

LIVRO DO DESASSOSSEGO: CONSTRUÇÃO CALIDOSCÓPICA, POÉTICA DO FRAGMENTÁRIO

Andrea do Roccio Souto¹

*o ego, avisado do seu desdobramento, somente
tem a certeza de sua mobilidade e de sua
singularidade.*

Julia Kristeva

O *Livro do desassossego*, segundo Fernando Pessoa², chama-se assim *por causa da inquietação e incerteza que é a sua nota predominante*. Inquietação e incerteza são companheiras da ansiedade, da insegurança, da angústia, da precariedade, das impossibilidades. As impossibilidades, tão presentes na escrita pessoana, e no *Livro* especialmente, em que se mostram, também, sob o aspecto da forma, pontuam o cinema woodyalleniano. O *Livro*, lembrando a fórmula de um diário, constrói-se, tal como os filmes de Woody Allen, com retalhos de cotidianidades — angústias, perdas, faltas, sensações e sonhos.

A inquietação — sensação de desconforto perante o mundo, de desencaixe em relação à vida —, também se dilui na obra do cineasta norte-americano, cuja voz se amplifica pelos personagens que encarna ou que dirige em seus filmes, apontando, igualmente, para uma possível unidade na diversidade, embora Woody Allen não tenha criado heterônimos, como Pessoa. Ambos — o poeta e o ator/roteirista/diretor — projetam-se e descentram-se, oscilando entre os lugares do eu e do(s) outro(s), em infindável trânsito:

Vivo-me esteticamente em outro. (...) Às vezes, não me reconheço, tão exterior me pus a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio. Quem sou eu por detrás desta irrealidade? Não sei.³

¹ Docente da Universidade do Oeste de Santa Catarina, UNOESC – Campus de São Miguel do Oeste; Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS.

² PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego* [por Bernardo Soares]. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 502.

³ Idem, p. 139.

Projeção, descentramento, trânsito, errância. Latentes em Pessoa e em Allen, esses elementos — tanto face ao seu caráter interno em relação às obras quanto face ao tempo/espaço do leitor, que agrega a esses dados sua memória de leitura — traçam um percurso de re-significação constante, efetivando as palavras de João Alexandre Barbosa:

À medida que a nossa experiência da literatura vai aumentando através de outras leituras, outras reflexões, vai também ficando mais evidente um paradoxo fundamental desta experiência: aquilo que se lê na obra literária é sempre mais do que literatura.⁴

Mais porque essas reflexões possibilitam entradas e saídas do texto, recartografando-o e redefinindo, temporariamente, outros espaços de leitura e de significação. Ocupando-se do espaço intervalar, dos desdobramentos e das (des)continuidades que apontam para o re-aproveitamento, a ruptura e a transgressão, a prática da Literatura Comparada, ao oferecer a possibilidade de traçar percursos — a ponte *que vai de mim para o outro*, como sugere Mário de Sá-Carneiro —, instaura a percepção de múltiplas faces literárias, indicadoras de uma certa desterritorialização, em função de uma leitura aberta. Na perspectiva de superação, alguns termos familiares re-significam sua face: mosaico/teia se redimensionam, no estabelecimento de um constante jogo de novas relações; limites/limiões se redesenham, no apagamento das linhas demarcatórias que teimavam em delimitar os gêneros literários, os campos do saber e as ciências que insistem em se relacionar; reconfiguração/recartografia apontam para a paisagem literária que a cada imagem se renova.

Nessa esteira, a construção literária pessoana e o cinema de Woody Allen tendem à multiplicidade, na medida em que apontam para o questionamento da criação artística e para o conflito identitário, enfoques que, articulados, são capazes de fragmentar a voz enunciativa num eu que se estilhaça e se re-significa a cada confronto interno ou externo, a cada “não sei”. Esse eu que não se sabe, que não se reconhece senão provisoriamente, não pode ser um “eu”

⁴ BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras. 1990. p. 15.

único nem inteiramente um “outro”; configura-se, antes, num eu/outro. Dito de outra forma:

A mescla entre identidade e alteridade emerge do processo criativo de Pessoa (ortônimo/heterônimos) e de Allen, cujos textos evocam a diversidade, estampando a diluição — essa diluição que, em movimento de dupla face, nega e afirma a um só tempo e aponta para a disseminação.⁵

Metaforizando no campo do espaço, seria dizer: a diluição que leva à disseminação mostra-se como uma encruzilhada — várias direções que possibilitam a expansão. Nesse processo, o trânsito identitário provoca a fragmentação do sujeito enunciador e a voz, disseminada em estilhaços, faz-se múltipla — daí a idéia de calidoscópio como resultado e de uma Poética do Fragmentário como procedimento.

Pessoa, transferindo, no *Livro*, o *status* enunciador a Bernardo Soares, constrói na voz do semi-heterônimo o lugar da fusão ortônimo/heterônimos na mesma medida em que se distancia deles para neles refletir-se. Allen, de variadas maneiras, alinha pontes entre um filme e outro, ora pelo desentendimento, como em *Interiores*; ora pela busca da identidade, como em *Poderosa Afrodite*⁶, *A Rosa Púrpura do Cairo*⁷ e *Simplesmente Alice*⁸; ora pela ironia do cotidiano, como em *Desconstruindo Harry*⁹ e *Hanna e suas Irmãs*¹⁰; ora pela metáfora dos sentidos, como em *Crimes e Pecados*¹¹ e *A Outra*¹². Dessa ponto de vista, é possível chegar à idéia do reflexo, do espelhamento — como em *Misterioso Assassinato em*

⁵ SOUTO, Andrea do Roccio. **Da Poética do Fragmentário: a analogia da construção calidoscópica no horizonte esfacelado de fazeres poéticos**. In: I COLÓQUIO SUL DE LITERATURA COMPARADA – TRANSVERSÕES COMPARATISTAS/ENCONTRO DO GT DE LITERATURA COMPARADA DA ANPOLL, 9-11 jul. 2001, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS. p. 235.

⁶ PODEROSA AFRODITE. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Miramax, 1996, sistema NTSC/VHS, 95 min. Título original: *Mighty Aphrodite*. Legendas em português.

⁷ A ROSA PÚRPURA DO CAIRO. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1985, sistema NTSC/VHS, 119 min. Título original: *The Purple Rose of Cairo*. Legendas em português.

⁸ SIMPLEMENTE ALICE. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1990, sistema NTSC/VHS, 102 min. Título original: *Alice*. Legendas em português.

⁹ DESCONSTRUINDO HARRY. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Sweetland, 1998, sistema NTSC/VHS, 96 min. Título original: *Deconstructing Harry*. Legendas em português.

¹⁰ HANNAH E SUAS IRMÃS. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1986, sistema NTSC/VHS, 100 min. Título original: *Hannah and her Sisters*. Legendas em português.

¹¹ CRIMES E PECADOS. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1989, sistema NTSC/VHS, 100 min. Título original: *Crimes and Misdemeanors*. Legendas em português.

¹² A OUTRA. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1988, sistema NTSC/VHS, 80 min. Título original: *Another Woman*. Legendas em português.

*Manhattan*¹³, filme que traz, inclusive, uma alusiva cena com espelhos que se espelham: *Nunca mais direi que a vida não imita a arte*, divaga a personagem de Woody Allen. E diz Bernardo Soares que ambas — vida e arte — moram na mesma rua...

É pelo espelhamento das obras — e pelos fios de um intertexto, talvez, insólito — que proponho essa aproximação entre Pessoa (e seus outros/quase outros) e Woody Allen no presente trabalho. No fragmento 359, em que Bernardo Soares¹⁴ se refere ao reflexo do espelho, leio: *Sei eu sequer se sinto, se penso, se existo? Nada: só um esquema objetivo de cores, de formas, de expressões de que sou o espelho oscilante por vender inútil*. Essa percepção do semi-heterônimo pessoano corresponde ao que propõe Woody Allen, em *Desconstruindo Harry*, com a personagem “fora de foco”. Ao colocar um ator fora de foco e, com isso, impossibilitar que trabalhe no filme que estava sendo rodado justamente porque ele não se via nem podia ser visto nitidamente — nem no filme, nem no filme dentro do filme —, a contradição implícita na fala soariana se explicita na linguagem fílmica do cineasta norte-americano, como num jogo de espelhos.

Não raramente a questão da identidade e de sua percepção vem, no *Livro do desassossego*, articulado aos sentidos. Cito como exemplo trecho do fragmento 41:

O silêncio que sai do som da chuva espalha-se, num crescendo de monotonia cinzenta, pela rua estreita que fito. Estou dormindo desperto, de pé contra a vidraça, a que me encosto como a tudo. Procuro em mim que sensações são as que tenho perante este cair esfiado de água sombriamente luminosa que [se] destaca das fachadas sujas e, ainda mais, das janelas abertas. E não sei o que sinto, não sei o que quero sentir, não sei o que penso nem o que sou.¹⁵

Aí outro possível fio intertextual entre o texto soariano e o de Allen: tanto a revelação do espelho e da oscilação, como o resgate indireto dos sentidos/pensamentos são análogos à metáfora do ver em *Crimes e Pecados* e à do ouvir em *A Outra*. A respeito desse filme, afirma o próprio Allen, em entrevista a Stig Björkman¹⁶:

Ela [a personagem central] seria uma professora de filosofia que manteve bloqueado tudo da sua vida pessoal. Finalmente, ela atinge

¹³ MISTERIOSO ASSASSINATO EM MANHATTAN. Woody Allen (rot./dir.). EUA, Orion, 1993, sistema NTSC/VHS, 100 min. Título original: *Manhattan Murder Mystery*. Legendas em português.

¹⁴ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego [por Bernardo Soares]*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 328.

¹⁵ Idem, p. 75.

¹⁶ BJÖRKMAN, Stig. *Woody Allen por Woody Allen*. Trad. Eduardo Vivácqua. Rio de Janeiro: Nórdica, s.d., p. 188.

um ponto na vida em que não consegue mais manter as coisas bloqueadas deste jeito. Estas coisas começam a penetrar pelas paredes, os sons da sua turbulência interna entram pelas paredes para falar com ela.

A propósito, o personagem protagonista de *Desconstruindo Harry*, o escritor vivido por Woody Allen, recebeu o nome de Harry Block, remetendo ao bloqueio que lhe causa dificuldades de escrever e que o conduz ao psicanalista. Em sessões de psicanálise, algo recorrente nos filmes de Woody Allen, as palavras de Bernardo Soares, fragmento 187, seriam o reflexo do que poderiam dizer as personagens fílmicas:

A tragédia principal da minha vida é, como todas as tragédias, uma ironia do Destino. Repugno a vida real como uma condenação; repugno o sonho como uma libertação ignóbil. Mas vivo o mais sórdido e o mais quotidiano da vida real; e vivo o mais intenso e o mais constante do sonho. Sou como um escravo que se embebeda à sesta — duas misérias em um corpo só.¹⁷

De outra perspectiva, no fragmento 108, a fala do narrador do *Livro do desassossego* reitera:

Estou consciente de mim em um dia, em que a dor de ser consciente é,
como diz o poeta,
languidez, mareo
y angustioso afán.¹⁸

Daí emergem as articulações explicitadas pelos binômios sonho/realidade; ser/estar; buscar/desistir; que se mostram não exatamente como contrários ou contraposições, mas como relações que, na perspectiva de uma trilha globalizante do projeto woodyalleniano, o diretor e roteirista resgata incansavelmente — como o faz Pessoa, a propósito. O próprio registro das cotidianidades soarianas afirma isso e *A Rosa Púrpura do Cairo* o mostra, na medida em que tanto Cecília como Tom Baxter vivem o conflito da difícil escolha entre a ficção e a realidade, a satisfação dos desejos latentes ou a aceitação das impossibilidades palpáveis.

Esse resgate se verifica na medida em que Allen, empregando técnicas de fragmentação e hibridização, independentemente da história que conte, está continuamente a produzir extensões de um *mesmo* filme, visto redimensionar tais conflitos a cada fita, mesmo que de outro ângulo e com outro olhar. Em seu processo criativo — e partindo de *Poderosa*

¹⁷ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego [por Bernardo Soares]*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 195.

¹⁸ Idem, p. 135.

Afrodite, filme em que, formalmente, emprega a fragmentação e o hibridismo tanto no roteiro como nas técnicas de filmagem e montagem —, Allen agrega estilhaços (seus vários filmes), com vistas à composição de um amálgama de feições calidoscópicas, marcado por reentrâncias e saliências, lacunas e hiatos.

Assim, Woody Allen privilegia o relativo em detrimento do absoluto, buscando construir um todo multifacetado que, contraditoriamente, não pode ser encarado como inteiro. Essa perspectiva emerge também da obra pessoana, e, em especial no *Livro de desassossego*, conforme frisa Richard Zenith, em sua nota introdutória ao *Livro*:

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 sem nenhum significado e quase sem nexo — todo este sonho ou pesadelo pós-modernista não foi, para Pessoa, um grandioso discurso. Foi a sua íntima experiência e tênue realidade. E este livro-caos de desassossego foi o seu testemunho, lucidíssimo (...). A este respeito, o da fragmentação permanente, o autor e seu *Livro* ficaram para sempre fiéis aos seus princípios. Se Pessoa se dividiu em dezenas de personagens literários que se contradiziam uns aos outros, e mesmo a si próprios, o *Livro do Desassossego* também foi um multiplicar-se constante¹⁹.

A perspectiva aqui proposta, de aproximação entre Pessoa/Soares e Allen, fica ainda mais visível com as palavras de Carlos Reis, que cita como exemplos do processo de relativização genérica escritores como Mallarmé, James Joyce, Marcel Proust, Ezra Pound, Mário de Andrade e o semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares — autores que têm em comum uma *relação profundamente pluralizante e fragmentadora do sujeito com a linguagem*²⁰, o que, *grosso modo*, os aproxima na medida em que os processos criativos são marcados pela ruptura e pelo afrouxamento das fronteiras genéricas.

Quanto ao processo criativo de Allen e Pessoa, um olhar comparatista panorâmico pode conduzir à idéia de que um fragmenta seu olhar em vários filmes (que trazem, por sua vez, histórias e/ou personagens fragmentadas); outro fragmenta-se a si próprio em diferentes olhares, por meio de heterônimos e personalidades literárias. E seria possível dizer ainda que mesmo o olhar soariano mostra-se múltiplo e estilhaçado, como atesta o fragmento 93:

Ciei-me eco e abismo, pensando. Multipliquei-me aprofundando-me. (...) Em cada uma dessas sensações sou outro, renovo-me dolorosamente em cada impressão indefinida.

¹⁹ Idem, p. 13-14.

²⁰ REIS, Carlos. **Crise e relativismo dos gêneros literários**. In: IV CONGRESSO DA ABRALIC – LITERATURA E DIFERENÇA, 31. jul, 1-3. ago. 1994, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC. p. 172.

Vivo de impressões que me não pertencem, perdulário de renúncias, outro no modo como sou eu.²¹

A composição do fragmentário como ampliação — presente em Allen e em Pessoa, indubitavelmente — é afirmada, por exemplo, na leitura que José Saramago²² faz da relação que estabelece entre (o seu) Ricardo Reis e Fernando Pessoa em *O ano da morte de Ricardo Reis*, explicitada no diálogo ficcional entre criatura viva e criador morto, cujas vozes confundem-se a ponto de não ser possível saber qual personagem está a falar: *Uma soma de nós dividida por dois (...) produto da multiplicação de um pelo outro (...) somos múltiplos (...) vivem em nós inúmeros (...) cada um de nós, por seu lado, vai dizendo o mesmo.*

Woody Allen e Fernando Pessoa, produtores/produções do diverso, por meio de seus discursos ou dos de outros — sejam esses outros eles mesmos, um heterônimo, personagem ou outro autor em carne, osso e idéia — estão sempre a recriar-se de modo diferente, construindo a cada recriar-se diferentemente o mesmo/novo/outro. Algo como o que diz o Diabo de Pessoa ortônimo: *eu não sou parecido comigo mesmo. Esse vício é a minha virtude*²³. Ou como conjectura o semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares, no fragmento 262: *Reparei, num relâmpago íntimo, que não sou ninguém. Ninguém, absolutamente ninguém. (...) sou uma figura de romance por escrever*²⁴, para afirmar amargamente no fragmento 401: *Separo-me de mim e vejo que sou um fundo dum poço. Morreu quem eu nunca fui. Esqueceu a Deus quem eu havia de ser. Só o interlúdio vazio*²⁵.

A propósito, esse tom melancólico está presente no olhar das personagens de Mia Farrow, tanto em *Simplesmente Alice* como em *A Rosa Púrpura do Cairo*, a ponto de inquietar o espectador. Surge em *Crimes e Pecados*, sobretudo, no desencaixe entre o suicídio do Prof. Levy e seu discurso e na incongruência estabelecida entre o Rabino Ben e o oftalmologista Judah. E reaparece em *Desconstruindo Harry*, quando Woody Allen declara, na voz da personagem-título:

Observações de um romance
Possibilidade inicial
Rifkin vivia uma existência fragmentada, disjuntada. Há muito ele chegou a essa conclusão: todos sabem da mesma verdade; nossas vidas

²¹ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego [por Bernardo Soares]*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 124.

²² SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 93-94.

²³ PESSOA, Fernando. *A hora do diabo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997. p. 23.

²⁴ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego [por Bernardo Soares]*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 257-258

²⁵ Idem, p. 361.

consistem de como nós a escolhemos distorcê-las. Só o seu escrever era calmo. Sua literatura, de várias maneiras, salvara sua vida.

Voltando ao *Livro*, o fragmento 334 expressa, de outro ângulo, a sensação que Block/Allen busca imprimir à personagem Rifkin, no esboço inicial de sua construção:

Não tenho existido, tenho sido outro, tenho vivido sem pensar.

Hoje, de repente, voltei ao que sou ou me sonho. Foi um momento de grande cansaço, depois de um trabalho sem relevo. Pousei a cabeça contra as mãos. Fincados os cotovelos na mesa alta inclinada. E, fechados os olhos, retroveí-me.

Num sono falso longínquo relembrei tudo quanto fora (...)

Senti imediatamente a inutilidade da vida. Ver, sentir, lembrar, esquecer — tudo isso se me confundiu, numa vaga dor nos cotovelos, com o murmúrio incerto da rua próxima e os pequenos ruídos do trabalho sossegado no escritório quedo.²⁶

Também a metáfora do ver é magistralmente explorada pelo cineasta norte-americano. A genialidade de Allen em *Crimes e Pecados* — explicitada pela memória do personagem central Judah, que evoca uma fala de seu pai: *os olhos de Deus estão constantemente nos vigiando* —, é por ele mesmo comentada:

Bem, os olhos são uma metáfora na história. Judah é um médico de olhos que, por um lado, cura as pessoas e, por outro, tem vontade de matá-las. Ele próprio não vê muito bem. Isto é, ele tem boa visão, mas sua visão emocional, a sua visão moral não é boa. O rabino é cego para outras coisas, para a realidade da vida. Por outro lado, ele pode triunfar sobre isto porque tem substância espiritual. ***Crimes e Pecados é sobre pessoas que não vêem. Elas não se vêem a si próprias como os outros as vêem.*** Não vêem o certo e o errado das situações. É aí que está a grande metáfora do filme.²⁷

Diluída na obra pessoana, tal metáfora se mostra na voz do ortônimo: *Sou o ser que vê,/e vê tudo estranho./Tudo é ilusão./Sonhar é sabê-lo*²⁸. Na voz soariana, essa mesma metáfora mostra-se tragicamente melancólica em trecho do fragmento 397:

se a mim mesmo observo, como observo à cidade, reconheço que o que tenho que esperar é que este dia acabe, como todo os dias. (...)

Mas, ainda no ver disto tudo, poderei eu esquecer que existo? (...)

Lembro-me de repente de quando era criança, e via, como hoje não posso ver, a manhã raiar sobre a cidade. (...) Via a manhã e tinha alegria; hoje vejo a manhã, e tenho alegria, e fico triste... A criança

²⁶ Idem, p. 311.

²⁷ BJÖRKMAN, Stig. *Woody Allen por Woody Allen*. Trad. Eduardo Vivácqua. Rio de Janeiro: Nórdica, s.d., p. 211. [grifos meus]

²⁸ PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999. p. 142.

ficou mas emudeceu. **Vejo como via, mas por detrás dos olhos vejo - me vendo (...) forasteiro do que vejo e ouço, velho de mim.**

Já vi tudo, ainda o que nunca vi, nem o que nunca verei.²⁹

No *Livro do desassossego*, a evocação de uma melancolia trágica a rondar o narrador Bernardo Soares atira-o para o mundo do sonho, onde a sua realidade pode ser vivida. Paradoxo pessoano, mas completo de sentido. Na impossibilidade de viver — na acepção vulgar do termo — no mundo real, Soares, pela imaginação, vive no mundo onírico, como atesta o fragmento 346:

As coisas sonhadas só têm o lado de cá... Não se lhes pode ver o outro lado... Não se pode andar à roda delas... O mal das coisas da vida é que as podemos ir olhando por todos os lados... As coisas de sonho só têm o lado que vemos... Têm amores só puros, como as nossas almas.³⁰

Essa opção pelo mundo dos sonhos ou pela ficção, tão presentes no imaginário soariano como no das personagens de Woody Allen, atesta o modo como o eu se desprende da realidade objetiva para optar por realidades subjetivas, múltiplas e flexíveis. Essa escolha funciona como indicativo do descompasso entre percepção interna e percepção externa, geradora das crises de identidade e de criação artística.

Para Antoine Compagnon,

o pós-modernismo resulta de uma crise essencial da história do mundo contemporâneo, de uma crise de legitimidade dos ideais modernos de progresso, razão e superação. Nesse sentido, ele representa, talvez, a chegada tardia da verdadeira modernidade.³¹

Nessa perspectiva, os textos e as imagens de Allen denotam o que os fragmentos soarianos e a própria concepção criativa de Pessoa antecipam — a crise referida por Compagnon:

o transvanguardismo afirmou dois valores: a catástrofe como diferença não programada e o nomadismo como travessia sem engajamento através de todos os territórios e em todas as direções, inclusive a do passado, sem mais sentido do futuro.³²

²⁹ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego* [por Bernardo Soares]. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 356-357.

³⁰ Idem, p. 319.

³¹ COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão et alii. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 120.

³² Idem, p. 117.

Essa catástrofe e esse nomadismo de que fala o crítico — com relação ao pós-modernismo, é verdade, mas que aqui se aplica bem — está presente tanto na obra de Allen como na que Pessoa permite a Soares assinar. Não se configura uma demarcação limitada e limitadora de tempo e/ou espaço, o que leva à possibilidade da disseminação, de modo a concretizar-se, especialmente, na fragmentação do texto, na pulverização da voz e no esfacelamento do sujeito enunciador.

A escritura-mosaico — aquela que se constrói por fragmentação e que, bem pelo caráter de significado a partir do esfacelamento, dissemina-se em partes e pelas partes em facetas variáveis de um todo mutável e flexível, parece ser a forma soariana e a woodyalleniana de escrever. E a Poética do Fragmentário, a sua estética.