

O DESASSOSSEGO DOS LIVROS DE POESIA*

Sandro Ornellas¹

À leitura como forma de assimilação e de estudo corresponde a escritura como forma de produção e criação. Os dois complexos reclamam-se mutuamente. No mundo espiritual da Idade Média formam, por assim dizer, os dois hemisférios de um globo. A unidade desse mundo foi desfeita com a invenção da arte de imprimir. A enorme transformação operada pode resumir-se numa frase: antes, todo livro era manuscrito.

Ernst Robert Curtius, *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1996: 405).

A passagem acima pertence – no livro de Curtius – ao capítulo no qual o crítico estuda a tópica do “livro como símbolo”. Partindo da Antiguidade Clássica até chegar a Shakespeare e Goethe, Curtius afirma que “nem todos os domínios do conhecimento podem ser empregados pela linguagem figurada, mas somente os de acentuado valor” (Curtius, 1996: 377). Com o trecho aqui iniciado, percebe-se que o argumento coloca a prensa gutenbergiana como ponto de ruptura entre o livro manuscrito, enquanto metáfora de uma unidade divina, e o livro impresso, enquanto metáfora de uma unidade impossível, fragmentada ou quiçá jamais existente. No entanto, algumas páginas antes, o próprio Curtius relativiza um pouco a “enorme transformação operada” pela prensa guthebergiana em um trecho que tem por objetivo resumir o percurso dessa metáfora assumida pelo livro.

Resumindo: temos que a ideia do mundo ou da Natureza como um “livro” se originou na eloquência do púlpito, foi adotada depois pela especulação filosófico-mística medieval e passou enfim ao uso geral da linguagem. No curso desse desenvolvimento, o “livro do mundo” foi muitas vezes laicizado, isto é, alheado de sua origem teológica, porém nem sempre. (1996: 398)

Retomo a citação do seu final: “nem sempre” o Livro do Mundo conseguiu ser “alheado de sua origem teológica”, mesmo na pretendente laica modernidade. Apesar da ruptura operada pela prensa de tipos móveis, afirmo que – se o livro encontrou na modernidade novos sentidos – também nela manteve a metáfora do

* Este texto é formado pela reunião de dois artigos: “O desassossego dos livros”, aguardando publicação em do *I Colóquio Internacional de Poesia Portuguesa Contemporânea*, da Universidade Federal de Minas Gerais, e “Escritor sem livros: um *topos* pessoano para o presente”, publicação no número 43 da revista *Gragoatá*, da Universidade Federal Fluminense, 2017.

¹ Professor no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

“livro da natureza”. Daí que desejo passear um pouco por essa oscilação moderna entre o livro ainda como unidade natural de Deus e o livro como unidade de uma outra natureza.

A prensa guthemberguiana foi um dos motores da crise dessa unidade natural porque ela também foi motor de uma cultura da crise, isto é, de uma cultura crítica. Por isso, junto com a moderna oscilação na metáfora do livro formulou-se também um pensamento sobre o livro, criteriosamente estudado por Abel Barros Baptista em *Autobiografias* (1998). O crítico elabora a tese de que sem o desenvolvimento da tipografia por Gutenberg e, consequentemente, do formato-livro como se deu a conhecer, a própria possibilidade do gênero “romance” não teria sido possível. Baptista relaciona o desenvolvimento da ficção romanesca à presença de um pensamento sobre livro e publicação nos enredos de Machado, Melville, Flaubert e Laclos, dentre outros. A antiga metáfora do livro da natureza de Deus, disponível para ser lido e decifrado, teria sido fundamental para a formulação da verossimilhança ficcional do romance oitocentista, bem como para a noção de autonomia textual da literatura moderna. Não se pensaria em um romance sem pensá-lo como livro por excelência, diz Baptista, ao mesmo tempo em que o livro do romance, enquanto “veículo”, se tornaria transparente para o leitor, naturalizando assim a narrativa romanesca como um “texto em si mesmo”, eternamente idêntico a si, repetido e copiado em sucessivas impressões. Essa transparência apaga a materialidade plástica do formato-livro e da narrativa que ele contém (cf. Baptista, 1998: 59). Ou seja: se a “arte da impressão” colocou em crise a verdade teológica, também, com o passar do tempo, fez o livro assentar-se numa outra verdade, diferentemente institucionalizada, mas também verdade: a dos códigos legais, do livro escolar e do registro financeiro e comercial. Assim, o livro impresso manteve viva a tópica do “livro da natureza”, só que agora uma natureza diferente, a natureza utilitária do Capital.

Mas meu objetivo aqui é discutir questões ligadas ao *livro de poesia* ao longo da modernidade, para tentar esboçar uma possível hipótese para ele hoje. Já no final do século XIX, Mallarmé desenvolveu uma reflexão sobre a crise do verso e o lugar do livro de poesia em uma sociedade crescentemente atravessada pelo cálculo numérico das páginas abertas dos jornais e dos volumes acumulados nas livrarias. Mallarmé quis renovar tecnicamente o discurso poético, fazendo-o capaz de ultrapassar o cálculo do número editorial e comercial, valendo-se, no entanto, do

próprio instrumento que representa o domínio do livro pelo cálculo – a prensa tipográfica. Afirma Mallarmé que “o livro, expansão total da letra, deve dela tirar, diretamente, uma mobilidade, e espacial, por correspondência, instituir um jogo, não se sabe, que confirme a ficção” (Mallarmé, 2010: 182)². O poeta francês se esforçou em associar o discurso criativo da poesia (“jogo”) ao funcionalismo tipográfico. Uma série de artigos seus formam – com o poema publicado em 1897, *Um lance de dados*, bem como com o projeto inacabado *O livro* – um conjunto permanente de reflexão sobre o assunto. Crente ainda na imagem do livro como “instrumento espiritual”, Mallarmé sabia que particularmente o livro de poesia, nos tempos modernos, se transformara em dispositivo sacrificial da própria poesia e do sujeito poético: “o redobramento virgem do livro, ainda, se presta a um sacrifício pelo qual sangrou o corte vermelho dos antigos tomos; a introdução de uma arma, ou corta-papel, para estabelecer a tomada de posse” (Mallarmé, 2010: 183)³. Percebemos a presença desse dispositivo sacrificial na prática de uma impessoalidade poética, no pensamento sobre o livro e principalmente na própria inconclusividade de livros, tanto em Mallarmé quanto, posteriormente, em Fernando Pessoa.

Podemos mesmo dizer que, no caso de Pessoa, a inconclusividade de livros se tornou praticamente um *topos* seu: o *escritor sem livros*. Minha perspectiva aqui é a de quem está junto com todas as mistificações que ao redor de grandes autores são feitas. O nome do autor carrega consigo o imaginário das épocas em que escreveu, publicou, foi esquecido, lido e relido, o que está sem sombra de dúvida presente na obra e no que circunda o nome próprio “Fernando Pessoa”.

Compreende-se o ato de publicar por parte de um escritor como seu gesto público por definição, gesto que lhe dá existência, visibilidade e a subjetividade que tanto almeja. A existência no campo literário, por parte do escritor, sua legitimação ante seus pares e seus leitores, tem no livro o objeto autorizado a lhe fornecer o *status* de autor. O livro deu à literatura moderna muito da sua aura e noção de autonomia, bem como ao escritor sua soberania criativa. É neste segundo item – que se desdobra

² Dei-me a liberdade de fazer ligeiríssimas alterações na competente tradução de Fernando Scheibe, a partir do original para melhor direcionar o sentido para meu argumento. O trecho original é: “Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondance, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction”(cf. Mallarmé, 1993, 214).

³ Ver nota anterior, com o seguinte original: “Le déploiement vierge du livre, encore, prête à um sacrifice dont saigne la tranche rouge des anciens tomes: l'introduction d'une arme, ou corps-papier, pour établir la prise de possession” (cf. Mallarmé, 1993, 216).

do *topos do escritor sem livros* – em que me detenho, pois ao partir da percepção de que o livro fornece ao seu autor sua soberania, teríamos em Fernando Pessoa um escritor aparentemente pouco ou nada soberano, dado ter publicado somente um livro em vida (dispensados os libretos em inglês), bem como praticamente nada ter deixado concluído quando da sua morte. Mas para percebermos que – na verdade – Pessoa pertence a uma outra estirpe de escritores soberanos, é preciso sublinhar qual concepção de soberania me interessa aqui. A soberania do sujeito moderno só pode ser compreendida como uma experiência do trágico, pois é definida como um conhecimento cujo sentido não é a produção de um saber final, objetivo, útil e funcional, mas um saber provisório, frágil, instantâneo e incomunicável (cf. Bataille, 2012: 20). Daí Georges Bataille definir a soberania literária – e particularmente a da poesia – como a *comunicação nos limites da incomunicabilidade*, isto é, quando “a recusa de comunicar é o meio de comunicar mais hostil, mas o mais potente” (Bataille, 1992: 56). Bataille foi contemporâneo de Pessoa e viveu entre 1899 e 1963 e teve na noção de *sujeito soberano* um mote incansável do seu projeto. Ele parece ter perseguido intelectualmente algo cujo entendimento Fernando Pessoa exerceu à maneira de uma ética, pessoal e literária.

Para um escritor se comunicar, é preciso que ele publique o que escreve, fato que pouco se deu ao longo da vida de Pessoa, embora tenha feito parte importante da sua própria literatura. Pedro Sepúlveda estudou a faceta editorialista do poeta em *Os livros de Fernando Pessoa* (2012) e destaca o *Livro do desassossego*, de Bernardo Soares, e *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro. O primeiro, o projeto de um livro sem fim, o segundo, o projeto de um livro da vida plena. O primeiro, livro de um ajudante de guarda-livros, o segundo, livro de um guardador de pensamentos, que “são todos sensações”. Um tema ainda pouco estudado no espólio de Pessoa, segundo Sepúlveda, é a presença de um pensamento sobre o livro, visível nas duas editoras que montou e não deram certo e na enorme quantidade de projetos de livros tocados simultaneamente ao longo da sua vida, vários deles caracterizados por esboços de planos editoriais e prefácios inacabados de antologias temáticas e dos heterônimos. É certo que Pessoa sempre dialogou com os debates de sua época, mas decidir se lançar publicamente como escritor foi algo que evitou de modo sistemático, apesar de ter tentado como editor, no mal sucedido projeto tipográfico e editorial *Íbis*.

Lembro que sua primeira aparição no ambiente literário português foi como crítico em 1912, e não como poeta.

Observemos um pouco a presença desse pensamento sobre livro e publicação no *Livro do desassossego*. Se lermos um fragmento no qual Bernardo Soares se autorretrata, dizendo “[...] E na mesa do meu quarto sou menos reles, empregado e anónimo, escrevo palavras como a salvação da alma” (Pessoa, 1999: 48), a impressão é a de que Soares, ajudante de guarda-livros, não escreve para sua escrita acabar em um livro, pois como “reles, empregado e anónimo” já o faz profissionalmente ao preencher de notações os livros comerciais para o Moreira, o guarda-livros do escritório onde trabalha. Talvez não haja nada mais próximo do *Livro do desassossego* do que a ideia de uma escrita na fronteira entre dois mundos, entre duas necessidades: a do trabalho cotidiano e a do sonho soberano⁴, afinal afirma Soares que “tudo o que é útil e exterior me sabe a frívolo e trivial ante a soberana e pura grandeza dos meus mais vivos e frequentes sonhos” (Pessoa, 1999: 71). Mas o dia a dia do trabalho sufoca, expropria, aliena, e Soares sabe disso:

Considerando que eu ganhava pouco, disse-me o outro dia um amigo, sócio de uma firma que é próspera por negócios com todo o Estado: ‘você é explorado, Soares’. Recordou-me isso de que o sou; mas como na vida temos todos que ser explorados, pergunto se valerá menos a pena ser explorado pelo Vasques das fazendas do que pela vaidade, pela glória, pelo despeito, pela inveja ou pelo impossível (Pessoa, 1999: 51).

Parece haver aí algo da ordem da recusa em publicar, mas que por isso poderia também sugerir um longínquo desejo de publicação. Pergunto assim se Soares não publica seu livro justamente porque é explorado, como “na vida temos todos que ser”, ou será que publicar um livro para Soares seria tornar-se o contrário de um sujeito soberano, seria tornar-se escravo da vaidade, glória, despeito e inveja a que se refere? Pode um livro escravizar seu autor, ao invés de lhe dar soberania, como afirmei anteriormente? É ainda o próprio Soares quem responde:

O único destino nobre de um escritor que se publica é não ter uma celebridade que mereça. Mas o verdadeiro destino nobre é o do

⁴ Robert Bréchon afirma que o modelo da experiência de Bernardo Soares é a insônia e que “Antonio Tabucchi bem viu [que] a obra de Soares é uma espécie de *Livro da Insônia*” (1999: 478).

escritor que não se publica. Não digo que não escreva, porque esse não é escritor. Digo do que por natureza escreve, e por condição espiritual não oferece o que escreve. [...] Escrever é objectivar sonhos, é criar um mundo exterior para prémio [?] evidente da nossa índole de criadores. Publicar é dar esse mundo exterior aos outros; mas para quê, se o mundo exterior comum a nós e a eles é o "mundo exterior" real, o da matéria, o mundo visível e tangível? Que têm os outros com o universo que há em mim? (Pessoa, 1999: 215).

Ser um escritor *sem livros*, convenhamos, é uma expressão tipicamente pessoana, daquelas com a qual posso entender muito do seu pensamento sobre escrita, livro e publicação, desde os provocadores projetos na correspondência com Sá-Carneiro à prioridade de uma escrita-sem-livro como forma possível de sonho ante a exploração cotidiana.

Não custa frisar que a soberania desempenhava um importante papel no imaginário europeu de então, enquanto ideal buscado por um moderno espírito de sonho e superação – estética e política. Lembra-nos a crítica norte-americana Marjorie Perloff em seu *O momento futurista* (1993: 47-8), que no período *avant-guerre*, entre 1909 e 1914, encontramos gestos de superação humana como as primeiras expedições bem-sucedidas aos polos norte e sul, o primeiro voo através do Canal da Mancha, o primeiro voo sobre os Alpes, a crescente comunicação à distância no uso de telefones e do telégrafo, a multiplicação de automóveis nas cidades, mas também o primeiro uso de aviões em uma guerra, o assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando, herdeiro do Império Austro-Húngaro junto com o de sua esposa, a duquesa Sophie e, no âmbito lusitano, a proclamação da República Portuguesa em 1910 após o regicídio de 1908⁵. Desse modo, tanto cultural quanto politicamente, o sujeito do modernismo buscava estabelecer consigo, com os outros e com o mundo uma relação de conquista que trouxe tanto prodigiosas criações artísticas e técnicas quanto nefastos pesadelos políticos. Não esqueçamos que a palavra “vanguarda” tem origem militar. Na “Ode marítima” de Álvaro de Campos, por exemplo, flagramos essa ambivalente atmosfera de sonho-e-pesadelo na famosa cena da pirataria, com sua orgia levando a cumes de gozo e assassínio, que toda a Europa viria a experimentar em duas ferozes guerras, na reafirmação de impérios coloniais e em genocídios totalitários: soberania e vida nua, lei e exceção, no esquema popularizado por Giorgio

⁵ Regicídio do príncipe Carlos I de Portugal. Mas se recuarmos mais no tempo, houve uma série de outros gestos de superação que se davam desde o século anterior, além de marcos técnicos como o voo do *14 Bis*, de Santos Dumont, a construção da ferrovia Transiberiana, da Torre Eiffel e dos canais do Suez e do Panamá.

Agamben (2010). No caso do pensamento de Pessoa isso pode ser entendido também pelo *topos* paradoxal do *escritor sem livros*. A experiência do poeta como um *escritor sem livros* é sintomática da sensibilidade trágica daquele período, porque resta a ele sonhar soberanamente seus próprios livros inexistentes, fazendo do meio de comunicação por excelência da literatura moderna (o livro) signo da impossibilidade do escritor ser senhor do seu próprio meio e de si próprio. Sua potência em sonhar criativamente traz também sua impotência em se comunicar livremente.

No importante trabalho de Sepúlveda, eu diria que – entre o infinito livro do desassossego e o livro da vida total do mestre heteronímico – falta, todavia, um em especial, um livro que traz em seu bojo um importante lado da soberania pessoana que aqui persigo. Refiro-me a *Mensagem*, único livro que conseguiu deixar de ser projeto para se realizar e vir a público. Não comentarei o hipotético plano do livro, lançado em 1934, mas que parece ter sido gestado desde pelo menos sua estreia como crítico em 1912 com a profecia do Supra-Camões. Também não avançarei aqui sobre as circunstâncias da pressão de amigos, nem em sua complexa estruturação. Interessa-me um sentido muito discreto de soberania ali conjugado, e que não está do lado de tantos nomes e feitos de reis, rainhas, príncipes, nobres, navegadores e mitos portugueses.

Começo olhando para a segunda seção, intitulada “Castelos”, da primeira parte do livro, “Brasão”. Nela, Pessoa numera seus poemas sétimo e oitavo como “Sétimo I” e “Sétimo II”, para manter intacta a escolha do Brasão português como modelo alegórico da primeira parte do livro. No Brasão existem sete castelos desenhados. É certo que Pessoa sentiu a necessidade de colocar um poema a mais, onde deveriam ser sete, quebrando o modelo. Sem me estender, podemos afirmar que dos perfis ali interpretados literariamente, o poema dedicado a D. Dinis é o que excede a lógica da seção, pois não pertence nem às lendas peninsulares fundadoras de uma ideia de portugalidade (nos poemas “Ulisses” e “Viriato”), nem aos núcleos familiares das duas dinastias que governaram o país até 1580: os Borgonha (nos poemas “Conde D. Henrques”, “D. Tareja” e “D. Afonso Henrques”) e os Aviz (nos poemas “D. Pedro, o primeiro” e “D. Filipa de Lencastre”). Excede essa equação de mitos e núcleos de famílias reais, portanto, o poema “D. Dinis”. Membro da Dinastia de Borgonha, foi apenas o sexto rei do país, reinando por 46 anos, o que nos leva a perguntar porque

que Pessoa o terá inserido em tão homogêneo grupo de pais e mães da nação?
Leiamos o poema:

Na noite escreve um seu Cantar de Amigo
O plantador de naus a haver,
E ouve um silêncio múrmuro consigo:
É o rumor dos pinhais que, como um trigo
De Império, ondulam sem se poder ver.

Arroio, esse cantar, jovem e puro,
Busca o oceano por achar;
E a fala dos pinhais, marulho obscuro,
É o som presente desse mar futuro,
É a voz da terra ansioso pelo mar. (Pessoa, 1997: 22)

A ação de D. Dinis concentrar-se-ia na sua ligação soberana com as letras portuguesas. Foi com D. Dinis que Portugal definiu as suas fronteiras, em 1297, fronteiras estáveis até hoje, mas também foi com ele que o latim foi substituído em atos e processos oficiais pela língua vulgar, o galaico-português, bem como foi ele quem criou a Universidade de Coimbra e incentivou os trovadores a produzirem as Cantigas de Amigo ibéricas, em contraposição à moda provençal das Cantigas de Amor. Em suma, podemos dizer que D. Dinis foi um amigo do saber, da língua e das artes. Mas restam ainda dois traços seus que são justamente os que Pessoa escolhe para cantar e incluir o rei entre o grupo de notáveis antes listados: 1) D. Dinis também recebeu o epíteto de “o lavrador”, pois reza a lenda ter sido ele quem plantou na região de Leiria os pinhais que mais de 100 anos depois dariam a madeira para a construção das naus com as quais Portugal cruzaria os mares e se tornaria poderoso e lembrado Império; 2) D. Dinis foi o rei-trovador, autor de pelo menos 138 cantigas que chegariam até nossos dias. Percebemos, portanto, no poema um D. Dinis interpretado como criador do futuro Império marítimo português, “o plantador de naus a haver”, Império advindo – no poema – da condição de rei-trovador, que canta, toca e anuncia como um “arroio”, na “fala dos pinhais”, no “som presente” e na “voz da terra” o “oceano por achar” e o “mar futuro” (grifos nossos). Não é, portanto, como rei que D. Dinis é inserido na seção “Castelos” de *Mensagem*, mas como trovador, poeta e profeta do Império marítimo porvir. D. Dinis seria, portanto, em *Mensagem* o fundador das letras portuguesas, um fundador que não publicou livros, mas que muito ajudou as letras que chegariam ao início do século XX e ao próprio Fernando Pessoa.

Mais adiante no livro, em “Avisos”, segunda seção da terceira parte, intitulada “O encoberto” e totalmente dedicada ao mito do retorno do rei D. Sebastião, Pessoa listará dois famosos intérpretes da tradição sebastianista: o sapateiro de Trancoso, Gonçalo Annes Bandarra, e o padre António Vieira. O primeiro viveu quase toda sua vida antes de D. Sebastião e escreveu um conjunto de trovas de teor messiânico que – publicadas só após a morte do rei – foram imediatamente associadas a ele. A Bandarra Pessoa nomeou no poema: “Confuso como o universo / E plebeu como Jesus Cristo” (Pessoa, 1997: 75). O segundo viveu na época de formulação do sebastianismo e foi um dos seus maiores ideólogos e defensor da independência política do país, sob o domínio dos reis espanhóis até 1640. Dele Pessoa disse “[...] que teve a fama e à glória tem,/ Imperador da língua portuguesa” (Pessoa, 1997: 76). Notemos: o primeiro é retratado no poema como “anônimo”, “confuso” e “plebeu”, o segundo, com “glória” e “fama”, é nomeado “Imperador”. Ou seja, o mais baixo e o mais alto da pirâmide social, o poder popular e o poder aristocrático. Ambos representariam para Pessoa emergências do sebastianismo ao longo da história, ligando o mito à constituição cultural, política e social do país, tanto no seu alto quanto no seu baixo escalão. Falta, todavia, citar o terceiro poema de “Avisos”, o único dos 44 poemas do livro que não possui título, mas em que reconhecidamente Pessoa intitula a si mesmo o mais novo intérprete do sebastianismo. Nesse poema, Pessoa figura-se como poeta, pois sua autorreferência diz respeito ao próprio livro de poemas onde consta seu texto, como se lê desde seu primeiro verso, em primeira pessoa do singular: “Screvo meu livro à beira-mágoa”. Sublinho que D. Sebastião nesse poema – assim como em todo o livro – é o sonho transbordante da escrita do poeta, que conclui o poema perguntando: “Ah, quando quererás voltando / Fazer minha esperança amor? / Da névoa e da saudade quando? / Quando, meu Sonho e meu Senhor?” (Pessoa, 1997: 77).

D. Dinis e Pessoa, portanto, são os dois únicos poetas que figuram ao lado dos demais personagens de *Mensagem*. É como se Pessoa apontasse que todos aqueles grandes nomes, assim como toda a nação portuguesa, nada seriam sem ter quem os colocasse sob a forma de poemas, mesmo que esses poemas jamais vissem a luz do dia sob a forma de livro. Seria engraçado pensarmos que, nesse único livro publicado, Pessoa deseja compor a imagem de si como ponto de unidade nacional – ele, dono

de uma obra tão múltipla e dispersa. Por isso, voltando a Pedro Sepúlveda, destaco sua afirmação de que

as questões da publicação e do planejamento editorial de Fernando Pessoa podem ser vistas como manifestações de um problema fundamental. Esse problema é o da concepção do livro, entendido como suporte ao qual Pessoa sempre associou a ideia de um todo orgânico que seria a expressão de uma obra no seu estado de completude. Esta ideia de livro exerceu sobre todo seu trabalho de escrita uma função de ideal condutor, que corresponderia à apresentação de uma obra liberta do seu caráter lacunar, imperfeito ou fragmentário (Sepúlveda, 2013: 40).

Temos, portanto, em *Mensagem* a única realização de livro como “completude” pelo poeta, exceção a confirmar a regra de uma poética caracterizada por ser “lacunar, imperfeita e fragmentária”, mas que – justamente por isso – é tão fascinante e inapreensível. Parece que Pessoa desejou não concluir jamais seus livros, por medo de perder a cerrada busca por um estimulante “ideal condutor” de livro.

O que quero dizer é que se tornou imanente ao gesto soberano da escrita pessoana a incompletude a que se sujeitou pela recusa em se publicar, em tornar-se público como poeta e escritor. Quando o fez, enunciou seu ato assim: “Screvo meu livro à beira-mágoa”. Até o mais soberano dos heterônimos, o mestre Caeiro, foi incapaz de evitar escrever versos que exprimem incerteza ante a publicação de seus versos em livro, mesmo que com sua conhecida calma e simplicidade:

Se eu morrer novo,
Sem poder publicar livro nenhum,
Sem ver a cara que têm os meus versos em letra impressa,
Peço que, se se quiserem ralar por minha causa,
Que não se ralem.
Se assim aconteceu, assim está certo.

Mesmo que os meus versos nunca sejam impressos,
Eles lá terão a sua beleza, se forem belos.
Mas eles não podem ser belos e ficar por imprimir,
Porque as raízes podem estar debaixo da terra
Mas as flores florescem ao ar livre e à vista.
Tem que ser assim por força. Nada o pode impedir. (Pessoa, 2005: 94).

Estes versos pertencem aos *Poemas inconjuntos* de Caeiro e são reveladores do quanto o “descobridor da natureza” também estava exposto à incerteza trágica da vida. Para ser o sujeito soberano da sua vida-escritura, foi preciso também submeter-se às contingências que o dobraram, impondo-lhe o contraditório e incomum desejo de imortalidade em dois momentos: 1) no retorno de certos fonemas em rimas toantes e internas presentes na segunda estrofe (“vErsos”, “imprEssos”, “bElos”, “florEscem”, “tErra”), e isso para um autor que disse escrever “a prosa dos meus versos”; 2) quando diz que seus versos “[...] não podem ser belos e ficar por imprimir”, inscrevendo o mesmo desejo que está no retorno do / e / pouco antes. Se os poemas de Caeiro querem exprimir a vida plena do seu autor, se eles querem se confundir com a própria vida de seu autor, recordo que o famoso linguista russo Roman Jakobson conclui seu famoso artigo sobre Pessoa – “Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa” – afirmando que “o princípio arquitetural que governa a expressão poética de Pessoa” é composto das palavras “nada”, “tudo” e “metade”, e que esses “três dramas” são no poeta “variações sobre o mesmo tema” (Jakobson, 2007: 176-7). Não é questão aqui de concordar ou discordar da análise do crítico russo, nem de sua conclusão generalizante, mas tão somente constatar que a definição da própria obra por Pessoa passa por uma visão de mundo composta por sentidos extremos e negativos um em relação ao outro.

Por isso a permanente busca de afirmação na obra de Pessoa tem como contraponto – também permanente – a melancolia. Salta aos olhos na obra de Fernando Pessoa como – ao lado de cada sentido de soberania, cada sonho altivo, cada gesto de criação, cada livro planejado – está um afeto triste, um estado de impotência, uma sensação de ausência e um fragmento disperso. Penso nos arquifamosos versos de abertura de “Tabacaria”, do heterônimo Álvaro de Campos, que diz: “Eu não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / A parte isso tenho em mim todos os sonhos do mundo” (Pessoa, 2010: 287). Bem como também nos irônicos versos da “Ode marítima”, no seu *mix* de violenta modernidade do engenheiro futurista e de melancólico e decadente saudosismo do marinheiro português, imóvel à beira do cais. De um lado, o sonho encenado pelos furiosos piratas estripando e violentando suas vítimas e soberanamente afirmado que “não era só isto que eu queria ser – era mais do que isto, o Deus-isto!” (Pessoa, 2010: 118); de outro lado, a frustrante modernidade “dos sentimentos humanos, tão conviventes

e burgueses, / Tão complicadamente simples, tão metafisicamente tristes! / A vida flutuante, diversa, acaba por nos educar no humano. / Pobre gente, pobre gente toda a gente!" (Pessoa, 2010: 131). Diria Bataille que para a conquista soberana deve o poeta submeter-se à inutilidade do seu próprio dizer na modernidade, no caso de Pessoa tornar-se um "escritor sem livros".

Comparado à cultura literária contemporânea, percebe-se aí uma das lições que Pessoa ainda pode nos dar, pois o (quase) ineditismo em livro do poeta durante sua vida contrasta com sua criatividade – criatividade inoperante. Vivemos em um tempo no qual a lógica social se confunde dia a dia com a lógica da visibilidade, comandada não por critérios estéticos ou políticos, mas mercadológicos, posto que também a estética e a política se transformaram em propaganda. A literatura hoje se mede em grande parte por critérios numéricos de cálculos que quase prescindem das intensidades e incertezas da vida. Parece restar-nos talvez uma escola acuada pelo mercado na mesma dimensão em que já está o nosso cotidiano estetizado pelo imaginário da publicidade. Por isso a recusa de Pessoa em publicar-se (contingente ou não, pouco importa) e seu preço pago em vida como atos soberanos de resistência ante um aparato de controle e cálculo editorial. Pessoa representa – talvez junto com Rimbaud e Kafka – o mais bem acabado exemplar de escritor da inoperosidade, uma família de escritores avessos ao cinismo contemporâneo, apressado em seus gestos de autopromoção e visibilidade, mas esquecido de que, como Pessoa escreveu nos fragmentos do inacabado ensaio *Eróstrato*, "o tempo depressa despacha os que o despacham com pressa" (Pessoa, 1993, 507-8). Quem sabe se não fosse desse fragmento que não se lembrou Maria Teresa Horta, em 2012, quando se recusou a receber o prêmio D. Dinis das mãos do Primeiro-Ministro de Portugal, Passos Coelho? Tal recusa gerou o cancelamento da cerimônia e pouco depois o fim do próprio prêmio – com mais de 30 anos. Ela, assim como Henry David Thoreau, Heriberto Helder, Dalton Trevisan, J. D. Salinger, Maurice Blanchot, Raduan Nassar e Rubem Fonseca são alguns dos membros dessa comunidade que faz da recusa sua potência.

Mas o pensamento sobre o livro em poetas modernos acaba por se mostrar mais urgente (e radical) do que aquele em romancistas – mais sujeitos por sua vez à naturalização do seu discurso pela lógica da comunicabilidade, presente no livro enquanto veículo transparente. De um lado, percebe-se que Mallarmé esteve disposto – em *Um lance de dados*, por exemplo – a manter o caráter sagrado da escritura

poética, associado ao mundo do cálculo técnico, fazendo da experiência tipográfica de onde emerge o livro de poesia uma espécie de experiência mágica possível em nosso tempo. De outro lado, Pessoa fez do Soares ajudante de guarda-livros o sujeito a guardar a indecidibilidade da escritura moderna, ao concentrar sua vida no gesto discreto e subalterno de grafar notações – funcionalmente contábeis e inutilmente poéticas. Tanto Mallarmé quanto Pessoa colocam o pensamento sobre o livro de poesia, com sua tecnicidade lúdica, em limite tenso com o número e o cálculo. O resultado disso nos dois poetas parece incômodo, pois não conseguiram resolver os impasses do livro de poesia na modernidade. Impasses que para Cesário Verde só poderiam se resolver de forma ironicamente desenganada, como escreve em “Contrariedades”:

Nas letras eu conheço um campo de manobras;
Emprega-se a *réclame*, a intriga, o anúncio, a *blague*,
E esta poesia pede um editor que pague
Todas as minhas obras. (Verde, 1982: 53).

Apurando sua palavra, Cesário – leitor de Baudelaire⁶, como Mallarmé, – percebia que para o livro de poesia manter algo da sua magia poética seria necessário mover-se em direção à magia numérica do Capital. Hoje, mais de 120 anos depois, tal aspecto do livro, como simultaneamente objeto de conhecimento e objeto comercial, me leva a perguntar – não o quanto de conhecimento há na lógica comercial – mas o quanto de comercial há na lógica de “produção, circulação e consumo” do conhecimento em nossos dias. Sabemos realmente (e queremos ainda) distinguir um do outro, isto é: distinguir escola de mercado, o livro que ensina do livro que vende?

Para os poetas no século XX, o caminho “natural” a ser seguido foi o ironizado por Cesário: procurar um editor que pague suas obras. Sabemos o quanto o editor se tornou fiador da palavra poética que circula e é consumida junto com o livro no mercado literário: “emprega-se a *réclame*, a intriga, o anúncio, a *blague*”. Se a máxima

⁶ Não podemos esquecer o quanto *As flores do mal* de Baudelaire caminham na fronteira entre a consciência afirmativa do declínio da aura e sua busca por novas (embora efêmeras) alegorias auráticas na lógica capitalista. O poeta voluntariamente fez seu livro participar da ambivalência desse processo de fetichização dos objetos de consumo ao preferir publicar numa pequena editora criada por Auguste Poulet-Malassis às reconhecidas edições Hachette ou Larousse: a paradoxal aura do maldito.

editorial de que “poesia não vende” faz sentido aqui é principalmente porque o livro de poesia nunca conseguiu adequar-se por completo ao saber comercial, a confundir texto e dispositivo, como no romance. Essa máxima só é reforçada pela chamada “constante de Enzensberger”, de que o número de leitores de poesia é sempre mais ou menos de 1354, independente de país e época. Donde concluo, então, que o livro de poesia é um elemento problemático na equação – hoje naturalizada – entre conhecimento e comércio, escola e mercado, livro e produto. O livro de poesia, na verdade, sempre foi um péssimo produto, pois o poema moderno foi/é um suplemento da unidade vendida no produto livro; o poema moderno transforma o livro em objeto manipulável por parâmetros que não os do Capital, e a palavra poética é um traço muito mais afim à plasticidade do corpo do que à rigidez do *logos*, um traço que quando submetido à lógica das trocas comerciais talvez explique o lamento com que o mesmo Mallarmé inicia “Brisa marinha”: “A carne é triste, sim, e eu li todos os livros” (Mallarmé, 2013: 45)⁷.

Esse lamento do francês é retomado em Portugal nos 1960, por Heriberto Helder, quando o poeta afirma no final da quinta parte da sua “Elegia Múltipla”:

Por trás da noite de pendidas
rosas, a carne é triste e perfeita
como um livro (Helder, 1990: 63).

Como não ler nessa conversa de versos entre as tristes carnes de poetas⁸ a assunção da ilegibilidade do livro do mundo, ilegibilidade do mundo em um livro, ilegibilidade dos corpos no mundo e do mundo como corpo – em tudo contrários – livros, corpos e mundo – à precisa legibilidade numérica do Capital. Lê-los e sabê-los perfeitos – livros, corpos e mundo – é também lê-los e sabê-los hoje tristes, “por trás da noite de pendidas / rosas”. No tumulto ilegível dos poemas de Helder, uma crítica à ordem comercial do livro da natureza, ordem transparente. Os livros de Helder estão bem longe do produto comercial que promete salvação do sentido, tudo o que eles prometem é o que Helder escreve em “Narração de um homem em maio”: “O livro que

⁷ Tradução de Augusto de Campos, cujo original é: “la chair est triste, hélas!, et j’ai lu tous les livres” (Mallarmé, 2013, 44).

⁸ Em *Servidões*, penúltimo livro publicado por Helder, em 2013, retoma esse diálogo a certa altura, escrevendo: “nunca pensei viver tanto, e sempre e tanto / no meio de medos e pesadelos e poemas inacabados, / e sem ter lido todos os livros [...]” (Helder, 2014, 701).

arde nos ossos / do leitor afogado no poema arrebatado" (Helder, 1990: 89), ou ainda em *A faca não corta fogo* "e o céu retirou-se como um livro que se enrola" (Helder, 2014: 582). Leitor de Mallarmé, Helder sabia o quanto o livro comercial tem seu tempo medido pelo cálculo, e que o livro de poesia precisa negociar com o tempo do livro comercial. O livro – quando é somente a encadernação que contém linhas e palavras –, esse livro sempre morre, como sugere em *Servidões*: "traças devoram as linhas linha a linha dos livros, / o medo devora os dias dia a dia das vidas / [...]" (Helder, 2014: 693).

Tanto Helder quanto Mallarmé fazem das suas poéticas um permanente questionamento sobre o que pode um poema e o que pode um livro de poemas. De certo modo, o poema em um livro só pode ser um poema ilegível, pois o mundo – diferente do que pensa e ambiciona o cálculo comercial – é ilegível e incomensurável. Um livro de poesia é um anticálculo moderno. Para mim, não resta a menor dúvida que Helder propõe ao seu leitor paciência e cuidado na leitura de um livro com poemas, uma leitura que não se encerra no livro, mas avança – tateante – nesse mundo múltiplo e intercambiável. Por isso a última estrofe de "Para o leitor ler de/vagar" abre-se assim:

Leitor: volto
para ti. Um livro que vai morrer depressa.
Depressa antes. Que a onda venha, a onda
alague. A noite caída em cima de teus dedos. (Helder: 1990: 116)

Helder adotou, desde o início, estratégias que não impedissem, mas pusessem limite à sobreposição entre livro de poesia e livro comercial. O maior exemplo talvez seja sua recusa à segunda edição de seus livros de poemas, até perto da sua morte, quando começa a ironicamente jogar nas publicações com a fama de recluso e idiossincrático que ganhou.

Diante do que até aqui esboço, me pergunto como pensar o livro de poesia hoje, século XXI, quando a tecnologia se articula a um mercado que se espalha por todas as dimensões de nossas vidas, que se confunde com a nossa própria vida – social, política e subjetivamente. Acredito que há experiências contemporâneas que não abandonam o livro a esse novo relento, mas o rasuram como metáfora do mundo absoluto do Capital. Duas dessas experiências são o livro artesanal e o livro de artista.

Na verdade, ambas podem ser englobadas pela designação “livro de artista”, segundo Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, em *Tendências do livro de artista no Brasil*, um livro em certa medida inaugural dessa discussão no Brasil. As críticas afirmam que há duas vertentes do livro de artista:

uma, mais abarcadora, baseada, num primeiro momento, na interação entre arte e literatura e que termina por abranger livros ilustrados, livros-objetos, livros únicos, encadernações artísticas [...] outra, mais restritiva, que só considera livro de artista aquelas produções de baixo custo, formato simples, típicas da geração minimalista-conceitual, a qual, frequentemente, tem no livro o único veículo de registro e divulgação de suas obras” (1985: 03).

Sem esquecer que a segunda vertente, as “produções de baixo custo”, tem crescido de modo exponencial na América Latina com as famosas edições Cartoneiras, com presença também na África e Europa, vou aqui me deter um pouco na primeira vertente, a de “interação entre arte e literatura”, a de “livros-objetos, livros únicos”, pois é disso que se trata quando tento compreender o pensamento sobre o livro que a poeta e artista plástica portuguesa Isabel de Sá tem produzido em anos recentes. Editada desde 1979, Isabel reuniu em 2005 sua produção poética no livro *Repetir o poema*, e a partir de então tem se dedicado a convergir sua escritura com seu trabalho plástico-visual em livros de artista.

É um tanto comum no Brasil encontrarmos estudos de livros de artista vinculando-os aos experimentalismos dos anos 1950 e 1960. Se naquelas décadas havia sim a experiência com o formato-livro, ela estava muito mais próxima de uma serialidade industrial do que do artesanato que percebo em Isabel. A competência nos livros de artista de Isabel passa muito mais por um trabalho afetivo-figurativo do que pelo geométrico-abstrato, mais em voga naquelas décadas. Isso talvez explique porque seus livros adotam uma poética mais pop, com coloridíssimas pinturas, colagens e citações, tanto visuais quanto literárias. Ao invés de desejar serem vistos como produtos “originais” e “geniais”, termos cada vez mais usados para “agregar valor” a qualquer produto à venda, Isabel opta pela citação como marca de reescrita, de descentramento discursivo e de indeterminação de origem (cf. Perloff, 2013: 27-8), negando assim novas hierarquizações que já contaminaram há muito tempo a cultura massiva de mercado, com seus segmentos de produtos “de arte” – filmes de arte, livros de arte, etc. Parafraseando o Curtius da epígrafe a este texto, nos livros de

artista de Isabel, à leitura como forma de afeto corresponde a escritura como forma de reescrita do mesmo afeto – algo eu diria comum em tempos de compartilhamentos por redes sociais: a reescrita de leituras que nos afetam, leituras afetivas.

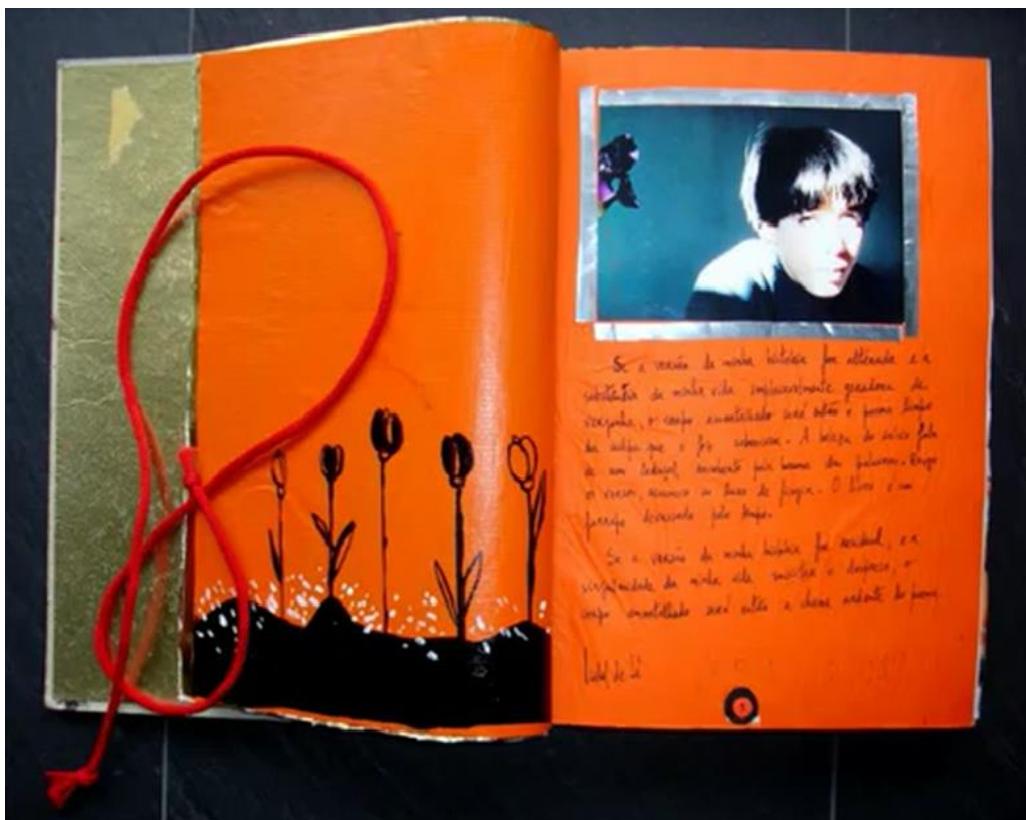


Livro de artista 2. Palavras, imagens.



Livro de artista 2. Palavras, imagens.

Mas Isabel não nega textos de sua própria autoria, pelo contrário, reproduz nas páginas pintadas à mão também versos, estrofes e parágrafos de seus livros anteriores. Reescrevendo a si mesma.



Livro de artista 2. Palavras, imagens.

Em um primeiro momento, eu afirmaria que, diferentemente do livro manuscrito como pensamento da unidade de Deus, ou do livro impresso como pensamento da unidade do Capital, o pensamento que os livros de artista de Isabel de Sá constituem indica para mim muito mais o livro como unidade profana. Faço aqui obviamente eco ao elogio de Giorgio Agamben do conceito de profanação, a partir de fragmentos de um ensaio inacabado de Benjamin. Afirma Agamben que “profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado” (hoje esfera da religião do capitalismo) (2007: 71). Pergunto-me, porém, o que os livros de artista de Isabel restituem ao uso comum, se são exemplares únicos e não serializados? Não posso me eximir de considerar que vários desses livros de Isabel de Sá – acessíveis para visualização completa e *download* no site *Youtube* (cf. Martins, 2016) – estejam isentos de algum cálculo numérico. O mesmo Benjamin no célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” atentou para a passagem da obra de arte de um “valor de culto” a um “valor de exposição” (cf. 1994: 172-4), valor este que indubitavelmente hoje encontramos na lógica da internet, bem como no próprio gesto de publicação em nossos dias. Erro é, portanto, considerar a internet um lugar de “uso comum”, logo profanador para os livros enquanto dispositivos comerciais. Hoje a

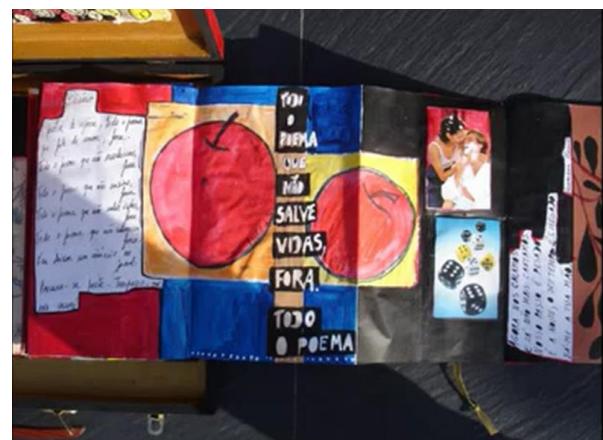
internet é terra franca do comércio real e/ou simbólico, de produtos e/ou de imagens em que valor de culto e valor de exposição se confundem na nossa cotidiana religião do capitalismo.



Livro de artista 2. Palavras, imagens.



A caixa do livro



A caixa do livro

Mas arrisco ainda assim entrever um gesto profanador nos livros de artista produzidos por poetas: livros de poetas-artistas. Percebo neles uma desativação da escritura como valor universal de comunicabilidade e informação e a restituição de outro uso para a escritura, o valor da caligrafia, da visualidade, da escritura tornada desenho e pintura manual, escritura como gesto do corpo. Um ilustre precursor de Isabel de Sá, e que ajuda a entender o que quero dizer, é William Blake, o poeta-gravador inglês do século XVIII, sobre quem W. J. T. Mitchell escreveu: Blake (e acrescento: Isabel de Sá)

empurra a escritura alfabética para valores pictóricos, pedindo-nos que vejamos suas formas alfabéticas com nossos sentidos, que não apenas as leiamos de passagem para chegar à fala significada ou ao “conceito” que jaz por trás delas, mas que nos detenhamos na superfície sensual das formas caligráficas [...] (2009: 133)⁹.

Valorizar o traço pictórico da escrita devolve à poesia uma inoperosidade¹⁰ para o qual ela sempre tendeu enquanto limite da comunicabilidade, mas que em tempos de comunicação massiva associada ao comércio mundial parece ganhar mais sentido do que nunca. E unir essa inoperosidade da escrita poética com “valores pictóricos” a um livro feito à mão me parece uma estratégia de sobrevivência válida para “restituir ao uso comum” (Agamben) algo separado pela esfera do sagrado midiático-comercial. Não falo agora necessariamente de Isabel de Sá, mas do livro de artista como uma estratégia para a poesia no século XXI. O que pode parecer o retorno a um “valor de culto”, para mim aponta para uma indiferença em relação à lógica comercial do mercado e uma assunção de uma potência da invisibilidade em nosso tempo. Parece-me que da ilegibilidade do livro do mundo herbertiano – forma de negociar com a comunicação e troca universais do Capital – chegamos à visualidade artesanal do

⁹ Tradução minha da edição espanhola, cujo original é: “empuja la escritura alfabética hacia valores pictoriales, pidiéndonos que veamos sus formas alfabéticas con nuestros sentidos, que no sólo las leamos de pasada para llegar al habla significada o al “concepto” que yace tras ellas, sino que nos detengnamos en la superficie sensual de las formas caligráficas [...]”.

¹⁰ Uma definição do conceito de “inoperosidade”, de Giorgio Agamben, que me interessa aqui é dada por Daniel Arruda Nascimento: “A inoperosidade, contudo, não é inerte: o que nela é desativado não é a potência em si, que permanece, mas a finalidade e a modalidade do exercício da potência. O que nela é desorientado é o uso mais óbvio. E um novo uso é possível” (2014, 25).

traço poético nos livros de artista de Isabel de Sá e nas edições Cartoneiras que se espalham pelas invisíveis margens do mundo.

Se, por um lado, essa escritura em imagem já foi cooptada pela indústria do espetáculo com projeções em telas e a laser em shows e performances para grandes públicos, por outro lado, o *livro de poesia* metamorfoseado em livro de artista parece devolver ao poeta algo das figuras do Autor-Editor e do Autor-Impressor, como nos primórdios da era moderna, conforme anota Peter Burke, quando afirma que “uma das principais consequências da invenção da prensa tipográfica foi ampliar as oportunidades de carreira aberta aos letrados. Alguns deles se tornaram letrados impressores” (Burke, 2002: 28). A autopublicação do poeta – com o livro de artista – torna a palavra mais visível e próxima, em um sentido que desativa o livro como objeto destinado a um mercado (os livros de Isabel estão longe de serem objetos de luxo), mas – a autopublicação – ativa entre subjetividades uma relação menos atravessada por intermediários, uma relação mais *direta, pontual* e afetivamente *próxima*, restituindo a escritura poética um pouco mais ao “uso comum”, um uso local, sem as grandes ambições e salvações espetaculares a que estamos sujeitos enquanto meros viventes da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **Poder soberano e vida nua: homo sacer I**. 2 ed. Belo Horizonte: EDUFMG, 2010.
- BAPTISTA, Abel Barros. **Autobiografias: a solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis**. Lisboa: Relógio D’Água, 1998.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Ática, 1992.
- BATAILLE, Georges. **La souveraineté**. Paris: Ligne, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRÉCHON, Robert. **Fernando Pessoa: estranho estrangeiro. Uma biografia**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de (org. e trad.). **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média Latina**. São Paulo: EDUSP, 1996.
- FABRIS, Annateresa, COSTA, Cacilda Teixeira da (org.). **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.
- FREITAS, Ana Maria. Íbis. MARTINS, Fernando Cabral (org.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: LeYa, 2010.
- FREITAS, Ana Maria. Olisipo. MARTINS, Fernando Cabral (org.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: LeYa, 2010.
- HELDER, Heriberto. **Poesia toda**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.
- HELDER, Heriberto. **Poemas completos**. Porto: Porto Editora, 2014.
- JAKOBSON, Roman. Os oximoros dialéticos de Fernando Pessoa. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Poèties**. Paris: Booking International, 1993.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- MARTINS, Graça. <https://www.youtube.com/user/pintoragracamartins/> Último acesso em 09/06/2016.
- MITCHELL, W. J. T. **Teoría de la imagen**. Madrid: Ediciones AKAL, 2009.
- NASCIMENTO, Daniel Arruda. **Umbras de Giorgio Agamben: para onde nos conduz o homo sacer?** São Paulo: LiberArs, 2014.
- PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**. São Paulo: EDUSP, 1993.
- PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2013.
- PESSOA, Fernando. Erôstrato. **Obra em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- PESSOA, Fernando. **Mensagem / Poemas esotéricos**. Ed. crítica coord. José Augusto Seabra. Madrid: ALLCA XX, 1997. (Col. Archives).
- PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Ed. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. Ed. Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SÁ, Isabel de. **Repetir o poema**. Porto: Quasi Edições, 2005.
- SÁ, Isabel de. **Livro de artista 2. Palavras, imagens. 2010**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8yvDY5KEOJ0> Último acesso em 06/04/2016.
- SÁ, Isabel de. **A caixa do livro. 2010**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GfC4aAZMkUc> Último acesso em 06/04/2016.
- SEPÚLVEDA, Pedro. **Os livros de Fernando Pessoa**. Lisboa: Ática, 2013.

VERDE, Cesário. **Poesia completa e cartas selecionadas**. Org. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1982.