994, p. 8, tradução nossa)⁸ O exercício descritivo se transforma em uma narrativa cujo principal objetivo é fazer o/a leitor/a ver o que o poeta viu. Como em certo cinema moderno para Deleuze (2013), esse exercício não está relacionado somente ao sentido da visão, mas a um estado de sonambulismo, no qual uma visão irrompe na vida cotidiana à medida que há um investimento dos sentidos que cria uma situação, uma relação onírica com a realidade.

Descrição e epifania

Como nos lembra Benjamin, os narradores geralmente iniciam sua narrativa com a “descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar” (BENJAMIN, 1987, p. 205). Pessoa inicia o *Livro do desassossego* justamente descrevendo como conheceu Soares e isso é significativo do papel que a descrição desempenha na narrativa. Paul Valéry compara a narrativa a pérolas imaculadas e vinhos encorpados, porque, como esses, ela é o produto de uma “lenta superposição de camadas finas e translúcidas” (BENJAMIN, 1987, p. 206). Benjamin utiliza essa metáfora para pensar a narrativa como uma experiência que resulta de acúmulos e transformações históricas. Essa perspectiva nos parece particularmente útil para pensar o uso reiterado da descrição por Soares como um traço moderno da sua prosa.

Vejo de lá hoje, como o vejo hoje de aqui mesmo – estatura média, atarracado, grosseiro com limites e afeições, franco e astuto, brusco e afável [...] nas mãos cabeludas e lentas, com as veias marcadas como pequenos músculos coloridos, o pescoço cheio mas não gordo, as faces coradas e ao mesmo tempo tensas, sob a barba escura sempre feita há horas. Vejo-o [...] (PESSOA, 2016, p. 12-13).

A análise estrutural muitas vezes compreende os elementos descritivos como “supérfluos (em relação à estrutura)” (BARTHES, 2004, p. 181). A partir desse ponto de vista, descrições são vistas como mero “enchimentos”, “luxo da narração”, “pormenores inúteis”, “anotações insignificantes” que “elevam o custo da informação narrativa” (BARTHES, 2004, p. 182), uma vez que a descrição não altera significativamente a narrativa, ela parece não ter finalidade alguma. Luckás (1968, p. 54) explica que a descrição é altamente empregada na literatura moderna, especialmente porque, com ela, “os acontecimentos se transformam, aos olhos dos leitores, em um quadro, ou melhor, em uma série de quadros. Esses quadros, nós os observamos”.⁹

Como sabemos, Soares, renegando a tradição classicista que privilegia a rima e a métrica, lança mão da prosa, utilizando a linha como unidade de composição. Ainda que escrita em prosa, a poesia do Livro possui um ritmo e uma entonação que nos envolvem e nos fazem seguir os emaranhamentos que se acumulam ao longo da narrativa. A narrativa envolvente é marcada pelo excesso de descrição, que pode ser entendido como a materialização do excesso do sentir. “Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir [...] Faço paisagens com o que sinto” (PESSOA, 2016, p. 21). O sentir em excesso multiplica a palavra ao desdobrá-la no espaço e estendê-la no tempo, contrariando a crença de que quem muito sente, pouco pensa e pouco faz.

O *Livro do desassossego* se constitui em um livro-fragmento sem qualquer indício aparente de sequencialidade. Os fragmentos, que só virtualmente podem ser estruturados em um livro, são “blocos de sensações”, para usar a expressão de Deleuze e Guattari (2007).¹⁰ Como blocos compactos enumerados, os fragmentos possuem uma harmonia interna sutil, perceptível no ritmo da prosa, cujo compasso é dado pela descrição, e é essa prosa ritmada que nos leva ao ápice do sentir. Mas para entender isso é preciso, primeiro, que isso seja sentido.

⁸ Do original: descriptive vividness and particularity, attention to the ‘corporeality of words’.

⁹ O autor salienta a importância da descrição para o realismo moderno. De elemento subalterno na criação literária pré-moderna, a descrição alcança o posto de “princípio fundamental da composição na literatura moderna” (LUCKÁS, 1968, p. 55).

¹⁰ Para os autores, uma obra de arte é um “bloco de sensações”, algo que é produzido com sensações, as do seu autor, e que produz sensações no seu público (DELEUZE; GUATTARI, 2007).

O poeta recorre à descrição para compartilhar o seu modo de olhar, que pode ser definido como fotográfico. Um olhar que remete ao caráter transitório, efêmero e contingente da modernidade e a “uma espécie de qualidade para o tipo de linguagem descritiva que ele prefere” (MEDEIROS, 2013, p. 41, tradução nossa).¹¹

Atento a tudo sonhando sempre; fixo os mínimos gestos faciais de com quem falo, recolho as entonações milimétricas dos seus dizeres expressos [e] posso descrever, em quatro palavras fotográficas, o rosto muscular com que ele disse o que não me lembra, ou a inclinação de ouvir com os olhos com que recebeu a narrativa que não recordava ter-lhe feito (PESSOA, 2016, p. 20).

Como um analisador de sensações, Soares, lança um olhar demorado para as coisas, extraindo sensações do que olha e as convertendo em palavras (GIL, 1986). Ele concentra a atenção sobre o pequeno, sutil e aparentemente insignificante, que é tornado grande, intenso e significativo na sua prosa. Essa prosa já foi lida como expressão de um “sentimento de alheamento e afastamento da realidade” (GIL, 2013, p. 93), mas ela pode ser lida também como expressão de momentos epifânicos. Um olhar encantado que vai na contramão do movimento descrito por Max Weber (2005, p. 32), no qual “todas as coisas podem – em princípio – ser dominadas mediante o cálculo. Quer isto dizer: o desencantamento do mundo”, relacionado à interferência da técnica, da ciência e da racionalização da vida no mundo moderno.

Como artifício literário que remonta à tradição cristã, a epifania persiste na Literatura como descrição de um momento de iluminação. Como em Kafka, em Pessoa a contemplação, como atenção dada a um objeto, é uma forma de oração leiga, o que pode ser explicado pela substituição, no mundo moderno, da religião, como fonte de conhecimento, pela experiência pessoal do indivíduo (ROMERO; GARAY, 2005). A narrativa realista e descritiva remete a um olhar fotográfico que escrutina a realidade, mas que

não mantém com ela uma relação meramente objetiva. Esse olhar cria uma atmosfera de encantamento extraordinário pelo cotidiano ordinário.

A prosa de Soares nos faz sentir o que Michel Mafessoli (1998, p. 196) chama de um “real reenchantamento do mundo”. Ela manifesta e instiga uma sensibilidade que elabora uma aura estética e uma experiência ética, um *ethos* “imaginal”, o que implica toda “uma maneira de ser e de pensar inteiramente atravessada pela imagem”. Uma forma sensível que nos dá a sensação de “participar de um verdadeiro corpo místico”, remetendo-nos à própria origem da palavra contemplar, que deriva de templo. A contemplação do cotidiano é o modo de lidar com o desassossego, a melancolia, o tédio, o cansaço, a angústia. “Sento-me à porta e embebo meus olhos e ouvidos nas cores e nos sons da paisagem, e canto lento, para mim só, vagos cantos que componho enquanto espero (PESSOA, 2016, p. 13).

Esse modo de vida contemplativo abrandava a consciência mecanizada, dando a Soares condições de ver o que a multidão que corre apressada pelas grandes avenidas não consegue ver. “Há momentos em que [...] então vejo (PESSOA, 2016, p. 36). Ao discorrer sobre a possibilidade de uma experiência aurática na modernidade, Benjamin afirma que, “dado que a aura [...] aspira a uma reconciliação privada com um mundo decaído”, não seria possível recuperar a experiência aurática anterior à modernidade, mas inventar outro tipo de experiência em termos de distensão temporal. Essas seriam experiências que “não apenas questionam a afirmação de progresso da história como também oferecem uma oportunidade de redimir a experiência aurática como uma modalidade cognitiva” (HANSEN, 2012, p. 217).¹²

O ponto culminante do *Livro do desassossego* é quando a narrativa faz o/a leitor/a ver. “O romancista é todos nós, e narramos quando vemos” (PESSOA, 2016, p. 29). Vemos no Livro a “fome da extensão do tempo” (PESSOA, 2016, p. 22) por meio de uma narrativa que prolonga o instante, ao desdobrar objetos, lugares, pessoas, situa-

¹¹ Do original: a sort of qualifier for the type of descriptive language he prefers.

¹² Para Benjamin, os surrealistas demonstram que uma experiência desse tipo é possível na modernidade, dando-lhe um sentido público e laico, fazendo dela uma lembrança coletiva de sonhos sob uma luz profana (HANSEN, 2012, p. 240).

ções não somente em muitas qualidades, mas também em diversas relações de semelhanças e diferenças. Como em Proust, o texto é tecido pelos desdobramentos de horas cotidianas banais e efêmeras, dilatadas por meio de uma descrição atenta aos detalhes e às nuances do cotidiano. Ao serem descritas, essas horas, aparentemente insignificantes, tornam-se significativas porque podem ser reencontradas pelo autor e por seus/as leitores/as, algo que nos lembra Proust também porque, como ele, Soares parece querer menos a volta do passado do que a eternização do instante presente ("por isso Proust queria que toda a sua obra fosse impressa em um único volume, em coluna dupla, sem um único parágrafo") (BENJAMIN, 1987, p. 38). "Vivo sempre no presente. O futuro, não conheço. O passado, já o não tenho" (PESSOA, 2016, p. 94).

Considerações finais

Este artigo buscou evitar o erro de pressupor o sensível e o cognoscível como dimensões que podem ser separadas na leitura de uma obra e na produção do conhecimento sobre ela. Partindo do pressuposto de que a sensibilidade é um meio para alcançar o pensamento, buscou-se explorar um modo de sentir o *Livro do desassossego* como via de acesso à ele, evitando-se uma leitura meramente sensitiva ou intelectualizada e nos aproximando de um modo de ler que considere essas duas dimensões envolvidas na leitura.

Os estados de ânimo tipicamente modernos – o desassossego, a melancolia, o tédio, o cansaço e a angústia –, sentidos na leitura do *Livro*, levou-nos, primeiro, a uma reflexão sobre o vínculo dele com a modernidade. Partindo dessa percepção inicial, escolhemos percorrer os emaranhamentos da obra por meio de reflexões sobre o *embodiment*, a *ekphrasis*, a descrição e a epifania, entendidos como técnicas literárias que, aliadas ao fragmento, circunscrevem a obra em uma estética moderna e possibilitam um envolvimento sensível e cognitivo com ela.

A narrativa fragmentada nos permitiu, como corpos acostumados à experiência moderna, aproximarmos-nos mais do *Livro*. Sabemos das

diversas tentativas de compreendê-lo como uma unidade dividida em partes. Parece-nos certo que qualquer tentativa de compreender a obra como uma unidade é já uma ficção (ZENITH *apud* MARTINS, 2014), dada a fragmentariedade ser o estatuto constitutivo da criação de Pessoa. O *Livro* é menos uma unidade do que um trabalho em progresso. Ele é (re) criado em cada ato de leitura, no qual o/a leitor/a cria a sua própria ficção ou "toma por livro o que não é senão uma reunião de fragmentos, onde porventura, nos lemos mais a nós do que a Pessoa" (PIZARRO, 2012, p. 17). Aqui é possível compreender o "nós", sobre o qual se refere Pizarro, não apenas como "nós, leitores", mas como "os nós" que se formam entre autor, obra e leitor/a no ato da leitura.

Fazer dos sentidos a via de acesso à obra parece-nos condizente com o próprio projeto do autor, que a todo momento se remete aos sentidos como via de acesso ao mundo. A primazia do sentir na criação e na leitura do *Livro do desassossego* nos leva a endender o sentir como um modo ativo de estar no mundo, afinal sentir o mundo e fazer-se sentir por ele é já agir sobre o mundo.

A prosa de Soares materializa um sentir (*embodiment*) que pode ser percebido quando nos engajamos na leitura de um texto marcadamente descritivo, que em diversos momentos nos provoca desassossego, melancolia, tédio, cansaço, angústia. Contudo, na medida em que adentramos em seus emaranhamentos, a prosa nos possibilita também vivenciar uma experiência epifânica tornada texto por meio da *ekphrasis*. Ao lançar um olhar para as horas cotidianas banais e efêmeras, nas quais nada se passa, distendendo-as e desdobrando-as em detalhes e relações, essa narrativa manifesta e instiga um encantamento que contraria estados de ânimo próprios à modernidade.

Desse modo, o *Livro* nos faz sentir as contradições mesmas da modernidade. Ainda que, em sua superfície, ele nos cause um sentimento de alheamento e afastamento da realidade, ao nos embrenharmos nele, substituindo uma visão longitudinal por um olhar em profundidade, que mergulha em suas qualidades visuais e em sua corporalidade, ele faz de nós contempladores

do cotidiano. Isso Benjamin (apud HANSEN, 2012, p. 217) já sabia: “só penetramos no mistério na medida em que o reconhecemos no mundo cotidiano, em virtude de uma óptica dialética que percebe o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano”. Se o desencantamento do mundo pressupõe seu domínio por meio do uso da razão, da ciência e da técnica, o olhar encantando de Soares nos convida a um estado de fusão no qual a oposição entre o “eu” e o mundo, sujeito e objeto se dissolvem.

O envolvimento sensível profundo com a obra leva-nos a pensar os muitos significados que ela pode assumir – aos seus excessos significativos. Esse tipo de envolvimento nos possibilita uma nova leitura, mesmo de obras já antigas e muito discutidas, como é o caso do *Livro do desassossego*. Ler o *Livro* assim é fazer dele uma potência de sentimento e de pensamento. Como o cinema moderno para Deleuze (2013, p. 227), o *Livro* torna-se um dispositivo que age sobre o corpo, entendido não mais como o que impede a mente de pensar, mas “aquilo no qual se deve mergulhar para atingir o impensado, isto é, a vida”.

Referências

AHERN, Stephen. Introduction: a feel for the text. In: AHERN, Stephen. *Affect theory and literary critical practice: a feel for the text*. Wolfville: Acadia University, 2019. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97268-8>

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução de Denise Boetman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organizador Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNNEWALD, José. *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 55-95.

BENJAMIN, Walter. *Obra escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRINKEMA, Eugenie. *The form of the affects*. London: Duke University Press, 2014. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220hgn>

CUNHA, Teresa S. Prefácio. *Livro do desassossego*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2007.

DELEUZE, Gilles. Literature and life. Translate by Daniel W. Smith and Michael A. Greco. *Critical Inquiry*, [S. l.], v. 23, n. 2, p. 225-230, 1997. <https://doi.org/10.1086/448827>

GIL, José. *Cansaço, tédio, desassossego*. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1986.

HANSEN, Miriam. Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 205-255.

KROIS, John Michael et al. *Embodiment in cognition and culture*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petropolis: Vozes, 1998.

MARTINS, Fernando C. *Introdução aos estudos de Fernando Pessoa*. Lisboa: Porto Editora, 2014.

MEDEIROS, Paulo de. *Pessoa's geometry of the abyss modernity and the book of disquiet*. London: Legenda, 2013.

MEDEIROS, Paulo de. *O silêncio das sereias: ensaio sobre o Livro do Desassossego*. Lisboa: Tinta-da-china, 2015.

MITCHELL, W. J. T. Ekphrasis and the other. In: MITCHELL, W. J. T. *Picture theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

LUCKÁS, Georg. Narrar ou descrever. In: LUCKÁS, Georg. *Ensaio sobre a literatura*. 2. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

PESSOA, Fernando. *A teoria da heteronímia*. Lisboa: Porto Editora, 2012.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Mediafashion, 2016.

PIZARRO, Jerónimo. *Pessoa existe?*. São Paulo: Ática, 2012.

ROMERO, Raúl; GARAY, René. Epifania y poema em prosa el Livro do Desassossego de Fernando Pessoa/Bernardo Soares. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 25, n. 34, p. 13-22, 2005. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6654/5653>. Acesso em: 6 dez. 2019. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.25.34.13-22>

SIMMEL, Georg. A escultura de Rodin e a direção espiritual do presente (1902). In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. 2. ed. Brasília: UnB, 1998. p.153-160.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

WEBER, Max. A ciência como vocação. *In*: WEBER, Max. *Três tipos de poder e outros escritos*. Lisboa: Tribuna da História, 2005.

WIMSATT JR., W. K.; BEARDSLEY, M. C. The Affective fallacy. *The Sewanee Review*, Sewanee, v. 57, n. 1, p. 31-55, 1949.

Carolina R. Freitas

Mestre em Comunicação, Cultura e Cidadania pela Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia, GO, Brasil. Doutoranda em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB), em Brasília, DF, Brasil, com período sanduíche na Universidade de Brown, em Providence, RI, Estados Unidos. Graduada em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), em Goiânia, GO, Brasil.

Endereço de correspondência

Carolina R. Freitas

Universidade de Brasília

Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Instituto de Ciências Sociais

Asa Norte, 70910900

Brasília, DF, Brasil