

VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

VOLUME 17

AIL
*A associação internacional
de estudos lusófonos*

Associação Internacional de Lusitanistas

SANTIAGO DE COMPOSTELA
2012

A AIL – Associação Internacional de Lusitanistas tem por finalidade o fomento dos estudos de língua, literatura e cultura dos países de língua portuguesa. Organiza congressos trienais dos sócios e participantes interessados, bem como copatrocinia eventos científicos em escala local. Publica a revista *Veredas* e colabora com instituições nacionais e internacionais vinculadas à lusofonia. A sua sede localiza-se na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal, e seus órgãos diretivos são a Assembleia Geral dos sócios, um Conselho Diretivo e um Conselho Fiscal, com mandato de três anos. O seu património é formado pelas quotas dos associados e subsídios, doações e patrocínios de entidades nacionais ou estrangeiras, públicas, privadas ou cooperativas. Podem ser membros da AIL docentes universitários, pesquisadores e estudiosos aceites pelo Conselho Diretivo e cuja admissão seja ratificada pela Assembleia Geral.

Conselho Diretivo

Presidente: Elias Torres Feijó, Univ. de Santiago de Compostela
eliasjose.torres@usc.es

1.º Vice-Presidente: Cristina Robalo Cordeiro, Univ. de Coimbra
cristinacordeiro@hotmail.com

2.º Vice-Presidente: Regina Zilberman, UFRGS; FAPA; CNPQ
regina.zilberman@gmail.com

Secretário-Geral: Roberto López-Iglésias Samartim, Univ. da Corunha,
rlopez-iglesias@udc.es

Vogais: Benjamin Abdala Junior (Univ. São Paulo); Ettore Finazzi-Agrò (Univ. de Roma «La Sapienza»); Helena Rebelo (Univ. da Madeira); Laura Cavalcante Padilha (Univ. Fed. Fluminense); Manuel Brito Semedo (Univ. de Cabo Verde); Onésimo Teotónio de Almeida (Univ. Brown); Pál Ferenc (Univ. Elme de Budapeste); Petar Petrov (Univ. Algarve); Raquel Bello Vázquez (Univ. Santiago de Compostela); Teresa Cristina Cerdeira da Silva (Univ. Fed. do Rio de Janeiro); Thomas Earle (Univ. Oxford).

Conselho Fiscal

Carmen Villarino Pardo (Univ. Santiago de Compostela); Isabel Pires de Lima (Univ. Porto); Roberto Vecchi (Univ. Bolonha)

Associe-se pela homepage da AIL: www.lusitanistasail.org
Informações pelo e-mail: secretaria@lusitanistasail.net

Veredas

Revista de publicação semestral

Volume 17 – Junho 2012

Diretor:

Elias J. Torres Feijó

Diretora Executiva:

Raquel Bello Vázquez

Conselho Redatorial:

Anna Maria Kalewska, Axel Schönberger, Clara Rowland, Cleonice Berardinelli, Fernando Gil, Francisco Bethencourt, Helder Macedo, J. Romero de Magalhães, Jorge Couto, Maria Alzira Seixo, Marie-Hélène Piwnick, Sebastião Tavares Pinho; Sergio Nazar David; Vera Lúcia de Oliveira. Por inerência: Benjamin Abdala Junior; Cristina Robalo Cordeiro; Ettore Finazzi-Agrò; Helena Rebelo; Laura Cavalcante Padilha; Manuel Brito Semedo; Onésimo Teotónio de Almeida; Pál Ferenc; Petar Petrov; Regina Zilberman; Roberto López-Iglésias Samartim; Teresa Cristina Cerdeira da Silva; Thomas Earle.

Redação:

VEREDAS: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

Endereços eletrônicos: veredas@lusitanistasail.net; revista.veredas@gmail.com

Desenho da Capa: Atelier Henrique Cayatte – Lisboa, Portugal

Impressão e acabamento:

Unidixital, Santiago de Compostela, Galiza

ISSN 0874-5102

SUMÁRIO

ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA Cecília Meireles, leitora de poesia portuguesa	7
CAIO GAI NIARDI De uma Mansarda Rente ao Infinito: A outra cidade no <i>Livro do Desassossego</i>	19
DANIELA BIRMAN Confinamento e testemunho em Lima Barreto e Graciliano Ramos.....	41
DELVANIR LOPES A compreensão do tempo em <i>Solombra</i> , de Cecília Meireles	63
ELIZABETH DA PENHA CARDOSO A linguagem silenciosa das mulheres na obra de Lúcio Cardoso.....	83
IMACULADA NASCIMENTO Murilo Mendes: Entre a imagem e o signo.....	109
RECENSÕES	
MARIA LUÍSA MALATO BORRALHO Entre filosofia e literatura.Uma viagem urgente neste milenio.....	131

De uma Mansarda Rente ao Infinito: A outra cidade no *Livro do Desassossego*

CAIO GAGLIARDI

Universidade de São Paulo [USP / FAPESP]

RESUMO:

Será possível conceber uma subjetividade que, pertinente ao indivíduo, não seja abstrata, mas material, concreta e palpável? Com base nessa hipótese, propomos uma leitura do *Livro do Desassossego* como constituído por um amplo e significativo conjunto de textos que encerram uma singular perspectiva sobre a cidade: redimensionada pelo espírito em solitude de Bernardo Soares, Lisboa é a representação máxima na obra pessoana de uma intimidade exterior.

Palavras-chave: Bernardo Soares, *O Livro do Desassossego*, Subjetividade, Cidade.

ABSTRACT Would it be possible to conceive a kind of subjectivity that, even related to the individual, is not abstract but material, specific and touchable? Grounded in this hypothesis, we propose to revisit *The Book of Disquiet* (*O Livro do Desassossego*) as a work constituted by a large and significant set of books that carries a singular perspective over the city: remodeled by Bernardo Soares' spirit of solitude, Lisbon is the major representation of outer intimacy in Pessoa's work.

Keywords Bernardo Soares, *The Book of Disquiet*, Subjectivity, City.

Oh, Lisboa, meu lar!

Bernardo Soares

A literatura moderna fez da cidade seu cenário principal. Do «Homem da multidão» de Edgar Allan Poe, aos «quadros parisienses» pintados por Baudelaire n' *As Flores do Mal*; dos romances urbanos de Dostoiévski a *O Processo* de Franz Kafka, *Dublinenses* de James Joyce, *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, *1984* de George Orwell, ou *Um Bonde Chamado Desejo* de Tennessee Williams, a cidade figura não apenas como pano de fundo sobre o qual se projetam as sombras das personagens e se desembaraça a trama de seus destinos, mas como espaço que é trazido para o primeiro plano da percepção.

Reunindo em si uma multiplicidade de outros pequenos espaços, ocultados por muros ou em vielas, emoldurados por telhados, toldos e fachadas, que, bem ou mal, servem-lhes como disfarces, a arquitetura labiríntica da cidade favorece seus mistérios.

Como espaço construído pelo homem, a cidade ramifica-se em muitas construções diferentes, que podem ser tomadas como arquivos arquitetônicos de sua memória diversa, de sua simbologia monumental, de seu comércio histórico, de seus hábitos comuns e desconhecidos, e de sua cultura fervilhante. Na cidade oculta e na cidade visível, presente e passado encontram-se sobrepostos, e sobrepondo-se, numa transformação contínua que é própria de sua natureza viva: (Calvino, 2001: 15)

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.

A contrapelo da vastidão do campo, do desolamento do deserto ou da horizontalidade do oceano, a infinitude da cidade é para dentro. Recoberta por telhados, muros e paredes, e ao mesmo tempo tensionada por portas e janelas, feitas para revelar, a cidade é um plano recortado por espaços cada vez menores, lugarejos em que se esconde, furtivo, o homem moderno.

Em confluência, o espaço da escrita está destinado às pensões, às mansardas,¹ aos sótãos, aos velhos edifícios tracejados por andares, que afastam da multidude fervilhante das ruas a solitude do indivíduo, resguardado do mundo em cômodos cada vez mais restritos e de onde se aspira a uma liberdade cada vez mais centrípeta.

Um acento particularmente revelador sobre o espaço exíguo destinado a confinar os habitantes das grandes cidades europeias é fornecido pelo poeta Joseph Brodsky (1994: 192), num importante ensaio, intitulado «Num quarto e meio», em que recupera seu percurso intelectual, da infância pobre e ao lado da família, em Leningrado, ao exílio político nos Estados Unidos:

Nosso quarto e meio ficava num imenso conjunto de apartamentos, com um terço de quarteirão de comprimento, do lado norte de um edifício de seis andares que fazia frente ao mesmo tempo para três ruas e uma praça. Era um desses prédios que lembram um bolo, construídos no chamado estilo mourístico, que marcou a virada do século no norte da Europa. Construído em 1903, o ano do nascimento de meu pai, foi a sensação arquitetônica de São Petesburgo na época, e Akhmátova certa vez me contou que seus pais chegaram a levá-la a um passeio de carruagem para ver aquela maravilha. Em sua fachada oeste, que dava para uma das avenidas mais famosas da literatura russa, a Liteiny Prospect, Alexander Blok teve um apartamento. Quanto ao nosso conjunto, foi originalmente ocupado pelo casal que dominava a cena literária da Rússia pré-revolucionária, bem como o clima intelectual dos emigrados russos em Paris mais tarde, nos anos 20 e 30. Dmitri Merezhkovski

1 Vem a propósito lembrar que o título deste artigo empresta a expressão de Eduardo Lourenço, que, em conhecido estudo sobre *O Livro do Desassossego*, refere-se a seu autor como aquele «que só habitou mansardas rentes ao infinito» (Lourenço, 1993: 89).

e Zinaida Gippius. E era da varanda de nosso quarto e meio que Zinka, mulher que lembrava uma larva, costumava gritar desaforos para os marinheiros revolucionários.

Depois da Revolução, em obediência à política de condensação da burguesia, o conjunto foi retalhado em pedaços, passando a alojar uma família por aposento. Paredes divisórias foram construídas entre os quartos – num primeiro momento de madeira compensada. Mais adiante, ao longo dos anos, tábuas, tijolos e estuque foram promovendo essas divisórias à condição de norma arquitetônica. Se há um aspecto infinito do espaço, não é seu potencial de expansão, mas de redução.

É nesse espaço mal iluminado e subdividido, e dele apontada para a rua, que se constrói a perspectiva de personagens que protagonizam parte importante dos principais romances modernos. É ali que tomam forma os solilóquios do atormentado Raskólnikov, a saga mnemônica de Marcel, o drama da incomunicabilidade de K., a evocação nostálgica de Blanche Dubois, o desenvolvimento da consciência crítica de Zeno, Ulrich, Bloom, Winston, ou mesmo do discreto revisor Raimundo Silva, da *História do Cerco de Lisboa* – de todos esses locatários, em suma, que povoam o imaginário literário desde os fins do sec. XIX.

A cidade se apresenta, por isso, como espaço geo-trágico e espaço psicológico, dimensão exterior do universo íntimo dessas personagens, que se constroem a partir de uma sensação de falso acolhimento: por uma cultura que as abraça ao mesmo tempo em que cultiva seu isolamento, que as alimenta de tradições conquanto nenhuma delas se sedimente como princípio indiscutível. Se a cidade, construída sobre invenções tecnológicas, como o motor a combustão, a luz elétrica, a prensa gráfica, o fonógrafo e o telefone, é o ambiente onde se produz e se comercializa a arte, constitui também uma atmosfera propícia à introspecção, ao recolhimento, sem que isso implique isolamento cultural, porque a literatura e a música são agora objetos de consumo, que

aparecem como alternativas cômodas para as bibliotecas e as salas de concerto e de teatro.

O escritor da era industrial transportará a esfera pública (a rua) ao ambiente privado (o quarto), e fará desse espaço exíguo um palco de lamentação e um mirante para o infinito (Auden, 1986: 57):

Lá fora, algumas fábricas, depois o condado inteiro verde,
Onde um cigarro reconforta o mau, um hino o fraco,
Onde milhares se acotovelam irrequietos e gastam seu dinheiro:
Eros Paidagogos
Chora em leito virginal

E sobre esta cidade tagarela como qualquer outra,
Choram os anjos não-adjuntos. Aqui também o conhecimento da morte
É um amor consuptivo e o coração, por natural, recusa
Uma voz baixa sem lisonjas
Que não dorme até encontrar alguém que a ouça.

É do ambiente privado, do quarto de dormir (que por vezes pode se transfigurar num gabinete, no escritório ou em algum cômodo restrito), que o artista confere novos contornos à cidade em que está.

Da passagem de Blaise Cendrars por São Paulo, resulta o retrato da cidade no começo do século XX, a partir da perspectiva de um eu lírico que, ao despertar, põe-se de pé em frente à janela de seu quarto e observa o mundo abaixo – o cosmopolitismo da metrópole camaleônica em que convivem todos os povos, e a mistura do antigo com o novo (Cendrars, 1998: 212-217):

A parede lustrosa da PENSÃO MILANESE se enquadra
em minha janela
Vejo uma lasca da avenida São João
Bondes carros bondes
Bondes-bondes bondes bondes

Mulas amarelas atreladas de três em três puxam carroci-
nhas vazias
Sobre as pimenteiras da avenida destaca-se o letreiro
gigante da CASA TOKIO
O sol verte verniz.

Em «Prelúdios» (parte III), de T. S. Eliot, a sensualidade de uma jovem que cochila estirada num colchão recobre de sonhos a paisagem externa. As imagens vindas da rua bruxuleiam contra o teto do quarto, enquanto, inadvertidamente, a personagem sonha com elas. O que se passa intimamente é uma extensão da paisagem externa. O dia amanhece, enredado em sua intimidade, e ela então desperta, senta-se na cama, e, por entre as tiras das venezianas, observa a rua, com um brilho diverso no olhar (Eliot, 1981: 68):

Sacudiste da cama um cobertor,
De costas te quedaste, e esperaste;
Cochilaste, e velaste a noite que revelava
Milhares de sórdidas imagens
De que era a tua alma constelada;
Elas bruxulearam contra o teto.
E quando todos regressaram
E a luz escorregou entre venezianas
E ouviste o canto dos pardais nas calhas,
Tiveste uma tal visão da rua
Como sequer ela própria a entenderia;
Sentada à beira da cama, anelaste
Em teus cabelos caracóis e papelotes,
E estreitaste as pálidas plantas dos pés
Entre as palmas de ambas as mãos sujas.

O poeta não se limita a colher; seu papel é o de recriar a cidade em que habita (as palmas de suas mãos trazem o barro continuamente modelado da realidade). N' *A Terra Desolada* lemos: «Jerusalém, Ate-

nas, Alexandria / Viena Londres / Irreais». (Eliot, 1981: 103) As cidades tornam-se irreais porque são fruto de uma perspectiva transfigurante, que nelas é gerada, e delas se reaproxima. Circularmente, a poesia nasce das cidades e se volta para elas, fornecendo-lhes, como nesses versos de «Paisagem I», de Baudelaire (1958: 239), uma alternativa às horas de monotonia:

Quero, para compor os meus castos monólogos,
Deitar-me junto ao céu, à moda dos astrólogos,
E, vizinho do sino, escutar cismarento,
Os seus hinos marciais, levados pelo vento.
As mãos postas no queixo, eu do alto da mansarda,
Hei de ver a oficina cantar na hora parda;
Torres e chaminés, os mastros da cidade,
Grandes céus a fazer sonhar a eternidade.
(...)
E quando o inverno vier, monótono em seu frio,
Por tudo fecharei cortinas e portões
Para construir na noite as feéricas mansões.

O poeta, do alto da mansarda de onde observa a cidade, confere forma a *outras cidades, feéricas*, a partir do espaço sensível em que vive. Há sempre uma transfiguração na escrita, um processo constituído de projeções, ênfases, devaneios e apagamentos que refazem a cidade a partir da intimidade de quem a pinta. «Há sol na rua», afirma Boris Vian, intitulado um poema que nos apresenta um indivíduo fechado no próprio quarto, e que colhe (selecionando e enfatizando) – nesse espaço de percepção, portanto – os sons e as cores que vêm de fora (Vian, 2001: 21):

Há sol na rua
Gosto do sol mas não da rua
Portanto fico em casa
Esperando que o mundo venha
Com suas torres douradas
E suas cascatas brancas
Com suas vozes de lágrimas

E as canções das pessoas alegres
Ou pagas para cantar

O movimento da atenção circunspecta, sintonizada ao que se passa em derredor, resulta numa paisagem subjetiva, de delicados contornos psicológicos.

Em Kaváfis, poeta que cultivava um erotismo recordado da juventude e evocado das tradições gregas clássicas, há uma oscilação particular entre espaços internos (dos quartos, dos cafés e das tabacarias) e externos (da rua) que confere à cidade uma sensualidade diferente da perspectiva dominante na poesia sobre o tema, herdeira da visão decadente e da imagem do poeta como aliado social. Em «O sol da tarde», a cidade é o espaço dos antigos amores, da celebração da beleza e do prazer físicos, revividos na memória do sujeito envelhecido, que passeia diante dos espaços pretéritos (Kaváfis, 1998: 151):

Este quarto, este quarto eu o conheço bem.
Agora está alugado, assim como o vizinho,
para fins comerciais: a casa toda ocupam
escritórios de câmbio e vendas, companhias.

Ah este quarto, como me é familiar.

O poeta habita um espaço vazio, que se encarrega de preencher com a sua memória, imaginação, e, na dicção de «A Outra Cidade», do grego Giánnis Rítsos (1993: 91), com o seu desolamento:

A Outra Cidade

Há muitas solidões cruzadas – diz – em cima e em baixo
e outras no meio; diferentes e semelhantes, forçadas e impostas

ou como que escolhidas, como que livres – mas sempre cruzadas. Mas no fundo, no centro, há apenas uma solidão – diz; uma cidade vazia, quase esférica, sem quaisquer anúncios luminosos multicores, sem lojas, sem motocicletas, com uma luz branca, vazia, brumosa, interrompida por centelhas de desconhecidos semáforos. Nesta cidade habitam desde há anos os poetas. Caminham silenciosos de braços cruzados, recordam fatos imprecisos, esquecidos, palavras, paisagens, estes consoladores do mundo, sempre inconsolados, perseguidos pelos cães, pelos homens, pelos vermes, pelos ratos, pelas estrelas, perseguidos até pelas suas próprias palavras, ditas ou não ditas.

Desse preâmbulo irradia um feixe de luz sobre a presente reflexão, de onde se ilumina o *Livro do Desassossego* como uma reunião de textos que encerram uma singular perspectiva sobre a cidade.²

II

Onde se situarão no tempo e no espaço a Oxford de Auden, a São Petersburgo de Raskólnikov, a Leningrado de Brodsky, a Viena de Ulrich, a Cambridge de Eliot, a Paris pós-imperial de Baudelaire, a Davos-Platz de Castorp, a Londres de Winston, a Alexandria de Kaváfis... a Lisboa de Bernardo Soares? (Musil, 1989: 9-10):³

A supervalorização da pergunta: onde estou? vem do tempo dos nômades, em que era preciso registrar os locais de pastagem. Seria importante saber por quê, ao falarmos num nariz vermelho, nos contentamos que seja vermelho, sem nos importarmos com o tom especial de vermelho, embora este possa ser descrito com exatidão em micromilíme-

2 Essa não é, de resto, uma percepção nova sobre o *Livro*. Uma importante menção a ela, que aqui procuro desenvolver, é a seguinte: «A grande personagem dessa “história” é a cidade de Lisboa, olhada e descrita com apaixonada atenção. Uma descrição fragmentária e incansavelmente recomeçada, como uma série de aquarelas que fixassem mais as variações da luz do que as formas, que buscassem mais a atmosfera da cidade do que seus contornos físicos» (Pessoa, 1986: 16).

3 Vale a pena referir aqui, ainda por ora não lhe tenha dedicado a atenção merecida, a leitura que La Salette Loureiro (1996) realiza de Lisboa no *Livro do Desassossego* em seu estudo *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo*.

tros, pela frequência das ondas. Mas numa coisa tão mais complexa como a cidade em que nos encontramos, sempre gostaríamos de saber exatamente que cidade é. Isso nos distrai de pontos mais importantes. Portanto, não se dê valor maior ao nome da cidade. Como todas as cidades grandes, era feita de irregularidade, mudança, avanço, passo desigual, choque de coisas e acontecimentos, e, no meio disso tudo, pontos de silêncio, sem fundo; era feita de caminhos e descaminhos, de um grande pulsar rítmico e do eterno desencontro e dissonância de todos os ritmos, como uma bolha fervente pousada num recipiente feito da substância dourada das casas, leis, ordens e tradições históricas.

Numa cidade grande, irregular e pulsante, uma cidade como tantas, habita um sujeito melancólico, ora impulsionado, ora paralisado pela inquietação da própria existência. Um amplo conjunto de textos do *Livro do Desassossego* apresenta-nos um narrador-personagem sob o perfil de um angustiado –Bernardo Soares é desses seres desconsolados, consoladores do mundo. Uma consciência turvada de tédio, similar àquela com que nos habituamos no contato com os poemas referidos ao último Campos. Na margem tipicamente decadentista do *Livro*, o tédio que deprime esse homem é, no entanto, apenas um aspecto de uma consciência que, para contorná-lo, decide passear com os sentidos. Isso porque, à semelhança do primeiro Campos, Soares é também aquele que se entrega ao hábito de viajar nas próprias sensações. Durante essa viagem, o sujeito sensacionista supera o decadentista, e transforma o desassossego em inquietação criativa.

É a esse Soares que me reporto –o sujeito dos fragmentos escritos, grosso modo, na década de 1930. O termo comum com que ele se refere a esse hábito contínuo é *sonho*. O narrador do *Livro* faz do sonho o escape para o desassossego. Assim, cabe indagar: com o que se assemelha o sonho de Soares?

Trata-se de um «sonhar acordado», similar a um cenário ou enredo imaginado no estado de vigília, ou, mais de perto, àquilo que Borges denominou, em sua história hipotética do sonho, no *Livro dos Sonhos*, (Borges: 2001) de «sonhos do dia», elaborados como exercícios volun-

tários da mente (ali atribuídos a outros autores, tão distintos como Eça de Queiroz, L. Carrol e F. Kafka). Teríamos, assim, o *Livro dos Sonhos* de Soares? (Pessoa, 1999: 126)

Vejo as paisagens sonhadas com a mesma clareza que fito as reais. Se me debruço sobre os meus sonhos é sobre qualquer coisa que me debruço. Se vejo a vida passar, sonho qualquer coisa.

De alguém alguém disse que para elas as figuras dos sonhos tinham o mesmo relevo e recorte que as figuras da vida. Para mim, embora compreendesse que se me aplicasse frase semelhante, não a aceitaria. As figuras dos sonhos não são para mim iguais às da vida. São paralelas. Cada vida – a dos sonhos e a do mundo – tem uma realidade igual e própria, mas diferente. Como as coisas próximas e as coisas remotas. As figuras dos sonhos estão mais próximas de mim...

A atividade onírica atua como transfiguração do espaço sensitivo externo ao cômodo em que se encontra o sonhador, que é, em geral, o próprio quarto, e por vezes o escritório do patrão Vasques. O espaço exterior a esses aposentos é o dos edifícios, das mulheres que passam, das varinas vendendo peixe, dos comerciantes gritando seus produtos, dos carros de comboio, dos elétricos, das carroças, da tabacaria, do rio que corta a cidade, do castelo São Jorge, do porto, da chuva, do sol, das nuvens e do céu. Soares sonha, enfim, com a cidade (Pessoa, 1999: 111):

As carroças da rua ronronam, sons separados, lentos, de acordo, parece, com a minha sonolência. É a hora do almoço, mas fiquei no escritório. O dia é têpido e um pouco velado. Nos ruídos há, por qualquer razão, que talvez seja a minha sonolência, a mesma coisa que há no dia.

Sonolento, o narrador do *Livro* metamorfoseia essa cidade, vista do alto (da janela do andar de onde mora, ou do parapeito do escritório), reinventando-a a partir de si. Entregar-se ao hábito de viajar nas sensa-

ções significa, assim, borrar a fronteira que separa a realidade exterior da interior. Por isso, no *Livro*, a cidade, que por vezes recebe o nome de Lisboa, não é um espaço objetivo: trata-se de uma Lisboa em que tanto um lisboeta quanto um londrino, um vienense, um parisiense, ou ainda um habitante das mais distantes Praga ou São Petersburgo naturalmente se reconhecem. No *Livro*, Lisboa é o nome do espaço urbano dimensionado por um espírito em solitude. «Tendo em mente», escreve Joseph Brodsky (1994: 153), num outro ensaio seu,

que qualquer observação sempre é influenciada pelos traços pessoais do observador – ou seja, que muitas vezes reflete mais o estado psicológico deste que o da realidade que está sendo observada –, sugiro que o que se segue seja tratado com a devida medida de ceticismo, se não com total descrédito.

«A Lisboa de Pessoa/Soares é real porque é o registro de um olhar nem totalmente objetivo, nem totalmente subjetivo» (Perrone-Moisés, 1986: 17). Levando a cabo a afirmação de L. Perrone-Moisés, o descrédito, tal como fala Brodsky, sobre a objetualidade da cidade, é diretamente proporcional ao testemunho de que a deformação de suas aparências móveis é uma prática íntima que reverbera sobre o agente transformador. Assim, a cidade, e a atmosfera que a envolve, tornam-se, de uma perspectiva que se lança de dentro do quarto para fora dele, uma massa visual e sonora fragmentária e maleável.

Qualificada como «irreal» na *Terra Desolada*, de T. S. Eliot, a cidade de Soares não é apenas fruto, mas, a exemplo daquela outra, núcleo dinâmico de imagens, sons e ritmos para o sonho. Se através dessa cidade-paleta Soares pinta a paisagem onírica do *Livro*, é natural considerar que o espaço urbano recriado torna-se novo estímulo para as sensações. Isso equivale a dizer que, à maneira do ortônimo, Soares se torna capaz de sentir aquilo que os seus sentidos não percebem; de sentir o que a sua imaginação (re)cria: «Pessoa/Soares se transubstancia nos aspectos de sua cidade, a ponto de não sabermos mais o que é dele e o que é da ci-

dade. É a imagem de um exterior em que um interior se imprimiu, como uma pegada» (Perrone-Moisés, 1986: 17).

E o que é que a imaginação de Bernardo Soares cria?

A partir do ponto de vista do narrador, a cidade transforma-se num tecido espacial maleável, por vezes amorfo, cuja plasticidade é constantemente remodelada por ele. Esse processo de distorção da paisagem ocorre a partir de quatro procedimentos, que encontram exemplificação em muitos fragmentos do *Livro*: 1) recombinação de seus espaços constituintes; 2) contaminando esses espaços supostamente objetivos com espaços contíguos, similares, mas provenientes do sonho; 3) inserindo na paisagem urbana espaços transplantados, em geral, do campo; 4) apagando, através de um corte na descrição, e em seguida fazendo reaparecer, através de outro corte, a paisagem descrita.

Isto posto, podemos afirmar, até o presente momento, que esses procedimentos tornam a cidade um fruto da consciência imaginativa, um espaço de ficção colado ao sujeito perceptor. A cidade, trazida ao núcleo da discussão sobre o *Livro do Desassossego*, é, portanto, sempre «a outra cidade» de que fala Ritsos, esvaziada e, em seguida, repovoada pelo poeta, pelo narrador Soares, com as esfoladuras de sua memória, com os entalhes de sua imaginação. Olhar para a cidade significa, portanto, e até aqui, olhar para as pegadas impressas numa rua exterior por um eu misterioso que habita em si.

III

No entanto, atentemos para uma diferença que talvez nos aproxime mais intimamente do *Livro*: se podemos falar em projeção do espaço interior para fora de si, ou em interiorização do espaço exterior, essa é, se notarmos bem, uma etapa de um processo que, quando considerado em sua totalidade, embora não a invalide, não se encerra por aí. Atentemos para esse movimento.

Da obra planejada por Pessoa, sob a qual se projeta a enorme sombra que hoje temos diante de nós, resultaria um livro mais sucinto (há algumas anotações do autor que fazem referência a uma antologia que deveria se fazer com base nesses mais de 500 textos). Além de se-

lecioná-los, Pessoa, naturalmente, teria de ordená-los. Embora não nos seja possível recuperar esse sentido, mesmo desconsiderando o caminho que o autor traçaria através do arranjo dos textos, sua leitura sistemática sugere alguns agrupamentos mais nítidos. Um deles pode ser composto por aqueles fragmentos (ou pelos inúmeros fragmentos de fragmentos) que geram o efeito descrito acima, ao qual podemos nos referir como descrições anímicas da cidade. Um outro conjunto engendra, no entanto, textos ou passagens de textos em que Soares, qual uma membrana sem núcleo ou uma armadura reluzente e oca, efetivamente destaca-se da própria alma. Não que ele tenha, digamos, *desanimado*; nesses textos a que me refiro, Soares mantém a alma –mas por fora (Pessoa, 1999: 92):

Assim sou. Quando quero pensar, vejo. Quando quero descer na minha alma, fico de repente parado, esquecido, no começo da espiral da escada profunda, vendo pela janela do andar alto o sol que molha de despedida fulva o aglomerado difuso dos telhados.

Quem está falando: «Assim sou. Quando quero pensar, vejo.»? A resposta está na ponta da língua, e nos levará ao entendimento do processo a que me refiro. Mas a deixemos em suspenso por quatro curtos parágrafos. E continuemos a leitura do trecho.

Quando quero «descer na minha alma», não olho para dentro, não procuro pelos recônditos de mim mesmo, pelo contrário, vou até a janela e olho para a rua lá embaixo. A alma, se considerada na etapa final desse processo (ou supostamente *ideal*, porque este é um livro sem *final* e sem um único sentido definido), está abandonada lá fora. A cidade, quando vista de cima, é o espaço da alma –não um labirinto misterioso, escuro e em declive, mas um «aglomerado difuso de telhados».

Assim, a imagem da cidade suscitada como um chão exterior marcado de pegadas psicológicas é apenas uma imagem intermediária, por identificar uma etapa de um processo que não se encerrou. A força maior que a redefine advém, a bem dizer, de um desejo de mutilação, de se obter um interior integralmente exteriorizado, ou, simplesmente,

um exterior. A alma de Soares, em muitos textos do *Livro*, é um exterior (Pessoa, 1999: 48):

Não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha, ante o que é a essência das coisas. Há um destino igual, porque é abstrato, para os homens e para as coisas —uma designação igualmente indiferente na álgebra do mistério.

A alma deseja tornar-se coisa. Entre as coincidências temáticas que se surpreendem na poesia de Pessoa, uma que chama especialmente a atenção é a vontade de esvaziamento da subjetividade. Esse desejo condiz com o desejo de analisar-se: «Eu não possuo o meu corpo — como posso eu possuir com ele? Eu não possuo a minha alma — como posso possuir com ela? Não compreendo o meu espírito — como através dele compreender?» (Pessoa, 1999: 330). Nas palavras de Eduardo Lourenço (1993: 90): «Narciso cego, como no *Livro* se conhece, Pessoa desejou tocar-se como uma *alma que fosse exterior*». Ora, este é, precisamente, o momento em que Soares vai até a janela. Ao olhar através da janela, a alma que Soares observa é uma alma concreta.

E não valerá a pena aventar se, ao caminhar da cama, ou da cadeira, até a janela, Soares não estará reproduzindo uma lição? Quem está falando «Assim sou. Quando quero pensar, vejo», não é o próprio Caeiro em Soares?

Lembremos que é «da mais alta janela» de sua casa que Caeiro, no penúltimo poema do *Guardador de Rebanhos*, despede-se de seus versos, com o comovente aceno de um lenço branco. O mesmo Caeiro, afinal, que resumira o desejo de exteriorizar-se com um verso de grande força axiomática: «Sou do tamanho do que vejo». Essa revelação, tomada como um foco de luz sobre o *Livro*, torna nítido que Soares e Lisboa são, não raramente, uma mesma paisagem, um mesmo plano de imanência. A sua importância para o *Livro* é tamanha (a tal nível que arisco afirmar ser esta, entre todas as formulações heteronímicas, aquela

que maior impacto resultou sobre Soares) a ponto de ter-lhe dedicado um texto integral, no qual, ao repetir o referido verso como um mantra, deixa-se levar por um raro estado de êxtase revelador. Eis, pela lição de Caeiro, a epifania de Soares (Pessoa, 1999: 80):

Releio passivamente, recebendo o que sinto como uma inspiração e um livramento, aquelas frases simples de Caeiro, na referência natural do que resulta do pequeno tamanho da sua aldeia. Dali, diz ele, porque é pequena, pode ver-se mais do mundo do que da cidade; e por isso a aldeia é maior que a cidade...

«Porque eu sou do tamanho do que vejo

E não do tamanho da minha altura.»

Frases como estas, que parecem crescer sem vontade que as houvesse dito, limpam-me de toda a metafísica que espontaneamente acrescento à vida. Depois de as ler, chego à minha janela sobre a rua estreita, olho o grande céu e os muitos astros, e sou livre com um esplendor alado cuja vibração me estremece no corpo todo.

«Sou do tamanho do que vejo!» Cada vez que penso esta frase com toda a atenção dos meus nervos, ela me parece mais destinada a reconstruir consteladamente o universo. «Sou do tamanho do que vejo!» Que grande posse mental vai desde o poço das emoções profundas até às altas estrelas que se refletem nele, e, assim, em certo modo, ali estão. E já agora, consciente de saber ver, olho a vasta metafísica objetiva dos céus todos com uma segurança que me dá vontade de morrer cantando. «Sou do tamanho do que vejo!» E o vago luar, inteiramente meu, começa a estragar de vago o azul meio-negro do horizonte.

Tenho vontade de erguer os braços e gritar coisas de uma selvajaria ignorada, de dizer palavras aos mistérios altos, de afirmar uma nova personalidade larga aos grandes espaços da matéria vazia.

Mas recolho-me e abrando. «Sou do tamanho do que vejo!» E a frase fica-me sendo a alma inteira, encosto a ela todas as emoções que sinto, e sobre mim, por dentro, como sobre a cidade por fora, cai a paz indecifrável do luar duro que começa largo com o anoitecer.

Ao repetir tal frase, Soares parece não se agüentar em si. Como se dispusesse diante de uma revelação, sente vontade de ser como o Campos selvagemmente exteriorizado das grandes odes, de entregar-se aos impulsos, gesticular, gritar frases sem sentido, de, enfim, abandonar, num estremecimento incontrolável, o próprio Bernardo Soares, esse ser vago e reflexivo, e ser outro, por fora, um ser alado e livre. Mas em seguida ao extravasamento, recolhe-se, e como se abrandasse dentro de si o giro de um volante, deixa-se anoitecer com a cidade, com sua alma clara por fora, estreita e iluminada como uma rua ao luar.

Continuemos mais um instante pelos versos de Caeiro. No último poema do *Guardador de Rebanhos* lemos «Meto-me para dentro, e fecho a janela». Caeiro (e não Soares) fecha a janela como se fechasse o poema. O verso, isolado, faz supor um movimento de introspecção que é, a bem da verdade, de todo falso:

E depois, fechada a janela, o candeeiro aceso,
Sem ler nada, nem pensar em nada, nem dormir,
Sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito,
E lá fora um grande silêncio como um deus que dorme.

Fechar é aqui concluir um processo. «Meter-se para dentro» significa, nesse momento derradeiro do *Guardador...*, transformar-se num sujeito puramente sensitivo, continente de sensações, que sequer dorme, porque não tem uma consciência que apagar, ou mesmo sonhos para sonhar.

Ora, o conjunto de textos ao qual me refiro configura esse mesmo sujeito ideal, a essa altura um Caeiro-Soares: «Mas a minha alma [diz Caeiro num dos poemas inconjuntos] só pode ser definida por termos de fora». Esse «fora», para Soares, é uma certa Lisboa. Já Caeiro, ao olhar para fora, observa a natureza cósmica e telúrica como um *outro* distante de si:

Última estrela a desaparecer antes do dia,
 Pousa no teu trêmulo azular branco os meus olhos calmos,
 E vejo-te independentemente de mim,
 Alegre pela vitória que tenho em poder ver-te,
 Sem «estado de alma» nenhum, senão ver-te.
 A tua beleza para mim está em existires.
 A tua grandeza está em existires inteiramente fora de mim.

Por contraste, Soares, ao observar a cidade, encontra sua intimidade: «A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim» (Pessoa, 1999: 357). Ambos procuram, é verdade, a «alma tornada corpo», no entanto, é a natureza diversa de cada perspectiva que se impõe como diferença marcante: enquanto a cidade se apresenta como um espaço íntimo, porque transfigurado pelo sonho, o campo é uma paisagem independente, refletida na retina. Enquanto Lisboa se metamorfoseia em estados de alma, a aldeia do Ribatejo é sempre a mesma aldeia. Ou ainda, enquanto Soares poderia afirmar (sobrepondo, portanto, dois planos distintos) «Lisboa sou eu», Caeiro diz (esforçando-se para acreditar) que a natureza não é mais do que «ela mesma». Embora, como se vê, a metafísica não se encontre em nenhum dos planos, também é verdade que nem Soares, nem Caeiro se resumem àquele que simplesmente «vê» (o «este-vê-sem-metafísica», o banal «Estêves-sem-metafísica»).

Temos, portanto, como resultando dessa recusa da metafísica do sujeito, dois diferentes planos de imanência: uma imanência sonhada, em Soares, e outra refletida, em Caeiro.

Voltando, portanto, à leitura de Soares, concluímos que, ao contrário de Caeiro (se considerado como proposição de uma dessubjetivação mais absoluta), o narrador do *Livro* caminha sempre até a janela atrás do que Caeiro recusa – para «tocar-se» (Pessoa, 1999: 395-196):

Na rua cheia de caixotes nas carroças vão os carregadores limpando a rua. Um a um, com risos e ditos, vão pondo os caixotes nas car-

roças. Do alto da minha janela do escritório eu os vou vendo, com olhos tardos em que as pálpebras estão dormindo. E qualquer coisa de sutil, de incompreensível, liga o que sinto aos fretes que estou vendo fazer, qualquer sensação desconhecida faz caixote de todo este meu tédio, ou angústia, ou náusea, e o ergue, em ombros, de quem chalaceia alto, para uma carroça que não está aqui. E a luz do dia, serena como sempre, luze obliquamente, porque a rua é estreita, sobre onde estão erguendo os caixotes – não sobre os caixotes, que estão na sombra, mas sobre o ângulo lá ao fim onde os moços de fretes estão a fazer nada, indeterminadamente.

Fazer «caixote» do próprio «tédio» é já estar «ali fora», reificado, e não «aqui dentro».

Para que essa força desfibrante seja mais ampla, o quarto (e o escritório) deve estar em toda parte. Ele é um espaço móvel, sem endereço fixo, que sobrevoa a cidade, e de onde se vê o mundo exterior. O quarto, em si mesmo, é apenas uma zona de observação que, uma vez destacada do que a circunscreve, implica o nada – é um espaço sem fundo, lugar indefinido, das costas do narrador, nunca descrito. Soares está sempre voltado para a janela, para o desejo de se exteriorizar: «Volvi os olhos para as costas do homem, janela por onde vi estes pensamentos» (Pessoa, 1999: 101). E o que está fora é a cidade, lugar da alma. Assim, o gesto de olhar para fora é, portanto, uma tentativa de poder ver-se (ou melhor, vê-la, a cidade-alma – uma vez que, concretizado o processo, não podemos mais lançar mão da reflexividade).

No *Livro do Desassossego* a cidade é, por vontade de seu narrador, a concretização de uma subjetividade exteriorizada, e, por consequência, extirpada de obscuridade, carregando, sim, o mistério – das coisas visíveis. Não se quer vê-la, note-se bem, como metáfora da alma, mas como a própria alma: «Estou triste, mas não com uma tristeza definida, nem sequer com uma tristeza indefinida. Estou triste ali fora, na rua juncada de caixotes» (Pessoa, 1999: 196).

«Estou triste ali fora», não *como* a rua, mas *na* rua – na alma. A contínua reconstrução da cidade é a concretização da necessidade de di-

vinizar-se, de se tornar algo absolutamente claro e exterior. Isso porque, nos escritos em prosa de Pessoa, em sua poesia, e abundantemente no *Livro*, é a consciência que mata, é a subjetividade que deprime, é, enfim, a alma *interior* que apoquentia. E os deuses diferem dos homens, como assinala Soares, por não se pensarem. Nesse sentido, pode-se dizer que, se em Caieiro a materialidade do mundo natural é fruto da vontade de constituir-se como uma perspectiva integralmente objetiva, em Soares a objetualidade não é uma fuga do sujeito subjetivo, mas do seu interior. Uma tentativa, portanto, de se colocar do avesso, em coincidência com a paisagem sensível que o circunda. «Tudo vem de fora», afirma Soares, «e a mesma alma humana não é porventura mais que o raio de sol que brilha e isola do chão onde jaz o monte de estrume que é o corpo» (Pessoa, 1999: 92).

Trata-se, enfim (e a dificuldade está nisso), de se considerar o espaço primordial do *Livro* à luz de um processo que encerra, no seu ápice, um oxímoro fundamental: um subjetivo que, pertinente ao indivíduo, e dele característico, não seja abstrato, mas material, concreto e palpável. Lisboa é, para Soares, uma intimidade exterior.

E esse narrador permanece a sonhar indefinidamente a cidade, porque sonhá-la significa sonhar-se, continuar a reconstruí-la, isto é, a reconstruir-se, e a almejar tornar-se um todo exterior. A existência desse *semi-heterônimo*, frasco vazio ou armadura oca e reflexiva, depende, afinal, daquilo que o circunda. Para além de um simples cenário, ou de uma região geográfica precisa, a cidade ocupa no *Livro* o lugar dos afetos, das sensações, o espaço da memória, da imaginação e, finalmente, da realização do eu.

A passagem a seguir pode ser tomada como síntese exemplar do processo que procurei descrever. Como bem se verá, ela identifica, com clareza meridiana, e através da interpelação de uma das obras-modelo do *Livro* – o *Diário Íntimo*, de Henri-Frédéric Amiel – a transição entre as duas etapas que designei como características dessa transmutação: a de um exterior interiorizado («uma paisagem é um estado da alma») para um interior exteriorizado («um estado da alma é uma paisagem»). Incorporando a lição referida de Caieiro («e me abandono do metro e setenta

de altura, e sessenta e um quilos de peso, em que fisicamente consisto»), até aquele estágio ideal desse processo de exteriorização («a hora em que cesse este meu aspecto de mim, a noção clara e solar da realidade externa»), ela nos serve como ponto de chegada, o alto de seu mirante, para esta ponderação (Pessoa, 1999: 103-104):

Disse Amiel que uma paisagem é um estado de alma, mas a frase é uma felicidade frouxa de sonhador débil. Desde que a paisagem é paisagem, deixa de ser um estado de alma. Objetivar é criar, e ninguém diz que um poema feito é um estado de estar pensando em fazê-lo. Ver é talvez sonhar, mas se lhe chamamos ver em vez de lhe chamarmos sonhar, é que distinguimos sonhar de ver.

De resto, de que servem estas especulações de psicologia verbal? Independentemente de mim, cresce erva, chove na erva que cresce, e o sol doura a extensão da erva que cresceu ou vai crescer; erguem-se os montes de muito antigamente, e o vento passa com o mesmo modo com que Homero, ainda que não existisse, o ouviu. Mais certo era dizer que um estado da alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão-somente a verdade de uma metáfora.

Estas palavras casuais foram-me ditadas pela grande extensão da cidade, vista à luz universal do sol, desde o alto de São Pedro de Alcântara. Cada vez que assim contemplo uma extensão larga, e me abandono do metro e setenta de altura, e sessenta e um quilos de peso, em que fisicamente consisto, tenho um sorriso grandemente metafísico para os que sonham que o sonho é sonho, e amo a verdade do exterior absoluto com uma virtude nobre do entendimento.

O Tejo ao fundo é um lago azul, e os montes da Outra Banda são de uma Suíça achatada. Sai um navio pequeno — vapor de carga preto — dos lados do Poço do Bispo para a barra que não vejo. Que os Deuses todos me conservem, até à hora em que cesse este meu aspecto de mim, a noção clara e solar da realidade externa, o instinto da minha inimportância, o conforto de ser pequeno e de poder pensar em ser feliz.

REFERÊNCIAS

- AUDEN, W. H. «Oxford». In *Poemas*. Trad. e intro. de José Paulo Paes e João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Pref. e notas por Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1958.
- BORGES, J. L. *Libro de Sueños*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- BRODSKY, Joseph. «Fuga de Bizâncio». *Menos que Um*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRODSKY, Joseph. «Num Quarto e Meio». *Menos que Um*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CENDRARS, Blaise. «Notas de Viagem –São Paulo». *Poesia Alheia –124 poemas traduzidos*. Org. e trad. Nelson Ascher. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Trad., intro. e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981 (6.ª ed.).
- KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas*. Seleção, estudo crítico, notas e trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- LAPLANCHE & PONTALIS. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LOURENÇO, Eduardo. «O Livro do Desassossego –Texto Suicida?». *Fernando Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: IN-CM, 1993.
- LOUREIRO, La Salette. *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo: Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1996.
- MUSIL, Robert. *O Homem sem Qualidades*. Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- PESSOA, Fernando. *Bernardo Soares –Livro do Desassossego*. Ed. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PESSOA, Fernando. *Bernardo Soares –Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caetano*. São Paulo: Hedra, 2011.
- RITSOS Giánnis. *Antologia*. Seleção, trad. e pref. Custódio Magueijo. Coimbra: Fora do Texto, 1993.
- VIAN, Boris. *Poemas e Canções*. Trad. Ruy Proença. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.