

Jair Zandoná

DA POÉTICA DO DESLOCAMENTO À CARTOGRAFIA DO
SENSÍVEL: ÀS VOLTAS COM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E
BERNARDO SOARES

Tese submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina, para a obtenção do Grau de
Doutor em Literatura, área de
concentração Literaturas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Simone
Pereira Schmidt.

FLORIANÓPOLIS
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Zandoná, Jair

Da Poética do Deslocamento à cartografia do sensível : às
voltas com Mário de Sá-Carneiro e Bernardo Soares / Jair
Zandoná ; orientadora, Simone Pereira Schmidt -
Florianópolis, SC, 2013.
178 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Poética do Deslocamento. 3.
Modernismo Português. 4. Livro do Desassossego. 5. Mário
de Sá-Carneiro. I. Schmidt, Simone Pereira. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

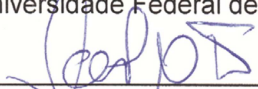
“Da poética do deslocamento à cartografia do sensível: às voltas com Mário de Sá-Carneiro e Bernardo Soares”

JAIR ZANDONÁ

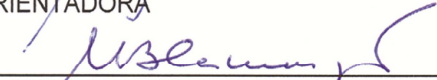
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof.^a Dra. Simone Pereira Schmidt
ORIENTADORA



Prof.^a Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof.^a Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC)
ORIENTADORA E PRESIDENTE




Prof. Dr. Mário César Lugarinho (USP)



Prof.^a Dra. Ida Ferreira Alves (UFF)



Prof. Dr. Andrea Peterle Figueiredo Santurbano (UFSC)



Prof. Dr. Marcio Markendorf (UFSC)

Dedico meu trabalho à minha luz secreta, Lúcia.

AGRADECIMENTOS

Ouvi muitas vezes que a tese é uma viagem interior. Sabia de antemão que a rota era incerta, que não havia remos, nem astrolábios ou comandante de bordo. Uma viagem à pesquisa do modo mais contundente possível.

Desde que retornei ao Brasil já me sentei um sem-número de vezes à beira mar — e Florianópolis permite isso — para me sentir próximo, pelas águas salgadas, do Tejo. Meu caminho foi o inverso daquele feito pelos grandes navegadores. Parti do Novo Mundo para habitar, fisicamente afinal, o Velho Mundo, o qual já havia percorrido tantas vezes antes pelas palavras dos poetas que me acompanham desde que me lembro sentir o amargo prazer de navegar pelas palavras sem-fim.

E a palavra não tem fim. Mas alguns caminhos se encerram. Tenho inúmeros agradecimentos a fazer aqui. Parto do que me é mais caro, minha mãe, e meus familiares: João; vó Antônia; tias, Jacinta, Marilene, Verônica; primos Felipe, Juliano, Ricardo.

De minha vida na UFSC, tenho especial carinho e admiração pela profa. Simone Pereira Schmidt, que se propôs a me orientar, desde o mestrado. Agradeço profundamente por todo o apoio, aprendizagens, discussões e leituras. Ampliou, de modo significativo, meu entendimento do espaço acadêmico, que vai além da pesquisa e do ensino, mas que, por ser também produção de conhecimento, as esferas políticas estão tangenciadas.

Agradeço ao prof. Fernando Cabral Martins por me receber na Universidade Nova de Lisboa durante meu Estágio de Doutorado Sanduíche — possível através de bolsa Capes / PDEE - Proc. BEX 2482/11-8. As reuniões motivaram muito para as reflexões do meu trabalho.

Aos profs. Cláudio Cruz e Stélio Furlan pelas contribuições feitas durante a qualificação, em março de 2011, além das discussões em aula. À professora Tânia R. O. Ramos, sempre tão presente à minha vida — não apenas — acadêmica, e à profa Cláudia J. L. Costa com quem incursionei tantas leituras.

Mas há ainda mais agradecimentos. Desde fevereiro de 2008, quando fui acolhido como bolsista no Instituto de Estudos de Gênero, minhas experiências e aprendizagens se avolumaram. Agradeço às professoras Mara Coelho de Souza Lago, Teresa Kleba Lisboa, Carmem Susana Tornquist, coordenadoras do Seminário Internacional Fazendo

Gênero 8; Joana Maria Pedro, Carmen Rial, Sílvia Arendt, coordenadoras do Fazendo Gênero 9; Luzinete Simões Minella, Susana Bornéo Funck, Gláucia Oliveira Assis, coordenadoras do Fazendo Gênero 10; Joana Maria Pedro, Mara Coelho de Souza Lago e Zaihdé Lupinacci Muzart, então coordenadoras do Instituto de Estudos de Gênero; Mara C. de S. Lago, Miriam Pillar Grossi e Luzinete Minella Simões, que coordenaram a primeira edição do Curso de Gênero e Diversidade na Escola. Ao nomear essas professoras estendo meus agradecimentos às demais, com as quais trabalhei nos últimos anos.

No universo ~~fiiso~~ dos estudos de gênero e feministas, Carmem Vera Gonçalves Vieira Ramos, Maise C. Zucco, Joana V. Borges, Camila Bianca dos Reis, Sergio L. Schlatter Jr, André Parachen, Thiago V. P. Livramento, Raphaela Reis, Rita Machado, Renata Lima, Isabel Hentz, partilhamos, além de muito trabalho, cafés e festas-“surpresa” inolvidáveis. Todos esses momentos, os guardo sempre comigo. Da nova “geração”, menciono Adriana Barth Barbaresco, Camila Costa Marque, Izabele Cristini da Silva, Jenifer Willrich, Leonardo de Lara Cardoso, Natália Regina Souza e Susy A. de Carvalho. São sempre muitas as atividades. Disse, em algum momento, que Carmem V. Ramos me aprisionou ao IEG por suas infinitas guloseimas. Não é verdade. Os sentimentos não cabem em um prato qualquer.

Minha admiração aos colegas da *Anuário de Literatura*, que me acolheram tão bem na comissão editorial da Revista: Andréa Figueiredo Leão Grants, Gizelle Kaminski Corso, Stélio Furlan, Susan A. de Oliveira e Tanay Gonçalves Notargiacomo. Às queridas colegas do NEP, da Barca dos Livros, nomeadas aqui por Silvana Gili e Tânia Piacentini. As reuniões sempre me motivam.

Meu especial agradecimento a Marcio Markendorf que, além da preciosa amizade, instiga a conversas inacabadas de temáticas que me são caras.

Max E. Reinert já ouviu tantas vezes eu falar de minha pesquisa que está concluindo-a comigo osmoticamente. Agradeço a amizade de tantos anos. Sergio L. Schlatter Jr, amigo querido que acompanhei, às vezes de longe, o tortuoso caminho da academia e do coração.

Sinto-me propenso a dizer para Joana V. Borges e Maise C. Zucco que fizemos três teses concomitantes. Sangue, suor e lágrimas nem sempre são metafóricas. Partilhamos a dor da escrita.

Minha querida amiga Gizelle K. Corso, com quem convivo desde o início da graduação em Letras, em 2000. Fizemos e partilhamos tantas aventuras e muitas delas estão registradas de alguma forma nesta tese. Ainda, e é impossível não fazer a associação, Josiele K. C. Ozelame,

nosso mundo acadêmico começou nas manhãs frias de pesquisa. Tivemos a incomparável inspiração de Andrea do Roccio Souto, grande e inestimável amiga, professora querida.

Além disso, também dedico meu afeto a tod@s @s meus/minhas amig@s não-nomeadas.

De minha vida lisboeta, agradeço a inestimável acolhida de Ana Esteves, Carolina M. N. Teixeira, Jumpei Fujita, Marcela V. da Silva, Suelen Cunha. Foram tantas as aventuras além-mar. Assim como foram as do lado de cá!

Por fim, meu agradecimento à Capes pela bolsa que permitiu alçar tantos voos, navegar tantos mares e realizar este trabalho.

Sou metade sonâmbulo e outra metade nada.
Livro do Desassossego, Bernardo Soares

Encontrei sempre que devia encontrar. Ninguém nunca precedeu comigo como procederia com outrem – mesmo os que não me conheciam... Tanto que chego a lembrar-me, em verdade, se não serei só eu, mas muitos – isto é: todos os personagens da minha vida...
Asas, Mário de Sá-Carneiro

PEDRO

Isto é a primeira vez que você vem a Portugal, não é?

PACO

É.

PEDRO

Posso lhe dizer uma coisa? Isto aqui não é sítio para encontrar ninguém. Isto é uma terra de gente que partiu para o mar. É o lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio. Aproveite.

Terra estrangeira, Daniela Thomas, Marcos Bernstein e Walter Salles

A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos não é o que vemos, senão o que somos.

Livro do Desassossego, Bernardo Soares

RESUMO

A proposta da chamada Geração da *Orpheu* foi, de modo geral, desestabilizar o acanhado público português. De seus integrantes, destacam-se as produções de Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa que potencializam, cada um à sua maneira, a grande viagem literária da modernidade, da qual se evidencia o esfacelamento do sujeito. Vazio, dor, abstração, sofrimento são alguns dos sentimentos que insurgem, via sensação, e se *materializam*, no trânsito pela cidade — deambulação que possibilita delinear uma (possível) cartografia do sensível. Este estudo objetiva, portanto, investigar o modo como Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa/Bernardo Soares, em seu *Livro do Desassossego*, elaboraram suas Poéticas do Deslocamento, num movimento de errância entre o Eu e o Outro, a partir da construção do sensível. Nesse processo, percebemos que a sensação vertida em sentimento acompanha de modo bastante peculiar e indelevelmente as construções/percepções identitárias desses sujeitos poéticos.

Palavras-chave: Modernidade. Modernismo Português. *Revista Orpheu*. Bernardo Soares. Fernando Pessoa. *Livro do Desassossego*. Mário de Sá-Carneiro. *A Confissão de Lúcio*. *Céu em Fogo*. Poética do Deslocamento. Cartografia do sensível.

RESUMEN

La propuesta de la conocida Generación de *Orpheu*, en términos generales, fue de desestabilizar el conservador público portugués. De sus miembros, se destacan las producciones de Mário de Sá-Carneiro y Fernando Pessoa que potencian, cada uno a su manera, el gran viaje de la modernidad literaria, en el cual se pone en evidencia la cisión del sujeto. El vacío, el dolor, la abstracción, son algunos de los sentimientos que se insurgen, a través de la sensación, y se *materializan*, en el tránsito por la ciudad — deambulación que permite dibujar una (posible) cartografía del sensible. Este estudio tiene como objetivo, por lo tanto, investigar como Mário de Sá-Carneiro y Fernando Pessoa / Bernardo Soares, en su *Livro do Desassossego*, desarrollaron su Poética del Desplazamiento, en un movimiento de vagar entre el Yo y el Otro, a partir de la construcción de la sensibilidad. En ese proceso, percibimos que la sensación vertida en sentimiento acompaña de modo peculiar e indeleble las construcciones/percepciones identitarias de esos sujetos poéticos.

Palabras clave: Modernidad. Modernismo portugués. Revista *Orpheu*. Bernardo Soares. Fernando Pessoa. *Livro do Desassossego*. Mário de Sá-Carneiro. *A Confissão de Lúcio*. *Céu em Fogo*. Poética del Desplazamiento. Cartografía del sensible.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - BOTELHO, João (Dir.). Conversa acabada. [Filme], 1981, cor, 100 min.....	28
Figura 2 - MARCHIS, Giorgio de. O silêncio do Dândi e a morte da esfinge. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007. (Capa)	33
Figura 3 - PERRONE-MOISÉS, Leyla. Fernando Pessoa, aquém do eu, além do outro. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.	36
Figura 4 - António Costa Pinheiro, Fernando Pessoa Heterónimo, óleo sobre tela.....	37
Figura 5 - Quarto do desassossego, Casa Fernando Pessoa, Lisboa, Portugal. Detalhe para as paredes, forradas de textos do poeta, simbolizando seu lugar de escrita.	38
Figura 6 - Fernando Pessoa na região do Roccio. (ZENITH, 2011, p. 186-187)	38
Figura 7- A. de C. (?) (ZENITH, 2011, p. 17).....	39
Figura 8 - Revista de tropas de infantaria (1857-1860). (DUFILHO, 2010, p. 127).....	61
Figura 9 - Discussão entre oficiais (BAUDELAIRE, 2010, p. 49). Técnica: Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza.....	63
Figura 10 - Capas da Orpheu 1 e 2	69
Figura 11 - Cena “Educação sentimental”. In: BOTELHO, João (Dir.). Filme do desassossego. [Filme], 2010, cor, 90 min.....	124
Figura 12 - Cena “Devaneio”. In: BOTELHO, João (Dir.). Filme do desassossego. [Filme], 2010, cor, 90 min.....	129
Figura 13 - O espelho de vênus. Edward Burne-Jones (Inglaterra, 1875, assinado e datado) Óleo sobre tela. Museu Calouste Gulbenkian – Álbum, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 168.....	148

SUMÁRIO

NOTAS SOBRE <i>O(S) LIVRO(S) DO DESASSOSSEGO</i>	17
INTRODUÇÃO	27
1. POÉTICA DA MODERNIDADE E POÉTICA DO DESLOCAMENTO	47
1.1 Aspectos da modernidade	52
1.2 As percepções do mundo moderno	59
1.3 De Baudelaire ao Modernismo Português: práticas de deslocamento	64
2. BERNARDO SOARES E MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: SUJEITOS EM TRÂNSITO, CARTOGRAFIAS POÉTICAS	91
2.1 No ondear da vida moderna	103
2.2 Corpos de sensações: apoteose de sentidos	112
3. MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E BERNARDO SOARES: SENSAÇÕES E(M) TRADUÇÕES POÉTICAS	127
3.1 Potências do sensível: morte, dor, sofrimento	131
3.2 Pontes de passagem: vazio, mágoa, abstração	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
BIBLIOGRAFIA	165

NOTAS SOBRE O(S) LIVRO(S) DO DESASSOSSEGO

Há muito já escrito, dito e publicado sobre e “para” o *Livro do Desassossego*. As razões para isso são inúmeras. Editar Pessoa, deliberadamente, não é tarefa fácil. É, por assim dizer, uma “construção coletiva de Pessoa como autor póstumo”, como salientou Jerónimo Pizarro (2009, p. 11).

Entre o primeiro texto publicado pelo próprio Fernando Pessoa em *A Águia*, no ano de 1913, intitulado *Na floresta do alheamento* e com a alcunha “do Livro do Desassossego, em preparação” até os diversos envelopes encontrados na famosa arca com a insígnia do grande Livro¹, a proposta de escrita sofreu rápidas metamorfoses: do tempo, de projetos, de autoria, de intenções, por assim dizer.

Não pretendo aqui esgotar as discussões que se avultam com relação à sua publicação, ou “suas publicações”, e suas diferentes edições. As notas aqui elaboradas pretendem não apenas justificar a edição que norteará o desenvolvimento da tese como também apresentar os debates mais recentes sobre as edições do *Livro*².

Desde a primeira edição publicada pela Ática (1982), prefaciada e organizada por Jacinto do Prado Coelho³, em 30 anos, outras edições foram apresentadas sugerindo diferentes organizações com relação aos textos pertencentes ao *Livro*, revisões dos fragmentos, sugestões de inclusões e subtrações de textos. O resgate editorial parte da introdução ao *Livro* feita por Jorge de Sena (que iniciou em 1964 a preparação pela Ática, mas que desistiu cinco anos depois)⁴; seguido pela publicação em dois volumes organizada por António Quadros (Europa-América, 1986); uma apresentação crítica e seleção de textos feita por Maria Alzira Seixo (Editorial Comunicação, 1986); as edições de Teresa Sobral Cunha (Relógio d’Água, 2008)⁵; a edição crítico-genética organizada pela Equipa Pessoa, editada por Jerónimo Pizarro (Imprensa Nacional-Casa

¹ Escreve Bernardo Soares: “Partir da Rua dos Douradores para o Impossível... Ergue-me da carteira para o ignoto... Mas isso interessecionado com a Razão — o Grande Livro, como dizem os franceses” (PESSOA, 2011, p. 79).

² Em setembro de 2013, sob a coordenação do próprio Pizarro, a Editora Tinta-da-China lançou no Brasil uma nova edição do *Livro do desassossego*, período posterior ao término da versão final da tese.

³ A partir do trabalho de pesquisa e fixação dos textos de Teresa Sobral Cunha e Maria Aliete Galhoz.

⁴ Com uma primeira versão publicada em *Persona*, n. 13, jul. 1979.

⁵ E que teve uma edição publicada no Brasil pela Unicamp (1996).

da Moeda, 2010); e as edições, incluindo a mais recente publicada no Brasil⁶, organizadas por Richard Zenith (Companhia das Letras, 2011).⁷

A maioria dos textos que compõe o *Livro do Desassossego* é formada por inéditos, datilografados, manuscritos ou de elaboração mista depositados nos envelopes guardados por Pessoa. Os papéis nos quais escrevia também não seguiam algum critério de escrita. Poderiam ser papéis timbrados, envelopes, pedaços de papéis avulsos. Esses textos não possuem qualquer ordem preestabelecida pelo autor, seja data ou numeração. Da totalidade dos textos, um número muito pouco expressivo, bem como a indicação expressa de se destinar ao *Livro* — seja com a referência de L do D, L do Des ou variantes dessas formas — são datadas.

O pioneiro trabalho de Jorge de Sena (2000, p. 147) estabelece para a leitura crítica do universo literário pessoano alicerces importantes sobre a leitura heteronímica e a extraordinária arte de *não-ser* exemplarmente elaborada por Pessoa — ou, talvez, em Pessoa. Conforme o pesquisador, o poeta havia dotado Soares “de uma consciência de negatividade e de frustração” (SENA, 2000, p. 154). Mas o estudo de Sena que aqui deve ser retomado é justamente a reflexão que faz sobre os planos — o primeiro seria de meados de 1912 — para o desenvolvimento e a organização do *Livro*. É pela análise dos planos que Jorge de Sena percorre o modo como Pessoa vai (re)pensando e (de)formando o projeto de escrita. Apresenta um total de quatro planos, os quais são compostos por listas com títulos enumerados. Alguns dos citados foram escritos e encontrados na arca, como são os casos de “Peristilo” e de “Na floresta do alheamento”, ou nunca passaram de ideias para escrever futuramente.

Desses planos e pela análise dos papéis que comporiam o *Livro*, Sena (2000, p. 172) aponta para três fases de escrita. A primeira estaria vinculada muito mais ao simbolismo, seria “anterior” à descoberta heteronímica e corresponderia à produção entre 1914 e 1917; a segunda compreenderia até 1929, período em que o *Livro* permaneceu em

⁶ A terceira edição publicada no Brasil pela Companhia das Letras e a nona, em Portugal, pela Assírio & Alvim.

⁷ Ainda poderíamos mencionar a edição organizada por A.S. Franchini e Carmen Seganfredo (Arte e Ofício, 2007), a qual apresenta uma “seleção de pensamentos do *Livro do Desassossego*” e, por isso, intitulada a *Quintessência do desassossego*. O objetivo da edição é apresentar “uma espécie de ‘súmula aperitiva’ da obra original”. Por se tratar de uma edição que não considera nenhuma das propostas de publicação elaboradas por Pessoa, exercício que acabou descaracterizando, inclusive, várias marcas próprias dos textos soareanos, opto, portanto por não incluí-la na presente discussão. Ainda, é possível incluir na lista o *Filme do desassossego* (2010), dirigido por João Botelho.

dormência, com produção rarefeita e não datada; a terceira seria de 1929 a 1934, período em que os textos são datados. Para Sena, é esse terceiro conjunto de fragmentos, salvo algumas exceções, que importa e compõe, efetivamente, o *Livro*.

Além disso, Sena elabora dois quadros contendo as publicações em prosa e em poesia de Pessoa realizadas em vida. O primeiro compreende o período de 1915 a 1929; o segundo, de 1930 a 1935. Cada um desses levantamentos serve, em certa medida, para corroborar à argumentativa do estudioso ao defender a existência das três fases do *Livro* e que se aproxima ao encerramento de uma primeira fase de publicação heteronímica:

Nítido é que uma primeira fase se encerrava. Após a agitação de 1915-17, em que os heterónimos haviam surgido em público e proclamado a sua liberdade no *Ultimatum* de um deles, Fernando Pessoa só volta a publicá-los (muito significativamente o Campos) em 1922, enquanto a poesia inglesa é revista, ou escrita, e editada. (SENA, 2000, p. 179).

É, então, na “terceira fase” considerada por Jorge de Sena que Pessoa compartilha seus planos de publicação do *Livro do Desassossego*. Em carta a João Gaspar Simões, de 28 de julho de 1932, planeja a publicação do *Livro* depois de publicar *Portugal (Mensagem, como conhecemos)*. O poeta explica na carta que há muito para “equilibrar e rever” antes de ter o L do D pronto para ser conhecido pelo público:

Primitivamente, era minha intenção começar as minhas publicações por três livros, na ordem seguinte:

(1) *Portugal*, que é um livro pequeno de poemas (tem 41 ao todo), de que o *Mar Português (Contemporâneo 4)* é a segunda parte; (2) *Livro do Desassossego* (Bernardo Soares, mas subsidiariamente, pois que o B. S. não é um heterónimo, mas uma personalidade literária); (3) *Poemas Completos de Alberto Caetano* (com o prefácio de Ricardo Reis, e, em posfácio, as *Notas para a Recordação* do Álvaro de Campos). Mais tarde, no outro ano, seguiria, só ou com qualquer livro, *Cancioneiro* (ou outro título igualmente

inexpressivo), onde reuniria (em *Livros I a III* ou *I a V*) vários dos muitos poemas soltos que tenho, e que são por natureza inclassificáveis salvo de essa maneira inexpressiva.

Sucede, porém, que o *Livro do Desassossego* tem muita coisa que equilibrar e rever, não podendo eu calcular, decentemente, que me leve menos de um ano a fazê-lo. (...) [grifos meus] (PESSOA, 1999c, p. 269-270).

Ainda nesse período, Bernardo Soares era tratado por Pessoa como sendo uma personalidade literária e não um semi-heterônimo como acabou tornando-se⁸. Importa desse trecho epistolar a observação do remetente em retomar os escritos antigos para o *Livro* para ajustá-los às mudanças elaboradas para sua formação. É nessa mesma carta que o poeta reconhece sua dificuldade em “distinguir” a autoria de algumas composições, como ocorre com o texto cujo início é: “A arte é um esquivar-se a agir, ou a viver. A arte é a expressão intelectual da emoção, distinta da vida, que é a expressão volitiva da emoção.” (PESSOA, 2011, p. 232), cuja identificação de destino para a produção é dúbia, marcada com «A. de C. (?) ou L. do D. (ou outra coisa qualquer)». O mesmo ocorre com outro texto: “Quantas coisas, que temos por certas ou justas, não são mais que os vestígios dos nossos sonhos, o sonambulismo da nossa incompreensão! (...)” (PESSOA, 2011, p. 207) em que o destino oscila entre o *Livro* e o Barão de Teive: “L do D (ou Teive?)”⁹.

Com relação à autoria do *Livro*, questão que retomarei mais adiante, há divergências entre os editores quanto a esse ponto, especialmente entre as figuras de Vicente Guedes e de Bernardo Soares. Das edições acima mencionadas, além de apresentarem a autoria de Fernando Pessoa no topo da capa, salvo a organizada por Maria Alzira Seixo (PESSOA, 1986a), que apresenta apenas *Livro do Desassossego*

⁸ Com relação ao debate quanto à caracterização de Bernardo Soares como sendo heterônimo ou semi-heterônimo, retomo a distinção feita por José Gil quanto a esse sujeito da escrita: “Bernardo Soares é um «semi-heterônimo»: «semi» quer dizer sem autonomia — porque mostra apenas a germinação dos heterônimos; mas também heterônimo autônomo porque possui um estilo em um nome.” (GIL, 1993, p. 23). Também compreendo o *Livro* como uma espécie de arca menor, como caracterizou Teresa Rita Lopes (PESSOA, 2011, p. 18), lugar possível para depositar princípios de ideias-sensações.

⁹ Ambos textos foram considerados pelos editores do *Livro* aqui mencionados como pertencentes a ele e não há conjectura de outro destino. Na edição da Biblioteca Nacional de Portugal, estão inclusos na seção “Textos com destinação múltipla” (PESSOA, 2010, p. 475 e 476).

de Bernardo Soares, e a organizada por António Quadros (PESSOA, 1986b) tem o título “*Livro do Desassossego* por Bernardo Soares”. O *Livro* editado por Teresa Sobral Cunha (2008) traz Vicente Guedes como autor da primeira parte e Bernardo Soares da segunda. A edição de Jerónimo Pizarro (PESSOA, 2010) e a de Richard Zenith (PESSOA, 2011) não fazem referência na capa à escolha final de Pessoa pela autoria do texto. Entretanto, Zenith inclui na folha de rosto a informação já conhecida: “composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”¹⁰.

Essa característica editorial evidencia, de certa maneira, a postura das diferentes edições sobre o modo de organizar o *Livro do Desassossego*. Nesse sentido, com relação ao papel do editor, Fernando Cabral Martins (2000, p. 223) aponta que o trabalho de edição pode ser entendido como um suplemento de autoria, uma vez que as escolhas dos editores refletem no modo como o *Livro* é articulado.

António Quadros elabora sua organização partindo do pressuposto de que, para ele, há dois *Livros* — o que em certa medida se aproxima ao estudo de Jorge de Sena. O primeiro, de estilo simbolista, neorromântico e decadentista, enfatiza o sonho, fuga da realidade e desejo de transcendência. Para Quadros o primeiro *Livro* segue a linha de Eugênio de Castro, Camilo Pessanha, tendo também traços que remontam ao saudosismo de Teixeira de Pascoaes e de Mário de Beirão. Essa fase se aproximaria em muitos aspectos da produção de Mário de Sá-Carneiro. Já o segundo *Livro*, cuja produção compreende o período de 1929 a 1934, é de autoria efetivamente atribuída a Bernardo Soares. Quadros ressalva, na introdução, que os critérios de escolha para a composição de cada um dos livros não se baseou apenas nas datas dos textos, quando registrados, mas especialmente no conteúdo e estilo, além de considerar os planos de edição que o próprio Pessoa elaborou durante sua vida.¹¹

A edição de Maria Alzira Seixo, publicada no mesmo ano que a de António Quadros (1986b), recupera, na apresentação crítica, as fases indicadas por Jorge de Sena e toma por base a publicação de 1982 feita pela Ática, da qual selecionou 200 textos para compor o livro, a fim de

¹⁰ Pessoa incluiu essa informação nos textos publicados In: *A Revista*. n.ºs 2 e 4. Lisboa: Solução Editora, 1929 [conforme indicação no próprio espólio de Fernando Pessoa disponível na Biblioteca Nacional de Portugal].

¹¹ Em sua edição, Quadros também incluiu, no segundo livro, do mesmo modo que a edição de 1982 da Ática, seis poemas elaborados, *a priori*, para o *Livro do Desassossego*. Pessoa apontou, entretanto, que Soares e o *Livro* não foram incluídos no prefácio para as “Ficções do interlúdio”, dentre outras razões, porque predomina o verso (PESSOA, 2005, p. 197-199).

possibilitar uma “compreensão geral da índole da obra, bem como a concepção dos aspectos temáticos, ideológicos e discursivos mais significativos” (PESSOA, 1986a, p. 31). Desse total, 13 textos são acompanhados por “Linhas de leitura”, ou seja, uma proposta de questões para análise literária, segundo os objetivos apresentados.

A edição organizada por Teresa Sobral Cunha elabora a organização do *Livro* considerando duas autorias: Vicente Guedes¹², um heterônimo, segundo a estudiosa, responsável pela primeira parte, e que falece em 1916 vítima de tuberculose, sendo muito mais próximo do movimento sensacionista órfico (PESSOA, 2008, p. 24); e Bernardo Soares, herdeiro do livro, que veio a assiná-lo a partir de 1929, conforme indicações registradas em *A Revista* desse mesmo ano, cuja cáustica dor de existir alimentava-se (ou, melhor dizendo, decompunha-se) aliada à dor de ser consciente.

Conforme aponta Teresa S. Cunha, a organização textual desse volume propõe-se a dar continuidade ao trabalho anteriormente iniciado por ela na organização do corpo documental, numa proposta de corrigir a fixação de textos da edição de 1982 e retificar cronologias conjecturadas. Esse modo de organização, a partir das premissas genéticas do texto, de acordo com a apresentação editorial, propõe-se a percorrer os “movimentos de escrita e de princípios organizacionais latentes que reconstituam núcleos primitivos e viabilizem unidades de sentido ao reunirem trechos dispersos e avulsos, parece saldar-se numa maior eficácia de leitura.” (PESSOA, 2008, p. 35).

Na esteira dos estudos crítico-genéticos, a Equipa Pessoa¹³, fundada em 1988 pela Secretaria de Estado da Cultura, coordenada por Ivo Castro e sediada na Biblioteca Nacional de Lisboa, publicou sua edição do *Livro do desasocego*. A escolha da grafia do título, sem fazer a atualização da redação, reflete o intuito da edição em apresentar os textos em sua forma primária, a fim de diferenciar-se das “edições

¹² Vicente Guedes surgiu como contista e tradutor de poetas como Shelley e Byron, provavelmente em 1909, de um romance de Robert Louis Stevenson, das tragédias de Ésquilo e tradutor de pré-heterônimos anglófonos C. R. Anon, Horace James Faber e Alexander Search, conforme registros da Empresa Íbis – Tipográfica e Editora fundada por Pessoa (fundada no final de 1909 e encerrada quase imediatamente). Foi ajudante de guarda-livros e residiu na Rua dos Retroseiros, 17-4º. Em 1929 foi substituído por Bernardo Soares na autoria do Livro. (MARTINS, 2010, p. 321-322).

¹³ O nome completo da Equipa Pessoa é Grupo de Trabalho para o Estudo do Espólio e Edição Crítica da Obra Completa de Fernando Pessoa. O *Livro do Desasocego* é o 12º volume a ser editado pela Equipa, sendo os anteriores: Poemas de Fernando Pessoa; Poemas de Álvaro de Campos; Poemas de Ricardo Reis; Poemas de Alberto Caeiro; Poemas Ingleses; Obras de António Mora; Escritos sobre Génio e Loucura; Obras de Jean Seul de Méuret; A educação do Stoico; Sensacionismo e outros Ismos; Cadernos; e Livro do Desasocego.

comerciais”¹⁴, apontando as versões e revisões do próprio Pessoa, além de apresentar um estudo sobre os aparatos que o autor usou, na tentativa de recuperar a cronologia da escrita. Por isso a necessidade de analisar os papéis, as tintas e os lápis para estabelecer elementos de aproximação entre os textos, guardados, originalmente, nos envelopes depositados na arca. Jerónimo Pizarro complementa que o “tamanho exacto de uma folha, a existência de uma marca de água (...), a irregularidade de um corte, a cor e o matiz da tinta, etc. são elementos preciosos para aproximar documentos dispersos (...) e, em alguns casos, para propor uma datação.” (PESSOA, 2010, p. 09).

Nessa primeira edição crítico-genética, o que prevalece, especialmente, é a revisão nos casos dos textos manuscritos pertencentes ao *Livro* e que tem gerado divergências entre os organizadores das diferentes edições. Além de propor revisões quanto às leituras de manuscritos, destaca as escolhas e ajustes de vocábulos escritos/substituídos/acrescentados por Pessoa seja na linha acima à palavra, ou abaixo, ou ainda à margem. Os registros nas marginálias requerem do editor um papel muito mais ativo, já que não há uma forma estabelecida/definida pelo escritor como sendo a versão final. Nesse sentido, Pizarro acrescenta que

o papel do editor do *Livro do Desasocego* é muito mais activo do que o papel do editor de outras obras, que, pelo menos, ficaram configuradas quando morreu o autor. Alguns textos do *Livro* foram autenticamente urdidos pelos seus editores, quer em resposta a indicações autógrafas, quer ao optar-se entre variantes. (PESSOA, 2010, p. 527).

Para chegar à proposta dessa nova organização de edição, a Equipa Pessoa lançou mão de estudos dos timbres e marcas d’água presentes nos suportes físicos de escrita, bem como o estudo de textos coexistentes no mesmo suporte, cotejando algumas listas de projetos. Pizarro afirma que o estudo de timbres e marcas d’água resultou em grandes surpresas. Esse trabalho quase genealógico dos suportes objetivou aproximar a edição o máximo possível da ordem temporal para a escrita do *Livro*. O estudioso exemplifica com o caso de que quase a totalidade dos textos destinados ao L do D escritos tanto a máquina quanto a mão e que possuíam a marca d’água “Graham Bond

¹⁴ Conforme explica Pizarro em entrevista concedida a Gustavo Bragança (BRAGANÇA, 2011).

Registered” são de 1931, havendo uma contiguidade temporal de escritos em papéis com o timbre de “Palhares, Almeida & Silva L^{DA}”,¹⁵. Por esse mesmo estudo tipológico, os inúmeros escritos para o *Livro* em suporte “Proposta para Hypoteca” são datáveis de 1913 (PESSOA, 2010, p. 530-532).

A partir desses estudos, a equipe elabora uma “Tábua Cronológica” dos textos, na qual apresenta, além da cota de depósito na Biblioteca Nacional de Portugal, o provável ano de escrita (quando conjecturado) e as características do texto: suporte utilizado, forma de registro, se há assinatura ou identificação quanto ao destino do texto. Também apresenta uma “Tábua de concordância”, comparando as edições de 1982, 1990-1, 1997, 1998, 2008¹⁶, a fim de considerar a existência ou não da cota nas referidas edições e sua respectiva localização na organização da publicação.

A edição organizada por Richard Zenith e publicada tanto em Portugal (Assírio & Alvim) como no Brasil (Companhia das Letras) é, até o presente momento, o volume mais recente publicado do *Livro*¹⁷, sendo a primeira versão pós-edição crítico-genética.

Imediatamente no início da apresentação, Zenith leva o leitor a entender que, embora Pessoa tivesse “inventado” o *Livro do Desassossego*, ele não existe, tampouco existirá: o “que temos aqui é um livro em sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desejoso, o antilivro além de qualquer literatura (PESSOA, 2011, p. 11). Essa afirmativa delinea duas questões importantes no caso do L do D. A primeira está, *grosso modo*, relacionada à estrutura da escrita, feita de conjuntos textuais aparentemente compostos por peças soltas, textos-móvil, e que remetem à conhecida carta que Fernando Pessoa enviou a Armando Côrtes-Rodrigues em 14 de novembro de 1914: “O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do*

¹⁵ Cf. João Rui de Sousa (2010, p. 56-57), Pessoa trabalhou nessa firma por volta de 1931. João Gaspar Simões recebeu uma carta do poeta em 26 de maio desse ano em papel da “Palhares, Almeida & Silva L^{DA}”.

¹⁶ Edições do *Livro do Desassossego* publicadas pela Ática, Presença, Relógio d’Água, Ática (2.ed), Assírio & Alvim e Assírio & Alvim (3.ed), respectivamente, e que foram levadas em consideração nessa *Tábua de Concordância*. Richard Zenith, responsável pelas edições lançadas pela Assírio & Alvim, ressalta, em nota à 9ª edição (publicada em Portugal; no Brasil equivale à 3.ed., 2011, p. 35-37), que o aparato genético da edição crítica (ED) dá conta dos equívocos de leitura e transcrição da edição da Ática de 1982 e aponta algumas gralhas esporádicas das demais edições. Entretanto, segundo Zenith, a ED desconsidera melhorias de leituras em sua edição já propostas por Teresa Sobral Cunha (2008) e Richard Zenith (2009).

¹⁷ Ver nota 2, p. 17.

Desassossego. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos.” (PESSOA, 1999c, p. 134). Sempre um conjunto a armar *a posteriori*. Já mencionei a carta a João Gaspar Simões, de 1932, que, quase 18 anos depois, afirma ter “muita coisa que equilibrar e rever” antes de o livro dos viajantes estar pronto para ser publicado.

A segunda questão, intimamente atrelada à anterior, revela ainda um inusitado modo de vir a público. Como se Pessoa houvesse deixado um último enigma da multiplicação/fragmentação e, ao mesmo tempo, se mantivesse ativo em sua escrita através do papel do editor.

As edições até agora apresentadas são diferentes *Livro(s)*, seja pelas revisões e ajustes textuais propostos, seja pela organização dos textos através da tentativa de mapeamento cronológico da escrita ou da arrumação por uma “linha de montagem de atracções”, como propôs a edição *princeps* (MARTINS, 2000, p. 220). E nisso também está em conformidade com as metamorfoses que o *Livro* sofreu desde seu primeiro texto conhecido. Não teve apenas um autor, embora Pessoa fosse único. Até chegar à Rua dos Douradores houve outras ruas, outros caminhos, outros trajetos. Manteve-se a força da escrita e o livro-texto ficou, como dito em 1913, “em preparação”.

Zenith não se propõe a organizar os textos em ordem cronológica da escrita, mas a última fase, cujos textos são datados, serve como esqueleto para articular os demais, aproximando-se à organização de Jacinto do Prado Coelho. Esclarece o editor que

Entre esses trechos, mantidos em ordem cronológica, intercalam-se outros, quer contemporâneos quer muito anteriores (inclusive os pouquíssimos trechos datados de 1910). Desse modo, os mais antigos talvez possam, por uma espécie de osmose, adquirir algo da «vera psicologia» de Bernardo Soares que Pessoa quis introduzir na revisão de textos que não chegou a fazer. (PESSOA, 2011, p. 32)

Seguindo sua lógica de arrumação, após a “biografia sem fatos”, estão os textos grandiosos que, embora não sejam muito extensos, explica Zenith, não integram o fio narrativo sugerido em sua leitura. Desse modo, segue um dos caminhos propostos por Pessoa em elaborar um segundo livro para os grandes trechos. No final da edição há as “Notas”, informando as variações apontadas por Pessoa no texto, seja por substituição sinonímica, seja estilística, além de outras informações pertinentes sobre cada texto.

É a edição de Richard Zenith mais recente que seguirei no decorrer da tese, salvo se for necessário confrontar alguma informação com os volumes anteriores. A proposta em organizar o *Livro* através da “atracção de montagens” possibilita ao leitor viajar pelo universo soareano de um modo menos preso à lógica cronológica da escrita.

Escreveu Soares,

Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em parágrafos, faço-me pontuações, e, na distribuição desencadeada das imagens, visto-me, como as crianças, de rei com papel de jornal, ou, no modo como faço ritmo de uma série de palavras, me touco, como os loucos, de flores secas que continuam vivas nos meus sonhos. (PESSOA, 2011, p. 202).

Se pensarmos no jogo proposto pela escrita, por que não, então, deixar o leitor livre, se desejar, para debruçar-se no *Livro* como se estivesse abrindo um dos envelopes que há nele, tirar um dos papelinhos e tentar decifrar a letra apressada e miúda do poeta que os escreveu, ou ainda os vestígios da tinta a máquina e do tempo. É um convite irresistível, em se tratando Bernardo Fernando Soares Pessoa.

INTRODUÇÃO

“Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade”.

Fernando Pessoa (1998, p. 84)

“Eu sou daqueles que vão até o fim.”

Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa em carta de
21/01/1913

Na edição nº 26 de Colóquio/Letras, de julho de 1975, alguns pesquisadores foram questionados sobre o significado histórico da aparição da Revista *Orpheu* 60 anos antes, em 1915¹⁸. Entre as várias reflexões, Ana Hatherly retoma a característica da necessidade de renovação cíclica própria dos movimentos de vanguarda, o que, segundo a estudiosa, “reflete a mobilidade psicológica das sociedades e suas ideologias, fundamentando a noção de progresso.” (O Significado Histórico do *Orpheu*, 1975, p. 07). Nesse sentido, os movimentos vanguardistas insurgem quando há a necessidade de alterar estruturas e pensamentos. Sua “violência” combatente estaria diretamente relacionada ao que propunham superar, combater, corromper.

É por essa senda que se estabelece a potência órfica da revista, não como movimento, mas como escola a marcar a produção modernista em terras lusas. Entre os colaboradores, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro são ícones da disseminação de novas ideias e ideais artístico-literários. Aliás, foram os dois poetas que idealizaram a *Orpheu*, fazendo da revista, inclusive, espaço para que ambos pudessem delinear alguns aspectos de seus próprios projetos poéticos. Essa aliança criativa e de amizade, cultivada a partir de 1912, tornou-se emblemática por (de)marcar, enquanto referente, o propósito órfico de abalar a acanhada sociedade “lepidóptera”.

¹⁸ Cabe mencionar o relevante estudo de Nuno Júdice, *A era de “Orpheu”* (Teorema, 1986), no qual apresenta o projeto da revista (entre os anos de 1913 e 1914) e o ano de sua publicação de seus dois números (1915). Nesta parte, ainda, recupera as *reações* destas publicações no sul (JÚDICE, 1986, p. 89-100) e no norte (JÚDICE, 1986, p. 119-134).

De lá para cá, as figuras de Pessoa e de Sá-Carneiro se reconfiguraram, na medida em que se tornaram não apenas signos representativos de toda uma geração, mas também foram fixados como mitos por suas produções literárias. Ficcionalmente, *Conversa acabada* (1981), filme dirigido e roteirizado por João Botelho, além de elaborar uma contextualização histórica da criação da *Orpheu*, da produção e publicação literária desses poetas, também (re)apresenta os laços afetivos e de apoio mútuo entre os dois amigos, mesmo quando um estava em Lisboa e o outro em Paris, o que reforça o imaginário de seus leitores sobre aquilo que escreveu, por exemplo, Mário de Sá-Carneiro em carta de 31 de dezembro de 1912:

Um belo dia da minha vida foi aquele em que travei conhecimento consigo — Eu ficara conhecendo *alguém* — E não só uma grande alma; também um grande coração. Deixe-me dar-lhe um abraço, um desses abraços onde vai toda a nossa alma e que selam uma amizade leal e forte. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 48).

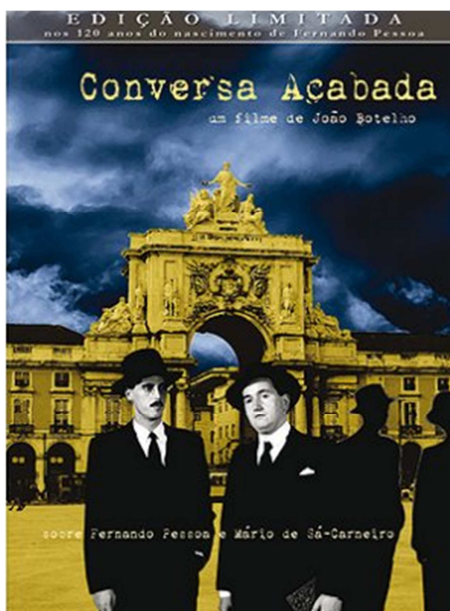


Figura 1 - BOTELHO, João (Dir.). *Conversa acabada*. [Filme], 1981, cor, 100 min.

Primeiro longa-metragem produzido por João Botelho, o filme traz na capa¹⁹, em segundo plano, a Praça do Comércio, e, em primeiro plano, as figuras dos dois poetas. Essa imagem faz-se significativa pois é entre a Baixa e o Chiado, entre o Café A Brasileira e o Martinho da Arcada, que circulam os jovens da geração órfica, como também é o cenário lisboeta no qual transitam algumas das várias personagens sá-carneirianas, pessoas e heterônimos — mitificações literárias. Não por acaso David Mourão-Ferreira (1988), em um conhecido ensaio sobre os dois poetas, identifica um e outro como Ícaro e Dédalo.

Para pensarmos sobre o processo mítico elaborado em torno das duas figuras, podemos retomar o que Jacques Derrida, em *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas*, sugere: que se perceba a “ruptura” ou o “redobramento” na/da estrutura — ou da estruturalidade de uma estrutura. Para o filósofo francês, a estrutura ou sua estruturalidade sempre foi observada de uma maneira reducionista ou neutralizada por estar aferrada a um conceito de centro, de presença e de origem fixa, que não faz outra coisa senão orientar, equilibrar e organizar as periferias. Mas o que parece interessar ao estudo proposto é uma ideia de estrutura desorganizada — ou inorganizada — que considere o princípio de organização de estrutura como um jogo.

Nesse sentido, retoma-se a “função” do centro, enquanto elemento orientador da coerência do sistema e fundador de um jogo de elementos que transcorre de modo totalizante em seu interior (DERRIDA, 2002, p. 230). No entanto, sendo esse conceito de estrutura de centro de certa forma impensável, podemos voltar os olhos para o seu inverso: o descentramento (DERRIDA, 2002, p. 230-231). Se o centro não permite a substituição de conteúdos, de elementos ou de termos, se é proibida a permuta ou transformação dos elementos dessa estrutura, ou melhor, se essas ações são interditas, podemos dizer que o centro constitui e comanda a estrutura, mas escapa à sua estruturalidade: está, paradoxalmente, dentro e fora da estrutura. O que significa dizer que o centro, enquanto totalidade e origem, possui seu centro em outro lugar, mas sempre distinto do lugar onde ocorrem as repetições, as substituições e as transformações. Essas permutas e alterações são apenas percebidas se apanhadas por uma história de sentido, cuja origem pode ser despertada ou antecipada na forma de presença.

¹⁹ Essa descrição se refere à capa produzida em comemoração aos 120 anos de nascimento de Fernando Pessoa. Curiosamente, o ator que interpreta o criador dos heterônimos é Fernando Cabral Martins, professor da Universidade Nova de Lisboa e especialista em Modernismo Português, tendo organizado vários volumes com as produções de Pessoa e Sá-Carneiro pela Editora Assírio & Alvim.

Da ideia clássica de centro a que primeiramente se refere Derrida (2002, p. 231-232), sua linha de pensamento evolui a um nível diferente desse aspecto ao perceber que uma presença central nunca foi ela mesma, que o centro não possuía um lugar natural, espécie de não-lugar no qual os signos eram substituídos indefinidamente. Esse entendimento levou-me a perceber que tudo se torna discurso, significado e significante se tensionam, são postos em jogo.

Daí porque o conceito de bricolagem é retomado pelo estudioso na medida em que o discurso se insere em uma espécie de *bricoleur* — se recuperarmos o termo usado por Lévi-Strauss. O mito seria, então, também uma bricolagem, uma vez que nele se encontra “o abandono declarado de toda referência a um *centro*, a um *sujeito*, a uma *referência* privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta.” (DERRIDA, 2002, p. 239-240). O mito é uma estrutura *a-cêntrica*. Essa ausência de qualquer centro “real” no discurso mítico é, então, em Lévi-Strauss, a ausência de sujeito e ausência de autor (DERRIDA, 2002, p. 242). Assim, constrói-se um movimento de jogo entre sujeito e discurso: “há demasiado e mais do que se pode dizer” (DERRIDA, 2002, p. 244), sobretudo porque não há como conceber a totalização. Assim, é pelo movimento do jogo, permitido pela falta, pela ausência de centro, que o movimento de significação suplementar é percebido. Algo é acrescido no significado. Desse modo, o jogo é sempre de presença e também de ausência, ou de significação ambígua, como dirá Roland Barthes (2003, p. 220). Porque o leitor vivencia o mito como sendo, ao mesmo tempo, real e irreal. Especialmente em Fernando Pessoa e em Mário de Sá-Carneiro há uma naturalização de mitos. Sobreposição de signos que se articulam tal qual tabuleiro.

Destaco alguns exemplos entre tantos possíveis sobre como esses dois poetas foram recebidos pela crítica, por seus leitores, como foram — e ainda são — re-lidos em ensaios, ficções, biografias. Em 2010, João Botelho lançou o *Filme do desassossego*; Em 2009, Mário Cláudio lançou a novela *Boa noite Senhor Soares*; em 2007, Giorgio de Marchis publicou a edição crítico-genética de *Dispersão: O silêncio do dândi e a morte da esfinge*; em 2005, Carlos Felipe Moisés publicou uma coletânea de ensaios com o título de *Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos*; em 1996, Robert Bréchon editou *Fernando Pessoa, estranho estrangeiro*; Antonio Tabucchi publicou em 1994 o breve romance *Os três últimos dias de Fernando Pessoa: um delírio*; em 1985, João Rui de Sousa lançou a primeira edição de *Fernando Pessoa empregado de*

*escritório*²⁰; em 1984 José Saramago publicou o célebre *O ano da Morte de Ricardo Reis*; em 1979 João Pinto de Figueiredo apresentou *A morte de Mário de Sá-Carneiro*; e em 1954 João Gaspar Simões publicou a primeira das sete edições de *Vida e obra de Fernando Pessoa*. A produção é realmente extensa. Não tenho a pretensão de esgotá-la aqui. Apenas desejo estabelecer alguns elementos desse sistema de mitos, uma vez que esses registros são, também, peças que compõem o jogo. Talvez Pessoa seja um dos primeiros a se aventurar a disseminar enigmas. Oito anos depois que seu amigo faleceu, escreveu Pessoa em *Atenas*, cujo título trazia o nome do poeta suicida, um texto despedida:

Gênio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, íncolas da incompreensão ou da indiferença. Este morreu jovem, porque os Deuses lhe tiveram muito amor. (PESSOA, 1924).

O fundamento confessional de sua poesia acaba por desvirtuar a leitura sobre a produção do poeta, pois encaminha para certa leitura do que seria um egocentrismo doentio, reprodução das “dores” pessoais: filho de pai ausente e mãe falecida quando ainda tinha dois anos, conhecido como “esfinge gorda, balofa”, introspectivo, tímido, era ausente de si mesmo. Esses traços são frequentemente retomados quando se aborda a produção de Sá-Carneiro. Espécie de transposição entre eu-lírico e eu-escritor. Nesse sentido, Fernando Paixão (2003, p. 55) aponta para o fato de que supera a relação de sujeito que se biografava para potencializar e estabelecer maior impacto com o sentido da sensação — o que nos encaminha ao Sensacionismo pessoano.

Esse contexto, de todo modo, contribui significativamente para minar o texto sá-carneiriano, conduzindo-a em direção a uma *leitura de anunciação* (ZANDONÁ, 2008, p. 95)²¹, uma vez que o mito do gênio

²⁰ Reeditado em 2010.

²¹ Proponho estabelecer dois tipos de leitura aos textos sá-carneirianos: a de enunciação e a de anunciação. Na *leitura de anunciação*, o leitor direciona sua atenção aos pormenores, a fim de rastrear indícios da morte futura. É a morte semelhantemente encontrada em sua literatura. O leitor torna-se testemunha e conivente da morte premeditada do autor. Deixa de ser uma morte literária para ser uma morte “real”. Sujeito de tinta e de sangue fundem-se. Nesse modo de leitura, ofusca-se o processo criador, no qual, conforme Antonio Candido (2006), as premissas

cujo único destino possível seria a morte precoce — *a flor fatal*. José Nunes de Sousa, em 1917, porta-voz do grupo Faro, escreveu que a

sua obra aí está a atestar o seu Génio. Nada dele se compreenderá se o não soubermos sentir. Ele está tão estreitamente ligado às suas produções que, em cada verso, em cada bocado da sua prosa quente de Ideal, está preso um farrapo da sua Alma. (SOUSA, 1971, p. 391)

Pessoa, poucos dias depois da morte do amigo, escreveu a Côrtes-Rodrigues: “Claro está que a causa do suicídio foi o temperamento dele, que fatalmente o levaria àquilo. Houve, é claro, uma série de perturbações que foram as causas ocasionais da tragédia...” (PESSOA, 1999c, p. 214). O cenário de sua morte aparentemente conclama à *leitura de anunciação*. Ato derradeiro e inevitável da vida que se estabelece em arte. Disso, retomamos duas imagens: a elaborada por Leila Perrone-Moisés e a caricatura do poeta feita por Almada Negreiros, as quais seguem abaixo, e apontam para seu “estilo moderno”.

Nos três pormenores que compõem a cena de sua morte — o quarto de hotel, o *smoking* e o veneno — encontram-se cifradas as principais características de sua personalidade e de sua obra. Sá-Carneiro foi um daqueles inúmeros estrangeiros atraídos pela Paris da *Belle Époque*. A cidade grande ou “a Cidade”, cujo esplendor e refinamento ele não cessa de louvar, aparece em seus contos de modo original, porque ele a captou com um olhar excêntrico e voraz. Provinciano, ele exagera seu deslumbramento, e sua Paris se torna especial. Cada lugar e cada momento são fixados por ele com uma sensibilidade extremamente decadente e, ao mesmo tempo, com um entusiasmo desmesurado diante dos progressos da técnica e as audácias da arte de vanguarda. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 164).

autobiográficas recebem destino próprio e têm resultado novo. Na *leitura de anunciação* o que sobrevém é o texto por si só. O leitor desconhece seu autor, ou não relaciona a temática ficcional aos rastros biográficos.

Percebemos em sua leitura o entrelaçamento entre personalidade, gênio, dandismo, o fim trágico e inevitável que o poeta teria. Inclusive, reproduz um equívoco comum — e glamorizante — sobre a vestimenta do poeta: ao invés de mencionar o “fato” que vestia, em substituição ao *smoking*, alteração também realizada por João Pinto de Figueiredo e António Quadros (MARTINS, 1994, p. 21), parece ser mais condizente com o cenário parisiense e estetizante.

E se pensarmos no projeto poético de Sá-Carneiro, a gravura feita por Almada Negreiros em 1963 (Figura 2) representa muito bem alguns elementos que nos parecem caros ao poeta: os cafés, a literatura e os processos de criação. Representá-lo algo cubista é recuperar sua imersão na Paris das Vanguardas Europeias e que em Portugal se vislumbrou disseminar por meio da *Orpheu*, do Paulismo, do Interseccionismo e do Sensacionismo pessoais.



Figura 2 - MARCHIS, Giorgio de. *O silêncio do Dândi e a morte da esfinge*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007. (Capa)

Cleonice Berardinelli (2005) acertadamente sintetiza ser difícil construir uma biografia do poeta — muito embora João Pinto de Figueiredo tenha tentado esse exercício em 1979, como mencionei

acima. É como se sua obra realmente tivesse sido sua vida. O que se conhece dele é até a morte de sua mãe e depois, a partir de 1912, quando estreita amizade com Pessoa.

É desse modo que cremos que o poeta se mune do biográfico para a sua construção do literário, da *persona* poética. O “eu” contido nos versos por vezes faz-se o “eu” que lê, ou o “eu” que os produziu.

A correspondência entre Sá-Carneiro e Pessoa potencializa esse aspecto. A última carta enviada, por exemplo, aponta para a preocupação do poeta em preservar sua produção, mas sinaliza o final próximo. Seus poemas seriam seus rastros d’ouro, que não mais os seguiriam, mas seriam os enigmas que deixaria (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 64):

Doido! Doido! Doido! Tenha muita pena de mim.
E no fundo tanta cambalhota. E vexames. Que fiz do meu próprio orgulho? Veja o meu horóscopo. É agora, mais do que nunca, o momento [?]. Diga, não tenha medo. Estou com cuidado no meu caderno de versos. De resto o meu amigo tem cópia de todos. [...] (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 381)²².

Esse fato nos leva a outro, muito importante no tocante à relação dos dois amigos. Pessoa veio a se tornar o editor de Sá-Carneiro. Ainda em vida, confiava na leitura minuciosa do amigo, bem como para alinhar “gralhadas” que ficassem em seu texto, como expresso em carta de 4 de fevereiro de 1915, quando Sá-Carneiro pede “uma última revisão às últimas páginas” da novela *A grande sombra*, pertencente a *Céu em fogo* (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 237-238). Ou quando, em 3 de maio de 1913, escreveu de Paris a Pessoa contando-lhe a novidade de escrever versos, algo que, aparentemente, lhe causou assombro por, até então, apenas haver escrito novelas, contos e peças:

Antes de ontem 5ª feira de Ascensão, dia de Santo cá na República, à tarde, quase a dormir, num aborrecimento atroz, alheio, com a cabeça esvaída (dormira muito pouco na noite antecedente) eu estava sentado na terrasse dum Café no Boul dos Italianos. Sem saber como havia de passar o tempo, pus-me a fazer bonecos num papel... e de

²² A interrogação é da edição. O original não apresenta pontuação.

súbito comecei a escrever versos, mas como que automaticamente. Coisa para rasgar, pensei logo. Se havia disposição má para escrever, era aquela em que eu estava. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 110-111).

Seu suicídio demasiadamente ficcional acabou por transpor-se do real, conectando-se ao ficcional. Sá-Carneiro, com sua morte, é fundido às suas criaturas de papel, como se o sofrimento embutido no papel finalmente testemunhasse a dor de viver — e *Dispersão* é um bom exemplo para essa leitura. Maria Aliete Galhoz, ao descrever o momento da morte decidida, sela esse aspecto da obra sá-carneiriana:

Foi ainda Fernando Pessoa quem recebeu a confiança do fim em todas as suas terríveis circunstâncias, por carta de um amigo de Mário de Sá-Carneiro, em Paris, José Araújo, a quem aquele pediu que comparecesse naquele dia, 26 de Abril de 1916, sem falta, às 8 horas da noite em ponto, no seu quarto no hotel Nice. José Araújo assim fez e encontrou-o deitado sobre a cama, vestido de cerimônia, e que lhe disse:

Acabei agora de tomar cinco frascos de arseniato de estricnina, peço-lhe que fique.

José Araújo saiu a buscar um copo de leite e a procurar socorro mas quando voltou para o levarem ao hospital apenas pôde assistir-lhe à agonia de pavoroso sofrimento: às 8 horas e 20 minutos expirava. (GALHOZ, 1990, p. 16).

Daí porque Ícaro e Dédalo são figuras significativas para desdobramento mítico. Se a lenda grega aponta para os limites físicos em contraposição ao desejo criativo — há sempre uma prisão, mesmo que simbólica — o filho do escultor, ao alçar voo com o engenho forjado com penas e cera, ruma em direção ao sol, desejanste de liberdade. O inevitável desastre remete-nos à queda do eu-lírico de *Quási*:

Um pouco mais de sol — eu era brasa,
Um pouco mais de azul — eu era além.
Para atingir, faltou-me um golpe d'asa...

Se ao menos eu permanecesse aquém... (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 28)

Se Dédalo foi o criador do labirinto infalível, a prisão perfeita para o Minotauro — ambos desterrados —, Pessoa foi o mestre que elaborou sua versão da Matrioshka²³: um sujeito, dentro de outro sujeito, dentro de outro sujeito, dentro de outro. Sempre haverá outro, que nunca o mesmo. Sua versão das bonecas russas diverge desse brinquedo tradicional. Se as maiores são feitas de materiais diferentes, mas ocas, a do centro, a última, é sólida.

Abre-se uma para encontrar outra, menor, semelhante à anterior. Esse desdobrar é feito até chegar à última, menor e maciça, impossível de ser aberta (GIL, 200?, p. 57). Em Pessoa não encontramos essa solidez, apenas o desdobramento estilizado do sujeito que não é. A arte de *não-ser*, escreveu Jorge de Sena. É como se a arca fosse a boneca maior e os envelopes nela depositados fossem as menores, sem existir,

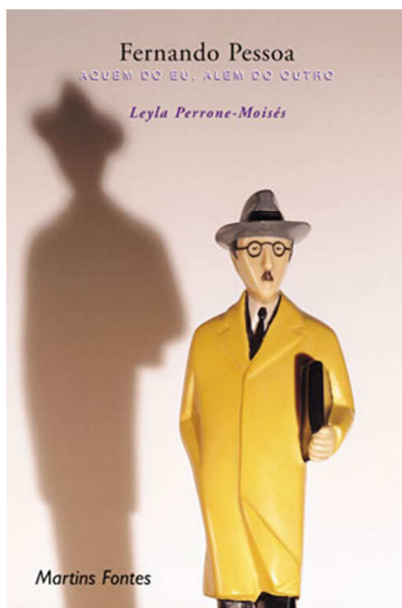


Figura 3 - PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

²³ Também denominada como babushka.

entretanto, uma última boneca sólida, porque esta faz-se mito.

Dessa leitura, entendemos as representações pessoais nas artes plásticas, esculturas, em caricaturas, espelhadas, desdobradas, ou (quase) inacabadas, como se fossem croquis por terminar, captando furtivamente uma nuance do poeta.

Exemplo disso é a capa do conhecido livro de Leyla Perrone-Moisés (2001), *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro* (figura 3), no qual traz uma miniatura do poeta, havendo a proposital projeção de sua sombra, prenunciando um desdobrar, igualmente enunciado no título com o jogo dos advérbios alguém, além, e dos pronomes eu, outro. Vale observar que a sombra tem proporção maior que a figura do poeta, revelando o jogo sombra-mito ou sombra-simulacro, como se o mito o mantivesse vivo, ou, ainda, como se o mito o matasse, perpetuando. Essa leitura, igualmente, pode ser apreendida a partir da pintura de António Costa Pinheiro a seguir:



Figura 4 - António Costa Pinheiro, *Fernando Pessoa Heterónimo*, óleo sobre tela.

Fernando Pessoa Heterónimo (figura 4), de 1978, aponta para o que entendemos como sendo o desdobramento do sujeito heteronímico. Pessoa, representado sentado, elegantemente vestido, como era seu costume — de acordo com os estudos biográficos — apontam para sua preocupação, quase inglesa, com a vestimenta, fato igualmente retomado no *Quarto do desassossego*, montado na Casa Fernando Pessoa, situada em Lisboa, Portugal. Em segundo plano estão as três figuras heteronímicas mais conhecidas: Alberto Caeiro, Álvaro de

Campos e Ricardo Reis. Biograficamente, ainda, a representação de usar o “fato” completo remete-nos às fotografias mais famosas que temos do poeta, nas quais ele é registrado andando pelas ruas de Lisboa.



Figura 5 - Quarto do desassossego, *Casa Fernando Pessoa*, Lisboa, Portugal. Detalhe para as paredes, forradas de textos do poeta, simbolizando seu lugar de escrita.



Figura 6 - Fernando Pessoa na região do Rocio. (ZENITH, 2011, p. 186-187)

Em contexto moderno, a cidade, a errância pelas ruas da Baixa e sua paisagem urbana, nos remetem a temas caros à poética pessoana. Além do próprio *Livro, Tabacaria* ou *A passagem das horas* são facilmente retomados pelos leitores que cotejam tais referências.

O espólio de Fernando Pessoa disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa possibilita apreender alguns processos de sua escrita, especialmente na elaboração dos heterônimos e na escrita que a cada um é vinculada, a escrita *in progress* do *Livro do Desassossego* e o processo de “caracterização”²⁴, formação do semi-heterônimo Bernardo Soares. Desse procedimento, percebe-se a volatilidade em definir a autoria de alguns textos, como ocorre abaixo ao escrever no topo do texto A de C (Álvaro de Campos) ou L do D (Livro do Desassossego):

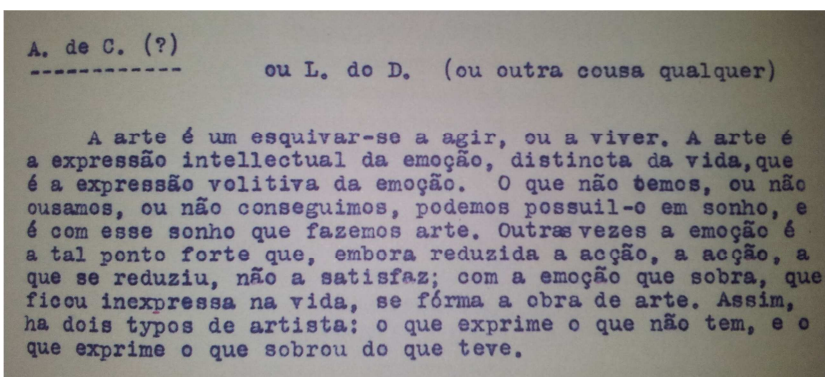


Figura 7- A. de C. (?) (ZENITH, 2011, p. 17)

Nesse datiloscrito, percebe-se o estabelecimento/construção da autoria de cada texto escrito, observando a *coterie* heteronímica, e que fica evidente quando Pessoa transmuta ao logo do percurso de sua intensa escrita os textos pensados, aparentemente, *a priori* para o L do D, como é o caso de “Tudo quanto não é minha alma é para mim, por mais que eu não queira que o não seja, não mais que cenário e decoração [...]”, (PESSOA, 2011, p. 180), cuja indicação também foi escrita a máquina. Em contraponto, o texto “Hoje, em um dos devaneios sem propósito nem dignidade que constituem grande parte da substância espiritual de minha vida [...]” (PESSOA, 2011, p. 52), igualmente escrito a máquina, possui o acréscimo L do D a mão no canto superior

²⁴ Para tanto, recorro, por exemplo, à *Introdução ao Livro do Desassossego*, de Jorge de Sena (2000, p. 145-206); *A prosa do desassossego*, de Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 209-284); *Editar Bernardo Soares*, de Fernando Cabral Martins (2000, p. 220-225 SENA).

direito²⁵. Esse fato pode nos levar a duas conclusões: ou que Pessoa tenha, por um lapso, se esquecido de incluir no momento da escrita o destino textual, o que é pouco provável, ou que, num trabalho posterior de revisão tenha “fixado” seu destino. Outro exemplo — “Durei horas incógnitas, momentos sucessivos sem relação, no passeio que fui, de noite, à beira sozinha do mar [...]” (PESSOA, 2011, p. 126) — está subscrito por Pessoa, mas ao ser publicado na *Presença* vol 1, n. 27, Junho-Julho de 1930, é atribuído a Bernardo Soares.²⁶

Aliás, se pensarmos nas diferentes edições, além das divergências na transcrições, se cotejarmos, por exemplo, a edição de Teresa S. Cunha que, como já dito, destina a primeira parte do *Livro* a Guedes, e lhe atribui o “Prefácio” de Pessoa; diferentemente, a organizada por Richard Zenith o destina a Soares. Como já mencionei, o surgimento de Soares é bastante intrigante, é quase um Pessoa despido de suas máscaras, inclusive a de ele-mesmo. Robert Bréchon (1999, p. 478) sintetiza bem esta situação: “Soares não é um outro de Pessoa, mas também não é Pessoa; é o nada que Pessoa descobre em si mesmo quando pára de sentir.”

Sendo o responsável pela elaboração do *Livro*, Soares o constrói como se fosse um diário no qual registra estados psicológicos, anota pensamentos, descreve sensações. É em fragmentos, trechos, que chega até nós, embora nem por isso caracterize-se como algum tipo de desajuste ou incoerência. Perrone-Moisés (2001, p. 278) observa que “cada fragmento pode oferecer-se como o índice parcial de um todo coeso, que se revelará na soma final.” O material do qual se mune Soares para elaborar seu *Livro* está relacionado com a sua “própria” vida: “Amo, pelas tardes demoradas de verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em mais bulício (...)” (PESSOA, 2011, p. 49). Esse texto, já com a assinatura de Bernardo Soares, foi publicado pela primeira vez em *A Revista*, n.ºs 2 e 4, pertencente à Solução Editora, em 1929, conforme indica os documentos no espólio do poeta.

Desse modo, pode-se perceber o processo de construção da “autoria” do *Livro*. Se o primeiro texto para o *Livro* foi assinado pelo próprio Pessoa, outros ainda foram atribuídos a Vicentes Guedes; por

²⁵ A edição crítico-genética aponta para a datilografia do texto e as intervenções a caneta preta. O estudo dos suportes de escrita sugere o ano de 1929 como sendo o de seu registro. (PESSOA, 2010, p. 763-765).

²⁶ Na análise dos materiais, há três registros do processo da escrita: três metades inferiores de três folhas manuscritas a tinta preta, uma folha datilografada a tinta preta, e o texto publicado na *Presença*, n. 27. (PESSOA, 2010, p. 814-816).

fim, veio Bernardo Soares a substituí-lo, indicando outro(s) rumo(s) ao projeto do L do D. É importante frisar que alguns trechos apenas foram identificados como L do D, ou L do Des, sem registro e autoria. Em uma breve síntese, o que se faz necessário observar é o modo como o projeto do *Livro do Desassossego* foi tomando diferentes rumos desde seu primeiro texto publicado: *Na floresta do alheamento*, em *A Águia*, no ano de 1913, até 1935, ano da morte do poeta, fato que nos faz retonar a leitura feita por Roland Barthes (2004b, p. 147) sobre a relação que há entre os nomes próprios nos textos de Proust. Sabemos que o nome, carrega um significado, uma certidão, identifica, nomeia, determina o ser, diferenciando de outros, localizando-o e ramificando-o: tem poder de essencialização (pois que só designa um único referente), o poder de citação (pois carrega a essência encerrada no nome, ao proferi-lo), e o poder de exploração (pois que se “desdobra” um nome próprio como se faz uma lembrança). Essa elaboração autoral conclama também para o fragmentário e para o inacabado. O nome deverá, também, representar as mudanças feitas no espaço-tempo.

Vale destacar que durante minha análise, ao referir Bernardo Soares como sendo o autor do *Livro do Desassossego*, levo em conta o processo (e projetos) elaborado por Pessoa — o único autor *in persona* — e os desdobramentos heteronímicos. Helder Macedo sintetiza muito bem essa questão, ao afirmar, que a verdade da literatura é a única verdade biográfica de Bernardo Soares, assim como é a de Caetano de Campos de Reis — e também de Fernando Pessoa, ele mesmo — que “em todos eles viveu” (MACEDO, 2011, p. 54). Por essa senda, e respeitando o processo estruturado pelo próprio poeta até chegar ao(s) *Livro(s)* que conhecemos, é que me permito aglutinar Fernando Pessoa Soares para, simplesmente, Bernardo Soares.

O “eu” sá-carneiriano é exemplo incontornável do sujeito moderno. A ele se agregam atributos de vazio, fragmento, descontinuidade, dispersão, multiplicação. É por esse caminho que as obras de Sá-Carneiro e de Pessoa são marcos: este se multiplica tantas vezes seja possível, de modo que de sua soma resulta o *não-ser*; aquele, por sua vez, no caminho de uma queda vertiginosa, faz com que o sujeito se perca não em si, nem no outro, mas nesse lugar intervalar que é o não (re)conhecer-se. Está aí uma constante explorada por ambos os poetas. Os dois se sentiam estrangeiros em si mesmos (MOISÉS, 2009, p. 46). Não é por acaso que um se munia de uma voz que tenta de todos os modos se anular, enquanto o outro se fez tantos que não se reconhecia em um único sujeito: “Perdi-me dentro de mim / Porque eu

era labirinto, / E hoje, quando me sinto, É com saudades de mim” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 23).

Para seguir com essa discussão, a tese encontra-se dividida em três partes. No primeiro capítulo, *Poética da Modernidade e Poética do Deslocamento*, pretendo analisar o modo como a estética da modernidade se apresenta nos textos de Bernardo Soares e Mário de Sá-Carneiro, através de uma Poética do Deslocamento, resgatando aspectos da modernidade, percepções do mundo moderno e o período literário que se estende desde as inovações baudelairianas ao Modernismo Português.

No capítulo seguinte, *Bernardo Soares e Mário de Sá-Carneiro: sujeitos em trânsito, cartografias poéticas*, desenvolver-se-á uma leitura acerca do modo como ambos elaboram suas escritas a partir do trânsito pela cidade, o modo como circunscrevem suas experiências por meio dessa paisagem, investigando o sensível ao extremo em suas produções.

A terceira parte, *Mário de Sá-Carneiro e Bernardo Soares: sensações e(m) traduções poéticas*, propõe analisar os processos que os sujeitos literários experimentam, seja por meio da morte, da dor, do sofrimento, seja pelo sentimento de vazio, de mágoa, de abstração. Além disso, pretende-se investigar o modo como o sentimento de perda converge em produtividade literária.

É importante ponderar que esta tese, além de estabelecer possíveis leituras ao *corpus* apresentado, pretende retomar tais textos, considerando não apenas sua relevância no campo dos estudos literários. De certo modo, se inscreve nos estudos de literatura portuguesa modernista em vigor, dos quais pude ter maior contado a partir das pesquisas que realizei em Lisboa com recursos provenientes do Programa de Doutorado no País com Estágio no Exterior – PDEE.

Menciono algumas importantes iniciativas de pesquisas realizadas pelo *Instituto de Estudos sobre o Modernismo* (<http://www.iemodernismo.org/>), fundado em 1988 — ano de comemoração do centenário de nascimento de Pessoa —, estabelecido na Universidade Nova de Lisboa e é coordenado pela professora Teresa Rita Lopes. Entre seus projetos, destaco o mais recente, *Modernismo Online – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, iniciado em 2011 e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, tendo por investigador responsável o prof. Dr. Fernando Cabral Martins.

Também no ano de 1988 foi fundada pela Secretaria de Estado da Cultura de Portugal a Equipa Pessoa a fim de editar, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, duas coleções voltadas a seu espólio: uma de Estudos e outra de Edições Críticas (MARTINS, 2006). Com sede na

Biblioteca Nacional de Lisboa, além de trabalhar na preservação dos manuscritos e datiloscritos, análise, leitura e transcrição dos originais, foi responsável pela digitalização desses documentos, os quais estão disponíveis na Sala de Reservados da BNP. Esse trabalho possibilitou publicar on-line as seguintes seções: Alberto Caiero, Mensagem, Anotações (<http://purl.pt/1000/1/>).

Soma-se a isso o trabalho da equipe da *Casa Fernando Pessoa* que, fundada em 1993 no edifício onde Pessoa viveu desde a década de 1920, muito além de homenageá-lo, representa um importante espaço cultural e de pesquisa²⁷. Ademais, destaca-se o trabalho coletivo, iniciado em 2008, em dar visibilidade virtual à biblioteca particular do poeta: <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/index.htm>, organizada da seguinte maneira: Biblioteca particular (composta por mais de 1300 títulos, incluem anotações, comentários etc.), Anotações, Assinaturas, Dedicatórias, Selos, Estudos e Bibliografia.

No ano de 2008 foi lançada a base de dados *Arquivo Pessoa* e o portal *MultiPessoa* (<http://arquivopessoa.net/>), os quais são uma atualização do CD-ROM intitulado *MultiPessoa — Labirinto Multimedia*, dirigido por Leonor Areal e coeditado pela Texto Editora e a Casa Fernando Pessoa, em 1997. Essa base tem o intuito de divulgar a obra de Fernando Pessoa, tornando-a mais acessível ao leitor; além de pretender ser instrumento didático e de investigação. Esse projeto tem pretensões admiráveis, muito embora esteja desatualizado no tocante à bibliografia posterior e revisão das diferentes versões.

Mais recentemente, em 2011, teve início o projeto *Estranhar Pessoa* (<http://estranharpessoa.com/>) a fim de executar “uma revisão exaustiva da discussão em torno da obra de Fernando Pessoa, tomando como ponto de acesso a noção de heterónimo”, tendo como investigador responsável o prof. Dr. António M. Feijó, da Universidade de Lisboa.

Há ainda que referir o projeto *Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do Livro do Desassossego* (<http://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/ldod>), sob a responsabilidade do prof. Dr. Manuel Portela²⁸, da Universidade de Coimbra, iniciado em março de 2012 e com término previsto em fevereiro de 2015. O projeto

²⁷ Como é o caso das sessões de leitura *Pessoa em diálogo*; do *Ciclo Internacional de Conferências "Pessoa na Actualidade"*, ocorrido entre dezembro de 2011 e janeiro de 2012, cujo objetivo foi de divulgar as mais recentes pesquisas sobre a obra de Pessoa; e do *Ciclo de conferências: Fernando Pessoa: Filosofia, Religião e Ciências do Psiquismo Humano*, com início em 2011 e finalizado no ano seguinte.

²⁸ Conf. ‘Nenhum Problema Tem Solução’: Um Arquivo Digital do *Livro do Desassossego* (PORTELA, 2013).

está elaborado em dois eixos: destina-se à criação de uma edição/arquivo digital dedicado ao *Livro do Desassossego*. Além disso, pretende analisar histórica e teoricamente formas e conceitos da escrita e do livro nas práticas modernistas.

Os esforços dos pesquisadores envolvidos nesses diferentes projetos almejam revitalizar não apenas os estudos pessoais, mas propõem a circulação dessas produções teórico-literárias do (e sobre o) modernismo português, aproveitando as novas tecnologias, além de também observar as novas práticas editoriais e de circulação das publicações. Se as diferentes publicações do *Livro do Desassossego* incita(ram) tanto empenho, o projeto coordenado por Manuel Portela retoma, uma vez mais, as preocupações no que se refere à preservação e contato dos leitores com materiais que não sejam de publicação contemporânea.

Mas esta não é uma ação isolada. Outras medidas são somadas fazendo com que o texto literário (sobre)viva ao espaço da virtualidade como é o caso do manuscrito de *Indícios de Ouro*, adquirido em leilão no ano de 2007 pela Biblioteca Nacional de Lisboa, o qual está integralmente disponível na Biblioteca Digital. Sobre a publicação da obra do poeta de *Dispersão*, a Editora Assírio & Alvim (Portugal) editou, em 2001, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa; Poemas*, em 2007; e *Verso e Prosa*, em 2010. Aqui, pelo projeto da Editora Nova Aguilar, foi publicado, em 1995, *Obra completa* de Mário de Sá-Carneiro em volume único. *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa* e *Poemas* foram lançados, em 2004, pela Companhia da Letras.²⁹

De Fernando Pessoa, Assírio & Alvim publicou recentemente, em 2013, *Cartas de Amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz, Forever Someone Else, Livro do Desassossego* (Coleção obra essencial de Fernando Pessoa), *O Mendigo e outros contos, Poemas Escolhidos de Álvaro de Campos* (Coleção Pessoa Breve), *Poemas Escolhidos de Alberto Caeiro* (Coleção Pessoa Breve), *Cancioneiro: Uma Antologia* (Coleção Pessoa Breve), *Odes Escolhidas de Ricardo Reis* (Coleção Pessoa Breve); em 2012, *Ficções do Interlúdio (1914-1935), Histórias de um Raciocinador e o ensaio "História Policial", Mensagem, Teoria da Heteronímia, Quadras*. Entre as publicações mais recentes da Editora Imprensa Nacional Casa da Moeda, foram lançadas: em 2010 o *Livro do Desasocego - Vol. XII* (Coleção Edição Crítica das Obras de Fernando

²⁹ Não incluo nesta pesquisa antologias e publicações de textos selecionados, salvo quando estritamente necessário.

Pessoa); em 2009 Cadernos - Vol. XI - Tomo I, Rubaiyat - Poemas de Fernando Pessoa, Sensacionismo e Outros Ismos (todos pertencentes à Coleção Edição Crítica das Obras de Fernando Pessoa).

Nesse mesmo período, no Brasil, foram encontradas, durante a pesquisa, as seguintes publicações: *Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz - Correspondência Amorosa Completa* (Ed Queen Books, 2013); *Poemas de Álvaro de Campos* (Col. Saraiva De Bolso, 2012); em 2011, *Livro do Desassossego* (Ed. Companhia das Letras), *Mensagem Fernando Pessoa* - Edição Clonada do Original da Biblioteca Nacional de Portugal (Ed. Babel Editora de Livros), e *Poemas Completos de Alberto Caeiro* (Col. Saraiva De Bolso). Cabe ainda mencionar as edições da Editora Nova Aguillar que publicou, em 1998, *Obra em Prosa* e, em 2005, *Obra Poética*.

A partir desse breve levantamento não proponho apenas apontar as diferenças próprias da produção editorial e de circulação entre os dois países sobre as produções de Pessoa e de Sá-Carneiro bem como os estudos decorrentes desse trabalho. Questiono sobre a dificuldade, por assim dizer, em acompanhar o processo de investigação e atualização dos pesquisadores portugueses no que se refere às *descobertas* e novas/outras abordagens nesses estudos. Reflexo disso é o número de Grupos de Pesquisa cadastrados no CNPq voltados aos estudos modernistas portugueses³⁰. A pesquisa demonstra que há apenas o grupo *Estudos Pessoaanos* (USP) voltado ao autor de *Mensagem*. O grupo da UFPR *Literatura e construção da alteridade* apresenta a linha de pesquisa “Literatura e construção da alteridade”. O *Laboratório de Estudos de Poéticas e Ética na Modernidade* (LEPEM), sediado na USP, propõe pesquisas interdisciplinares entre esses dois eixos. Por sua vez, o grupo de pesquisa *Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa* (UFF) tem como foco, entre outras questões, por viés interdisciplinar, a articulação de diferentes percursos de investigação a respeito da paisagem em estudo sistemático da produção literária brasileira, portuguesa e africanas de língua portuguesa dos séculos XX e XXI. Além disso, há o grupo *Literatura em diálogo* (UFTM) que se dedica exclusivamente à linha de investigação “Relações transtextuais na poesia de Fernando Pessoa”. As demais 68 ocorrências referem-se a grupos que investigam tangencialmente os estudos portugueses e seus diálogos com a literatura brasileira e/ou literaturas africanas de língua portuguesa e/ou outras linguagens.

³⁰ Pesquisa feita em 26 de julho de 2013 especificamente na área letras: <http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/>, certificados por suas instituições.

Evidentemente, os programas de apoio à pesquisa de órgãos como o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) vão ao encontro dessa necessidade de aperfeiçoamento e de estreitar laços a fim de ampliar as redes de contato entre pesquisadores do Brasil e dos demais países. Nesse sentido, esta pesquisa propôs elaborar leituras sobre os universos criativos de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa/Bernardo Soares no cenário atual de pesquisa no Brasil: deslocamentos sobre esses sujeitos (quase) literários.

É importante lembrar que o processo de retomada dessa literatura não se restringe às produções editorial e acadêmica. Já mencionei o interessante trabalho cinematográfico do diretor João Botelho ao lançar, em 1981, *Conversa acabada*; assim como o surpreendente *Filme do desassossego*, em 2010, que, no rol dos desassosseg(ad)os pessoanos, acaba por ser um *Livro* sob o formato audiovisual — processo de deslocar o L do D de seus envelopes para a tela. Ou como em *Requiem* (1998), adaptação do romance *Requiem: un'Allucinazione* (1992) de Antonio Tabucchi, filme dirigido pelo francês Alian Tanner, no qual a personagem viaja para Lisboa para que se encontrar com alguém, ninguém menos que Fernando Pessoa.

1. POÉTICA DA MODERNIDADE E POÉTICA DO DESLOCAMENTO

Quem olha, de fora, através de uma janela aberta, não vê jamais tantas coisas quanto quem olha uma janela fechada.

Não há objeto mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais deslumbrante do que uma janela iluminada por uma vela. O que se pode ver à luz do sol é sempre menos interessante do que o que se passa atrás de uma vidraça. Nesse buraco negro ou luminoso vive a vida, sonha a vida, sofre a vida. Charles Baudelaire, *Pequenos poemas em prosa*, 2010, p. 211.

O trecho inicial do poema em prosa *As janelas*, de Charles Baudelaire, convoca para uma leitura mais detida com relação à vida moderna. O olhar talvez seja um dos mais recorrentes processos que compõem a modernidade por meio da *flânerie*³¹. Como observam Walter Benjamin (2000, p. 34) e Marshall Berman (2007, p. 180-181), andar pela cidade, percorrendo-a com assídua acuidade, apenas foi possível depois que os bulevares foram construídos por decisão de Georges Eugene Haussmann, incumbido, por Napoleão III, ao cargo de prefeito de Paris e de cidades vizinhas.

Os bulevares tinham — e ainda têm — calçadas amplas, com bancos e intensa arborização. Elaborados com uma estratégia de trânsito para que fluísse em linha reta, abriram-se vias alternativas de caminhadas para os transeuntes. Nesse contexto, estabeleceu-se um interessante e complexo jogo entre o privado e o público. O passeio tornou-se sedutoramente convidativo, acolhedor e confortável. Olhar as vitrines, acompanhar o movimento do trânsito, frequentar os cafés foram incorporados como novas práticas sociais, espaços privados em público. Nos bulevares as pessoas puderam se dedicar à intimidade sem estar fisicamente sós (BERMAN, 2007, p. 182). Além disso, é desse mesmo período o desenvolvimento dos transportes coletivos, dos bondes, dos trens e dos ônibus. O uso coletivo de um mesmo transporte levou as

³¹ Na prática, o *flâneur* não existe sem a multidão, mas não se funde a ela, mergulha na massa, transita por esse espaço observando-a como a um espetáculo. “O *flâneur* é, ao mesmo tempo, a multidão que ele contempla e o desconhecido nessa multidão.” (DUFILHO, 2010, p. 120).

pessoas a experimentarem pela primeira vez a sensação de se sentarem umas em frente às outras sem se conhecerem, ativando a percepção inequívoca de que o outro é um desconhecido.

Nesse cenário, Charles Baudelaire, em *Spleen de Paris*³², ou *Pequenos poemas em prosa*³³, delineia exemplarmente a vida moderna da segunda metade do século XIX. O próprio poeta, na abertura dos poemas, confia a Arsène Houssaye³⁴ que, ao reler *Gaspar da Noite*, de Aloysius Bertrand, teve a ideia de escrever algo voltado à descrição da vida moderna. É aí que propõe a escrita de “uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rimas, tão macia e maleável para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio” (BAUDELAIRE, 2006, p. 17). E devaneio é a palavra de ordem no trabalho desenvolvido pelo escritor moderno. O eu-lírico de *As janelas* pondera sobre a diferença existente entre uma janela fechada e outra aberta, o que, em outras palavras, remete à nova condição da vida moderna de poder ver através dos vidros das lojas e dos cafés, penetrar, mesmo que imaginariamente, na vida alheia, ser testemunha ocular de casais, famílias, pessoas solitárias, acompanhar à espreita o outro sem ser, necessariamente, percebido. É nesse sentido que o eu-lírico continua o poema: “O que se pode ver à luz do sol é sempre menos interessante do que o que se passa atrás de uma vidraça. Nesse buraco negro ou luminoso vive a vida, sonha a vida, sofre a vida”. O ponto de partida do artista moderno é a sua curiosidade, escreve Baudelaire (2010b, p. 24) sobre o trabalho de Constantin Guys³⁵ e o modo como ele busca representar a beleza fugaz da vida do presente — tal qual o que se pode espreitar à meia luz por uma janela de uma casa desconhecida.

Se retomarmos o título publicado no *Le Figaro*, *spleen* também tem sentido de melancolia, traço esse que pode ser aplicado ao alheamento que a vida moderna confere ao sujeito, em uma “atitude” à parte, confinada, reduzida, fracionada, limitada, deslocada. É estar sozinho em meio à multidão, percorrer os caminhos, caminhar por entre as pessoas sem reconhecer o outro e, ao mesmo tempo, não se reconhecer. O pintor da vida moderna é levado a pintar não o que sonha, como os românticos, mas o que vê.

³² O jornal *Le Figaro* começou a publicar em 1864 excertos dos poemas com esse título.

³³ Esse título foi dado pelos editores, haja vista tê-lo mencionado em diferentes ocasiões.

³⁴ Arsène Houssaye foi escritor e diretor do periódico *L'Artiste*.

³⁵ Constantin Guys (1805-1892) foi desenhista, aquarelista e gravador, além de redator e diretor-gerente do *Illustrated London News* em sua edição francesa de 1851. Suas gravuras levaram Baudelaire a desenvolver várias reflexões sobre o artista e a arte moderna.

Daí decorre a construção/ação do *flâneur*. Se ao mesmo tempo em que Baudelaire desenha o homem moderno como aquele que é lançado no turbilhão do tráfego da cidade, sozinho, em meio às massas, mostra também que a cidade moderna possibilita outras formas de liberdade. Se souber mover-se por meio e através do novo tráfego será capaz de ir a qualquer lugar, o que permite ampliar suas possibilidades e expandir suas experiências.

Para o *flâneur*, discorre Benjamin (2000, p. 35) em contraponto à prática burguesa,

A rua se torna moradia [...] que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escriturinha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte as fisiologias.³⁶

O *flâneur* torna-se um exímio observador das massas. Fascina-o estar em meio à multidão. Desse aspecto resulta a comparação de Baudelaire a Guys como sendo “homem do mundo, homem das multidões”³⁷ e às figuras que desse cenário ele extrai — mulher, cortesã, dândi, veículos, guerra.³⁸

Nesse sentido, segue o poeta acerca da atividade do *flâneur*, a multidão compõe o seu universo, ou, como ele diz, sua profissão é

³⁶ Walter Benjamin ao se referir às fisiologias remete às publicações da primeira metade do século XIX voltadas à descrição dos tipos encontrados por quem visita as feiras e que posteriormente foram consagradas às cidades. Nesse sentido, as fisiologias “asseguravam que qualquer um, mesmo aquele não influenciado pelo conhecimento do assunto, seria capaz de adivinhar profissão, caráter, origem e modo de vida dos transeuntes.” (BENJAMIN, 2000, p. 37).

³⁷ Fragmento extraído do título do terceiro capítulo de *O pintor da vida moderna*.

³⁸ Conforme observa Jérôme Dufilho (DUFILHO, 2010, p. 125), a função de artista-repórter exercida por Guys se caracteriza, sobretudo, pelo caráter de testemunha que adquire, espécie de “amplificador dos fatos de sociedade, para a sociedade, para a qual ele busca uma forma de ‘arte popular’, isto é, que se dirija ao grande público”.

époser la foule, desposar a massa ou a multidão (BAUDELAIRE, 2006, p. 66). Nessa prática, o observador sente imenso prazer em “fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidío e no infinito” (BAUDELAIRE, 2010b, p. 30). Sua casa são as ruas, a multidão, uma viagem constante entre as massas. Além disso, se vale das galerias e das grandes lojas para completar a sua tarefa de vagar através do labirinto urbano.

Baudelaire, em seu poema em prosa *As multidões*, discute essa prática, ponderando-a, uma vez que para o eu-lírico mergulhar na multidão não é uma prática possível para todos. Ser capaz de fazê-lo é uma arte para aqueles afeitos pela fantasia, pela máscara, para os que ficam incomodados em permanecer em casa e são apaixonados por viajar. Mergulhar na multidão é, definitivamente, uma viagem. E é preciso ter a consciência de que, embora esteja imerso na massa — a qual sempre está preocupada consigo mesma —, seu percurso é feito sozinho, sinônimo de solidão, “é um abandonado na multidão”, sintetiza Benjamin (2000, p. 51). Segue o início do poema:

Não é dado a todo o mundo tomar um banho de multidão: gozar da presença das massas populares é uma arte. E somente ele pode fazer, às expensas do gênero humano, uma festa de vitalidade, a quem uma fada insuflou em seu berço o gosto da fantasia e da máscara, o ódio ao domicílio e a paixão por viagens.

Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis pelo poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão também não sabe estar só no meio de uma multidão ocupadíssima. (BAUDELAIRE, 2006, p. 67).

O eu-lírico segue sua linha de raciocínio afirmando que apenas o poeta é capaz de ser ele mesmo e outro. É capaz de entrar na personagem de qualquer um, sem nenhuma espécie de impedimento. Passear pela multidão é embriagar-se, *époser la foule* é conhecer prazeres febris. Assim, quando o poeta toma de empréstimo interesses alheios, imaginando-os, é que preenche o vazio próprio de seu isolamento. Esse processo se assemelha ao que vivencia a personagem principal do conto *A janela de esquina de meu primo*, do escritor alemão E. T. A. Hoffmann, quando, ao visitar seu primo doente, é-lhe ensinado a “enxergar” em meio à multidão da feira do mercado “um esboço após

o outro” o cenário variado da vida burguesa (HOFFMANN, 2010, p. 16).

Ainda nesse processo, como aponta Benjamin (2000, p. 190), a *flânerie* é composta pela paradoxal relação de exposição e anonimato. Ao passo que o homem na multidão se sente olhado, vigiado, acompanhado, medido por tudo e por todos, essa sensação é rebatida pela total invisibilidade que a massa provoca.

No cenário da vida moderna, a cidade é a grande promulgadora de novidades. Berman (2007, p. 177), ao analisar a produção de Baudelaire, observa que

Seus melhores escritos parisienses pertencem exatamente ao período em que [...] a cidade estava sendo remodelada e reconstruída de forma sistemática. Enquanto trabalhava em Paris, a tarefa de modernização da cidade seguia seu curso, lado a lado com ele, sobre sua cabeça e sob seus pés. Ele pôde ver-se não só como espectador, mas como participante e protagonista dessa tarefa em curso; seus escritos parisienses expressam o drama e o trauma aí implícitos. Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos.

Esse caráter de testemunho sobre todas as mudanças que experimentou o poeta remonta novamente ao termo usado pelo jornal *Le Figaro* em 1864 para alguns de seus poemas, *spleen*. As mudanças que presencia, na velocidade e rapidez em que as transformações ocorrem, levam ao tom melancólico explorado em sua produção de *Os pequenos poemas em prosa*: “Parece-me que estarei bem lá onde não estou, e essa questão de mudança é um assunto que discuto sem cessar com a minha alma” (BAUDELAIRE, 2006, p. 267) e que prenuncia também as discussões sobre deslocamento/desdobramento do sujeito. O eu-lírico bem sabe que não há como frear todas as mudanças que estão acontecendo com o mundo, também não é isso o que deseja. Esse sujeito experimenta “verdadeiramente” a percepção de intermédio, de não fazer mais parte da antiga estrutura socioeconômica em franca alteração, mas não sabe até aonde isso o levará, e se o levará para algum lugar definido/definível, o que se diferenciará do entusiasmo futurista das vanguardas pouco tempo depois (COMPAGNON, 2010, p. 11).

1.1 Aspectos da modernidade

Antoine Compagnon, uma das importantes referências para os estudos da tradição moderna, observa que sua história “se escreve a partir de conceitos combinados de tradição e ruptura, de evolução e de revolução, de imitação e de inovação.” (COMPAGNON, 2010, p. 11). A esses conceitos, inclui-se a superstição do novo, elemento tão caro para o poeta de *As flores do mal*, haja vista o modo como explora em sua produção as transformações da cidade, em especial a cidade das luzes. Temos então, aqui, dois conceitos diretamente acionados: evolução e revolução.

De mais a mais, Marshall Berman (2007, p. 24) acrescenta outros elementos imbricados à noção de modernidade, tais como: desintegração e mudança, luta e contradição, ambiguidade e angústia. Com o aumento do público moderno, aumenta também a característica de desintegração, torna-se multidão de fragmentos (BERMAN, 2007, p. 26). A ideia de modernidade se constrói através de diferentes e fragmentários caminhos. Assim, a estrutura de causa e de efeito não é tão sistemática e linear. Uma causa pode desencadear diferentes efeitos, devido às múltiplas direções e contatos que tomar.

Para seguir com a discussão com relação à vida moderna, vale recuperar alguns apontamentos feitos por Georg Simmel em *A metrópole e a vida mental* (SIMMEL, 1979, p. 11-25). Para o estudioso, a metrópole tem como característica mais significativa a extensão funcional para além de suas fronteiras físicas. Essa assertiva remete à complexa estrutura que a metrópole desencadeia para que seu funcionamento ocorra de forma contínua, em ritmo acelerado, engrenagem densamente montada. Por exemplo, tem-se o trabalho especializado, que torna o indivíduo “incomparável” ao outro e, em relação aos demais, estabelece-se uma cadeia de interconexões e dependências, espécie de linha de montagem do funcionamento social.

Dessa “dependência” — como a figura do coelho de Alice que sempre está atrasado para seu compromisso e a todo o momento consulta o relógio —, cria-se a neurose contra o tempo: tempo é dinheiro, mas também é sinônimo de agenda, de horários preestabelecidos etc. Esse afã típico da metrópole contrapõe-se ao ritmo da pequena cidade. Enquanto a metrópole exige que o indivíduo processe com maior rapidez os acontecimentos, situações, desencadeando um ritmo de vida acelerado, a cidade pequena e a vida

rural exigem uma consciência mental diferente. Notadamente, na cidade pequena³⁹ o ritmo de vida flui mais lentamente, de maneira mais uniforme. Já na metrópole as imagens, os sons, os odores, desencadeiam uma torrente sensorial, que resulta em fragmentos, *flashes*, mosaicos. Assim, o homem metropolitano, via de regra, é estimulado a investir na razão em detrimento do coração, para que seja possível filtrar de modo dinâmico seu entorno. Dessa diferença resulta, por exemplo, o modo como os serviços são “contratados”. Se na metrópole há a negociação, na pequena cidade a rede de relações conclama uma estratégia diferente, mais personalizada. O homem metropolitano, escreve Simmel,

negocia com seus fornecedores e clientes, seus empregados domésticos e frequentemente até com pessoas com quem é obrigado a ter intercâmbio social. Esses aspectos da intelectualidade contrastam com a natureza do pequeno círculo, em que o inevitável conhecimento da individualidade produz, da mesma forma inevitavelmente, um tom mais cálido de comportamento, um comportamento que vai além de um mero balanceamento objetivo de serviços e retribuição. (SIMMEL, 1979, p. 13)

Nesse sentido, a metrópole se torna sede da economia monetária. A produção e o rendimento são exigências incondicionais. A economia do dinheiro, como chama Simmel, levou o indivíduo metropolitano a prezar pela pontualidade dos compromissos e dos serviços. Caso essa ordem não fosse respeitada, resultaria em caos. Não por acaso Walter Benjamin (BENJAMIN, 2000, p. 29) observa que Baudelaire partilhava dessa prática, especificamente no mercado literário: punha o mesmo manuscrito à disposição de diferentes redações, autorizava reimpressões sem as caracterizar.

Outro ponto abordado refere-se ao fenômeno psíquico da atitude *blase*⁴⁰, como defesa e autopreservação — mecanismo usado pelo

³⁹ Para representar esse cenário, recorremos à *Cidadezinha qualquer*, de Carlos Drummond de Andrade: Casas entre bananeiras / Mulheres entre laranjeiras / Pomar amor cantar / Um homem vai devagar. / Um cachorro vai devagar. / Um burro vai devagar. / Devagar... as janelas olham. / Eta vida besta, meu Deus.

⁴⁰ Entre outros fatores, o indivíduo reage dessa forma à rapidez e contraditoriedade das mudanças, as quais forcem reações tão violentas, estirando os nervos tão brutalmente em uma e outra direção que suas reservas de energia são gastas. Como resultado o indivíduo sente-se incapaz de reagir a novas sensações com a energia apropriada. (SIMMEL, 1979, p. 16).

indivíduo para privar-se, poupar-se, recuar de situações que lhe pareçam inconvenientes e/ou desnecessárias, numa atitude de indiferença. É essa reserva que, para Simmel (1979, p. 17), “aos olhos da gente da cidade pequena, nos faz parecer frios e desalmados”. Essa afirmação remonta a outra, mais adiante, ao se referir à proximidade física e à estreiteza de espaço característico da vida metropolitana em contraponto à distância mental. Essas fronteiras nunca foram tão perceptíveis quanto em uma multidão concentrada de uma grande cidade.

É imerso na multidão que o sujeito experimenta um grau ainda maior de isolamento. Se os ambientes privados configuram-se, nos arranjos da vida moderna, como esconderijos, refúgio, os espaços públicos acentuam a noção de isolamento. Há um mundo de impossibilidades que separam uma pessoa da outra. Esse distanciamento nunca foi tão palpável — e que no século XXI chega a níveis extremos.

A atmosfera da grande cidade é de uma paisagem altamente desenvolvida. Máquinas a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, jornais diários, telégrafos, telefone, o crescimento espantoso das cidades, quase do dia para a noite. A expansão e o crescimento geraram novos tipos de consumo, criaram novas práticas comerciais, e também separaram ainda mais as camadas sociais. Baudelaire, metucioso às mudanças, descreve no conhecido poema *Nos olhos dos pobres*, o quanto a construção dos bulevares figurou como ilhas de refúgio particular em espaços públicos (BERMAN, 2007, p. 178-185). Daí a metáfora do vidro ser tão significativa, simbolizando a fragilidade social e também a frágil base em que a nova vida moderna se alicerçava. Ao mesmo tempo em que crescimento, reformas, ampliações nos edifícios eram promovidos graças aos investimentos de capitais, as famílias e comunidades pobres eram, em contrapartida, deslocadas, expulsas, transpostas para a periferia, ficando de fora dessas transformações.

Nesse poema, o eu-lírico confia o motivo pelo qual “hoje” odeia sua amada. Os dois, depois de um dia juntos, finalizaram o encontro em um café, localizado em um bulevar. O cenário delineia o crescimento do lugar, cuidadosamente decorado, revelando seu progresso⁴¹. A citação é longa, mas merece ser retomada:

⁴¹ Com relação ao *progresso*, vale retomar outro texto de Baudelaire escrito por ocasião da Exposição Universal de 1855: “Pergunte a todo bom Francês que lê todos os dias o seu jornal em seu bistrô o que entende por progresso. Ele responderá que é o vapor, a eletricidade e a iluminação a gás, milagres desconhecidos aos romanos, e que essas descobertas testemunham nossa superioridade sobre os antigos [...]” (BAUDELAIRE, 2010b, p. 71).

À noite, [...] você quis sentar-se em um café novo, na esquina de um bulevar também novo, ainda cheio de cascalhos, mas já mostrando gloriosamente seus esplendores inacabados. O café brilhava. Mesmo as simples tochas de gás revelavam todo o ardor de uma estréia e iluminavam, com todas as suas forças, as paredes de uma brancura ofuscante, exibindo a sequência de espelhos, o ouro das molduras e dos frisos, mostrando pagens rechonchudos arrastados por cães nas coleiras, senhoras rindo com os falcões pousados em seus punhos, ninfas e deuses trazendo frutas em suas cabeças, patês e caças diversas [...]

Bem em frente de nós, na calçada, estava plantado um homem de bem, de uns quarenta anos, de rosto cansado, barba grisalha, tendo numa das mãos um menino e sobre o outro braço um pequeno ser ainda muito frágil para andar. Ele cumpria o papel de uma babá e trazia seus filhos para tomar o ar da noite. Todos em farrapos. Esses três rostos estavam extremamente sérios e seus seis olhos contemplavam fixamente o novo café com igual admiração, mas, naturalmente, com as nuances devidas às idades.

[...]

Não somente eu estava enternecido por esta família de olhos, como me sentia envergonhado por nossos copos e nossas garrafas, maiores que nossa sede. Virei meus olhos para os seus, querido amor, [...] quando você disse: “Não suporto essa gente com seus olhos arregalados como as portas das cocheiras! Será que você poderia pedir ao *mâitre* para afastá-los daqui?” (BAUDELAIRE, 2006, p. 147-151).

A cena descrita pelo eu-lírico permite uma série de leituras. O casal escolheu o café para finalizar o seu encontro em um novo espaço público (os elementos de construção inacabada são enfatizados no poema), onde deveriam se sentir protegidos e separados do resto do mundo, uma vez que, ao escolherem esse lugar como particular, espera-se privacidade semelhante à encontrada em suas próprias casas. Representa as disparidades socioeconômicas expressas pelo homem ao comparar a fartura de sua mesa com os seis olhos desejosos e pela

maneira como “sua amada” rechaça as três pessoas que, por suas roupas aos trapos, contrastam com a magnitude e a beleza do lugar, destoando daquele cenário pintado pelo progresso. Sua simpatia em relação aos pobres — expulsos da moderna vida burguesa — contrasta, contrasta com a atitude tipicamente burguesa de sua amada. Além disso, consideramos interessante a reação da moça, uma vez que ela pede para que seu companheiro solicite ao *maître* que afaste aqueles estranhos — no sentido mais amplo do termo: estranhos porque não possuem condições de frequentar aquele café⁴², estranhos também porque essa é uma das características da vida moderna. É como se cada mesa do café fizesse parte de um arquipélago, que permitisse a seus habitantes se dedicarem à intimidade sem estarem verdadeiramente sós. A única ligação que há entre cada uma delas é o *maître*, responsável por atender e satisfazer os desejos dos clientes.

Desse poema, queremos retomar o que Baudelaire escreveu em *O pintor da vida moderna* (1859-1860) com relação aos croquis de costumes. Em sua análise aponta como sendo uma arte na qual o artista é capaz de representar a “metamorfose cotidiana das coisas exteriores” (BAUDELAIRE, 2010b, p. 18), pintor do circunstancial. Se o poeta destacou, no final de seu ensaio, a capacidade de Guys em buscar por toda a parte a beleza passageira do presente, e que este dominava com perfeição a arte mnemônica — que retomaremos mais adiante — também o faz com esmero o poeta francês na elaboração de seus poemas em prosa, por exemplo, pelo modo como pincela os cenários e acontecimentos explorando e delineando as personagens, envolvendo-as, articulando-as às nuances que pretende fazer sobressair. Por isso, seus “pequenos poemas” podem ser também vistos como um conjunto — não no sentido de completo, mas de reunião de diferentes trabalhos — de croquis, tal qual registros instantâneos, possíveis cenas da nova Paris, conforme anuncia o eu-lírico em um dos poemas, “Fico louco de vontade de pintar aquela que me aparece tão raramente e foge tão depressa quanto uma coisa bela, inesquecível, atrás do viajante levado pela noite” (BAUDELAIRE, 2006, p. 213). Dessa vontade, se sobressaem elementos retirados durante seu trabalho de observação das massas, da multidão, das pessoas comuns.

Afinal, é nas ruas, em sua busca por rimas, acompanhando o ritmo da cidade, que os poetas encontram o lixo da sociedade e nesse lixo o assunto heroico. Como observa Benjamin (2000, p. 94), não há

⁴² Cf. Benjamin (2000, p. 84-85), ao se referir às obras de Haussmann, iniciadas em 1859 para transformar a cidade, destruindo-a para [re]construí-la.

herói moderno, esse é um papel cuja figura está sempre disponível. Daí porque explorar os tipos vulgares, tais como estrangeiro, velhinha, mulher, amada, jornalista, amigo, jogador, cortesã, senhorita etc., que, em seus poemas, salvo algumas exceções, são identificados por substantivos comuns — acompanhados ou não de artigo indefinido — sem identificação própria, mas que em algum momento ficam em evidência pela voz do poeta.

Essa característica se aproxima da origem de sua matéria bruta. Retirado das massas, não raras vezes, o poeta encontra em sua busca diferentes tipos muito semelhantes que lhe levam à produção. Entretanto, o uso do substantivo comum recupera a consequência-chave da vida moderna na metrópole: o anonimato. Manter esse atributo é intensificar discursivamente a marca de distância e impermeabilidade das pessoas. Torna-se praticamente impossível ultrapassar o sentimento superficial. Para Benjamin (2000, p. 55), no caso do poeta francês, a “cidade grande quase nunca alcança expressão na descrição direta de seus habitantes”. É como se um véu cobrisse a cidade, um véu feito da massa e apenas através dela é que o *flâneur* poderá ver/perceber a cidade e também permear seus espaços, apossando-se de suas vozes, fingindo sê-las.

No extremo da massa encontra-se a figura do dândi, que, de acordo com Baudelaire (2010b, p. 66), “é o último rasgo de heroísmo nas decadências”, uma das personagens da qual o poeta se munia para desafiar as “regras do jogo social” (D'ANGELO, 2006b, p. 55-56). Rico e ocioso, tem como única ocupação buscar a felicidade, cultivar a ideia do belo em si mesmo. Voltado para suas paixões, vive também para sentir e pensar, de necessidade ardente em alcançar uma originalidade, espécie de culto a si mesmo, ser capaz de jamais ficar admirado. O poeta encerra suas elucubrações acerca do dandismo afirmando que sua beleza “consiste sobretudo no ar frio que vem da inabalável resolução de não se emocionar; dir-se-ia que se trata de um fogo latente que se deixa adivinhar — que poderia vir a brilhar mas não quer” (BAUDELAIRE, 2010b, p. 67). O dândi é o ícone do que ele analisa na sociedade. Sua fixação pela moda, ao relacioná-la com a arte, se faz espantosa. Nada mais adequado que acompanhar as sutis, mas pertinentes, maneiras e costumes de uma época. Biograficamente, podemos comparar a figura do dândi à própria imagem que chegou até nós de Mário de Sá-Carneiro. Não foi um homem, mas um mito absorto pela atmosfera parisiense. Dessa leitura entendemos a escolha de Giorgio de Marchis (2007) para o título da edição crítico-genética de *Dispersão*.

Os elementos que compõem o *leitmotiv* baudelairiano circunscrevem-se à metrópole e seu crescimento vertiginoso. Por isso, sua fixação por Guys que, para Baudelaire, era a combinação ideal do instante e da totalidade por sua veia jornalística de fixar o acontecimento e encaminhar seus esboços para os jornais a fim de ilustrar as notícias (COMPAGNON, 2010, p. 25), evidencia-se de modo tão contundente. Guys vive a multidão, como é possível exemplificar no desenho a seguir, ao registrar a revista de tropas da infantaria (DUFILHO, 2010, p. 127):

No *Epílogo de Pequenos poemas em prosa*, Baudelaire exacerba o prazer que a grande cidade desencadeia em seu eu-lírico. Tal qual Fausto, que se associa a Mefistófeles em nome do poder e do progresso, o eu-lírico se rende às grandiosidades que a capital infame lhe pode oferecer, num regozijo nefasto, próprio de cortesãs e de bandidos. Aliás, a imagem da metrópole como uma cortesã não é reflexo exclusivo da sexualidade feminina, como observam Ian Buruma e Avishai Margalit em *A cidade ocidental* (2006, p. 19-52). É também uma crítica à sociedade voltada para o capitalismo, para a mercantilização das relações humanas e inevitável perda da alma:

Com o coração feliz subo para a montanha
De onde posso contemplar a cidade inteira,
Hospital, lupanar, purgatório, inferno, prisão,

Onde toda a enormidade floresce como uma flor.
Sabes bem, ó Satã, dono da minha angústia,
Que eu não fui lá para derramar meu pranto;

Mas como um velho libidinoso de uma velha amante,
Quero inebriar-me com a enorme prostituta
Cujo encanto infernal me rejuvenesce sempre.

Que durmas ainda nos lençóis da manhã,
Pesada, obscura, resfriada, ou que te exibas
Entre os véus da noite bordados a ouro fino;

Eu te amo, ó capital infame! Cortesãs
E bandidos, aos quais frequentemente ofereces
prazeres
Incompreendidos pelos vulgares profanos.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 287).

Ao invocar Satã, o eu-lírico afirma que subiu a montanha para divisar a enormidade da cidade e ver, do alto, seu crescimento, suas luzes, a vida pulsante perceptível aos olhos e é esse conjunto de elementos e sensações que lhe provoca amor pela cidade, pela “ideia moderna de Babilônia” (BURUMA e MARGALIT, 2006, p. 27). Nesse caso, como bem observa Benjamin (BENJAMIN, 2000, p. 21), satã designa uma espécie de “grito de guerra” que reverbera entre as pessoas, vozes de diferentes pessoas e classes. O crítico remonta à intenção de Baudelaire de querer ser conhecido como poeta social, o que retoma as matérias que compõem *Flores do Mal* e *Spleen de Paris*: a “cidade, o povo, o jornal [...] tornam-se poéticos, não por si mesmos, mas em nome de um projeto que os nega e extrai deles material para renovar a grande arte, pela imaginação que os impregna de correspondência.” (COMPAGNON, 2010, p. 27). Seu propósito dá vazão para que se analise o modo como o mundo moderno se reconfigura através da literatura e demais artes.

1.2 As percepções do mundo moderno

Antoine Compagnon, em *Cinco paradoxos da modernidade* (2010), inicia sua discussão pela ambiguidade que a própria tradição moderna carrega, uma vez que sua tradição é de ruptura (o que é densamente explorado pelas vanguardas) e que remete à traição, “traição da tradição”, repúdio incansável de si mesma; uma tradição voltada contra si, como escreveu Octavio Paz em *Ponto de Convergência*. Contraditória em si mesma, a modernidade estética “afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência” (COMPAGNON, 2010, p. 10).

A bandeira do moderno foi de “criar o novo”, como propôs Baudelaire e, como ele mesmo escreveu, a “Modernidade é o transitório, o fugidivo, o contingente, é a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 2010b, p. 35). Desse postulado resulta a ideia de renovação constante, o “novo” que já é “velho” e é substituído por outro “novo” — uma autofagia às avessas —, que não será necessariamente melhor que o anterior, mas diferente. Essa imagem se intensifica se pensarmos no que o poeta francês escreveu ao se referir à modernidade baseada na beleza passageira do presente, hiato contingente entre passado e futuro, a metade mutável da arte. Escreve Baudelaire em *A corda* (2006, p. 181-183): “Minha profissão de pintor

leva-me a olhar atentamente os rostos, as fisionomias que cruzam o meu caminho e vocês bem sabem que alegria nós tiramos dessa faculdade que torna a nossos olhos, a vida mais viva e mais significativa que para os outros homens.”

Em sua análise, Compagnon (2010, p. 12-13) propõe a existência de cinco paradoxos da modernidade, os quais estão relacionados a um momento de crise: a “superstição do novo”, cujo primeiro paradoxo é contemporâneo a Baudelaire; a “religião do futuro” marca o segundo, tendo como referência o ano de 1913 com Braque, Picasso, Apollinaire, os *ready mades* de Duchamp, Kandinsky e a publicação de *Em busca do tempo perdido* de Proust; a “mania teórica” é vinculada à publicação do *Manifesto do Surrealismo*, em 1924; o “apelo à cultura de massa” compreende o período da Guerra Fria a 1968; e a “paixão da negação” é o último paradoxo e que norteia os anos de 1980.

Dos paradoxos enunciados, nos interessam os dois primeiros os quais estão diretamente relacionados ao nosso *corpus* de pesquisa. O primeiro ponto, a superstição do novo, já vem sendo arrolado pela leitura que fazemos de alguns temas baudelairianos e pela proposta de “novo” defendida por Arthur Rimbaud (CHIAMPI, 1991, p. 122-124). Baudelaire, ao elogiar os gêneros de “improvisação” tais como o esboço, aquarela, água-forte, em detrimento de outras técnicas de pintura (relembremos sua paixão pelo trabalho de Constantin Guys e a modernidade dos assuntos abordados em seus trabalhos), conclama para essa “nova” tendência a que se lança.

A partir da leitura feita pelo poeta acerca da realidade pintada por Guys, Compagnon (2010, p. 28-31) destaca quatro traços que caracterizam a modernidade: o *não-acabado*, o *fragmentário*, a *insignificância* e a *autonomia*. O *não-acabado* é característica inevitável da modernidade, pois evoca a velocidade do mundo moderno — as obras serão um esboço daquilo que se pretende, sendo que, o processo nunca terminará, visto ser impossível acompanhar todos os movimentos da modernização. Nesse sentido, o *fragmentário* é encarado como forma de movimento, uma vez que registra detalhes e impressões rápidas do momento. Por isso, a arte mnemônica proposta por Baudelaire relaciona-se ao fragmentário.

Com vistas ao trabalho de Guys, Baudelaire (2010b, p. 39-40) afirma que ele foi capaz de traduzir “fielmente as próprias impressões”, enfatizando determinados pontos de um objeto, ou suas características, instigando a imaginação do espectador e permitindo-lhe que veja com “nitidez a impressão produzida pelas coisas sobre o espírito de G.” (Figura 8) Seu desenho é realizado a partir da memória, sem o uso de

modelo — prática defendida pelo poeta e realizada por todos os “bons e verdadeiros desenhistas”⁴³.

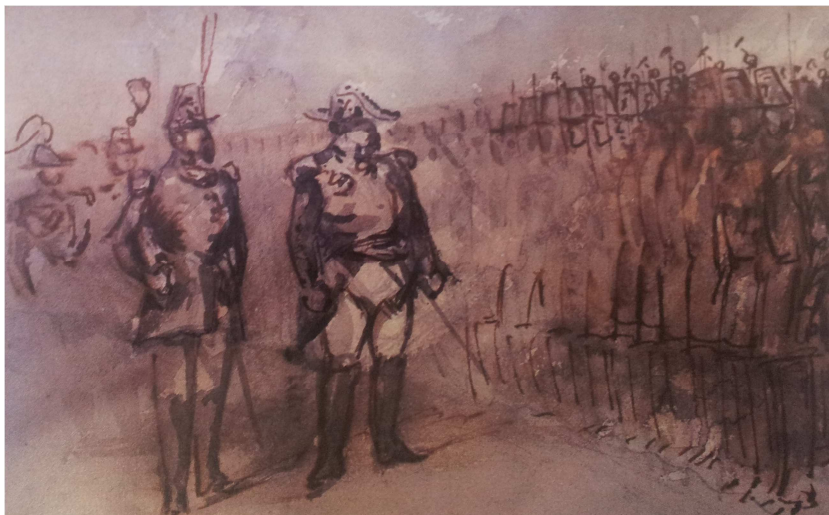


Figura 8 - *Revista de tropas de infantaria* (1857-1860). (DUFILHO, 2010, p. 127).

Baudelaire (2010b, p. 40-41) enfatiza que no trabalho de Guys duas características sobressaem:

a primeira, um esforço ressuscitador, evocativo, da memória [...]; a segunda, um ardor, uma embriaguez de lápis, de pincel, que parece quase um furor. É o medo de não agir com suficiente rapidez, de deixar o fantasma fugir antes de extrair e colher sua síntese; é esse terrível medo que se apodera de todos os grandes artistas e que os faz tão ardentemente desejar apropriarem-se de todos os meios de expressão para que as ordens do espírito jamais sejam alteradas pelas hesitações da mão; para que, finalmente, a execução, a execução ideal se torne tão inconsciente, tão *espontânea* quanto a digestão para o cérebro do homem saudável que terminou de jantar.

⁴³ É interessante retomar a pesquisa de Jérôme Dufilho (2010, p. 137) ao analisar o trabalho de artista-repórter de Guys e o quão inovador é, para a época, esse exercício de um olhar etnográfico: a “obrigação de trabalhar ao ar livre e no próprio local obriga-o à apreensão rápida de acontecimentos, de múltiplos fragmentos de realidade, de séries, e a recomposição disso tudo em uma visão global.”

Esses elementos reportam à necessidade que o artista tem de, ao tratar da matéria de sua memória, apreender, absorver (de) seu objeto para então registrá-lo em tela ou no papel e ser *espontâneo* nessa prática — não por acaso as vanguardas, posteriormente, promulgarão a imaginação sem fios e a palavra em liberdade, a fim de permitir uma arte tão fluente e capaz de expressar o instante criativo.

A associação do não-acabado com o fragmentário provoca a indeterminação/perda do sentido, ou a *insignificância*. Em outras palavras, a composição harmoniosa proposta pelo antigo cede espaço a imagens pouco convencionais, dando preferência à indeterminação do sentido. Exemplo é o que Tristan Tzara escreve sobre o Dadaísmo: “dadá não significa nada”, movimento que resulta de pelo menos três dos principais movimentos de vanguarda na Europa: Futurismo, Expressionismo e Cubismo (TELES, 2009, p. 187).

Como último traço da modernidade está a *autonomia*, que, vinda da consciência crítica existente no próprio autor, faz com que ele construa suas regras, seus modelos e seus critérios para o que considera arte: a “obra moderna oferece seu próprio manual de instrução; sua maneira de ser é o encaixamento ou a autocrítica e a autorreferencialidade” (COMPAGNON, 2010, p. 30).

Retomando as considerações de Baudelaire, a guerra é um interessante retrato para representar a modernidade, a partir dos esboços de Guys, pois, conforme o poeta, em seus trabalhos:

Aparecem ambulatórios nos quais a própria atmosfera parece enferma, triste e pesada: cada um dos leitos contém uma dor; nesse outro é o hospital de Pera, em que vejo, conversando com duas irmãs de caridade, espichadas, pálidas e rígidas como figuras de Lesueur, um visitante vestido com desleixo, assinalado por essa estranha legenda: *My humble self* [Minha humilde pessoa]. Neste outro, ainda, por veredas agrestes e tortuosas, cobertas pelos destroços de um combate já antigo, marcham lentamente animais, mulas, burros ou cavalos, que carregam, nas costas, em duas toscas cadeiras, feridos lívidos e inertes. Por imensidões de neve, camelos, com peitos majestosos, a cabeça erguida, conduzida por tártaros, arrastam provisões ou munições de todo o tipo: é todo um mundo guerreiro, vivo, atarefado e silencioso; são acampamentos, feiras, em que se

expõem amostras de todos os produtos, espécies de cidades bárbaras, improvisadas de acordo com a circunstância. Por essas barracas, por esses caminhos pedregosos ou cobertos de neve, por esses desfiladeiros, circulam uniformes de diversas nações, mais ou menos desgastados pela guerra ou desfigurados pela sobreposição de grossas peliças e de pesadas botas. (BAUDELAIRE, 2010b, p. 49-50).

Assim, o que percebemos, na destruição e ruína de pessoas e lugares, é o modo como a atmosfera é permeada pela dor: *minha humilde pessoa*, diz a legenda. Mas também a noção de instante torna-se muito mais voraz. Os croquis de G. (Figura 9) são indispensáveis para representar o que está acontecendo, pois na guerra sempre há a iminência de seu término, de que uma das partes seja derrotada e a outra vença, supostamente de modo glorioso — “poema feito em mil croquis”, diria Baudelaire (2010b, p. 49). E os cenários possuem a inefável consciência do transitório, temporário, que se degrada. Embora uma das partes oficialmente vença, as perdas sempre serão em maior número.



Figura 9 - *Discussão entre oficiais* (BAUDELAIRE, 2010, p. 49). Técnica: Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza.

Em se tratando de representações da modernidade, a guerra e a imagem dos veículos — e a velocidade de que estão impregnados — interagem no trabalho de G. Se dermos um pequeno salto cronológico e observarmos as vanguardas (trocadilho interessante se levarmos em conta que provém de léxico militar) nas artes e literaturas, pelo seu

“cunho experimental, inovador e transgressivo” (MARTINS, 2010, p. 876), o Futurismo, o Expressionismo, o Cubismo e o Dadaísmo carregam esse arsenal e pela Europa do início do século XX, alterando significativamente o modo de ver e portar-se no mundo. Nesse contato, somado a outras questões locais é que situamos a *Geração de Orpheu*.

1.3 De Baudelaire ao Modernismo Português: práticas de deslocamento

O cenário português do início do século XX é peculiarmente delineado por profundas mudanças políticas e sociais. As tensões da 1ª Grande Guerra, com a proclamação da República em 1910 e vinte anos antes o *Ultimatum*⁴⁴ britânico — o qual exigia a retirada das tropas portuguesas das colônias de Moçambique e Angola, visto como uma humilhação nacional —, colaboraram para que os movimentos de mudança se propagassem também em território luso. Sintomaticamente, novas ideias de renovação são disseminadas nas artes e literaturas nacionais. Se o *Manifesto Futurista* de 1909, de Filippo Tommaso Marinetti⁴⁵, é considerado marco simbólico do modernismo (SARAIVA, 2004, p. 23), a publicação da *Revista Orpheu*⁴⁶, em 1915, assinala o do modernismo português. Com apenas dois números editados — o terceiro ficou no prelo, tendo sua efetiva publicação apenas em 1983 a partir das provas tipográficas que estavam em posse de Casais Monteiro e Alberto Serpa, poetas da *Presença*⁴⁷ — a *Revista* reúne as vozes mais jovens e revolucionárias do meio artístico e literário de Portugal.

⁴⁴ Esse acontecimento é retomado por Álvaro de Campos, ao escrever um poema homônimo, publicado em 1917 no único número de *Portugal futurista*, mas não chegou a circular porque foi apreendido pela polícia, deixando apenas alguns números com os organizadores. Conforme Pessoa, a “tendência da obra é bastante clara — a insatisfação diante da incapacidade construtiva que caracteriza a nossa era, em que nenhum grande poeta, nenhum grande estadista, ou mesmo, bem consideradas todas as coisas, nem um grande general surgiu. Falando a respeito do ‘*Ultimatum*’, disse Álvaro de Campos certa vez a mim: ‘Essa guerra é a guerra dos pigmeus menores contra os pigmeus maiores. O tempo mostrará (isto foi dito em janeiro de 1918) quais são os maiores e quais os menores, mas de um ou de outro modo todos são pigmeus.’” (PESSOA, 1998, p. 161-162).

⁴⁵ Para a literatura, o Manifesto mais significativo foi publicado em 1912, *Manifesto técnico da literatura futurista*, o qual trata dos aspectos expressivos da produção literária futurista. Com exemplos portugueses pode-se citar *Manucure*, de Mário de Sá-Carneiro, e *Manifesto anti-Dantas*, de José de Almada Negreiros.

⁴⁶ Sobre os números da *Orpheu* publicados conferir “*Orpheu, a revista*”. In.: ZANDONÁ, 2008, p. 33-39.

⁴⁷ A *Presença* surgiu em março de 1927 sob a direção de José Régio, Branquinho da Fonseca e Gaspar Simões e marcou o cenário literário português do final da década de 1920 e de 1930, tendo 54 números editados entre 1927 a 1938. Entre 1939 e 1940 teve mais dois números editados.

Do grupo, destacam-se especialmente Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, José de Almada Negreiros, Luís de Montalvor, Santa Rita Pintor e Armando Côrtes-Rodrigues. Participaram da publicação da primeira edição os brasileiros Ronald de Carvalho e Eduardo Guimarães⁴⁸, os quais não se encontram na relação de colaboradores do número seguinte.

Poucos anos antes, em 1912, Fernando Pessoa publicou uma série de três textos em *A Águia* referindo-se à poesia portuguesa contemporânea — *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada* (1912)⁴⁹, *Reincidindo...* (2012)⁵⁰ e *A nova poesia portuguesa no seu aspecto sociológico* (1912)⁵¹ —, nos quais discute o nascente movimento literário da nova geração de poetas. Em seu artigo, Pessoa aponta que uma parte do público, a com mais de trinta anos, não recebeu com bons olhos as novas publicações. Afirma ainda que o novo movimento poético é embrionário quanto às tendências e as suas ideias ainda não estão definidas ou coesamente elaboradas (PESSOA, 1998, p. 361-397).

Notadamente, enfatiza Pessoa (PESSOA, 1998, p. 360), uma corrente literária deve, de algum modo, “ser representativ[a] do estado social da época e do país em que aparece.” Dessa maneira, para o criador dos heterônimos, o valor da literatura perante a história da literatura corresponde ao valor da época perante a história da civilização, ou seja, Pessoa relaciona a natureza da literatura aos (im)possíveis parâmetros que imbricam a arte literária da “vida real”. Os estudos de René Wellek e Austin Warren (2003) apontam que a arte tem como referência um mundo de ficção, de imaginação, no qual um escritor registra sua experiência e concepção da vida, talhando-as com os artifícios da ficção, de modo a elaborar uma possível leitura de mundo.

Sendo assim, podemos considerar que não apenas o escritor seja influenciado pela sociedade, pois não reproduz meramente a vida cotidiana, mas também deseja modificar o mundo que representa,

⁴⁸ Arnaldo Saraiva (2004) faz um importante estudo comparativo sobre a relação entre os Modernismos português e brasileiro. Entre outras investigações mapeia as publicações dos modernos além-mar em terras brasileiras e vice-versa a fim de rebater a ideia generalizada de que as relações artístico-culturais entre os dois países foram interrompidas nesse período.

⁴⁹ Publicado primeiramente em: “A Águia”, 2ª série, nº 4. Porto: Abr. 1912. Disponível on-line em: <http://purl.pt/12152>. Acesso em 12 de jan. de 2012.

⁵⁰ Publicado primeiramente em: “A Águia”, 2ª série, nº 5. Porto: Mai. 1912. Disponível on-line em: <http://purl.pt/12152>. Acesso em 28 de abr. de 2013.

⁵¹ Publicado primeiramente em: “A Águia”, 2ª série, nº 9, 11 e 12. Porto: Set., Nov. e Dez. 1912. Disponível on-line em: <http://purl.pt/12152>. Acesso em 28 de abr. de 2013.

funcionando, por vezes, como “documento social” — se pensarmos, *grosso modo*, na relação entre literatura e sociedade. É esse o ponto que nos interessa nesta discussão, uma vez que Pessoa desencadeia considerações acerca da nova poesia portuguesa (o que leva a considerar o contexto sócio-político-econômico do país recém-república), relacionando-a a uma vertente *absolutamente nacional*. Essa relação não se faz apenas pelo “canto popular”, mas pelas ideias, sentimentos e modos de expressão especiais que abordam elementos que corroboram na argumentação da qualidade da produção poética portuguesa então atual — conforme analogia feita por Pessoa a partir de uma análise desenvolvida sobre as histórias literárias inglesa e francesa. Ao recuperar elementos historiográficos literários em que elabora uma espécie de cadeia evolutiva na produção literária, Pessoa (1998, p. 367) observa que “a atual corrente literária portuguesa é completa e absolutamente o princípio de uma grande corrente literária, *das que precedem as grandes épocas criadoras das grandes nações de quem a civilização é filha.*” Segundo ele, essa nova corrente poderia estimular o aparecimento de um supra-Camões.

Vale lembrar que os textos foram publicados entre abril e dezembro de 1912, quando o Futurismo e o Cubismo estavam em plena força produtiva.⁵² Assim, não por acaso Pessoa considera a atual poesia portuguesa como o princípio de uma grande corrente literária — será pouco mais de um ano depois, em 1914, que o grupo de jovens literatos e artistas começa a planejar o surgimento da *Orpheu*.⁵³ Em seu segundo artigo, nomeia Antônio Nobre, Eugênio de Castro, Jaime Cortesão, Guerra Junqueiro e Teixeira de Pascoais como pertencentes à atual corrente literária, tendo como precursor Antero de Quental, da geração de 70.

É em *Reincidindo...* que Pessoa retoma as características que fazem parte dessa nova produção extremamente original. Destaca a *não popularidade*, a *antitradicionalidade* e a *nacionalidade* como elementos determinantes para que Portugal se prepare para um “ressurgimento

⁵² Em uma nota biográfica de Pessoa (2006, p. 150) acerca de suas influências, escreve o poeta: “1905-1908 (fim) — Edgar Poe (já na poesia), Baudelaire, Rollinat, Antero, Junqueiro (na parte anticlerical), Cesário Verde, José Duro, Henrique Rosa. 1908-1909 (fim) — Garrett, António Correia de Oliveira, António Nobre. 1909-1911 — Os simbolistas franceses, Camilo Pessanha. 1912-1913 — 1) O saudosismo; 2) Os futuristas.”

⁵³ Escreve Pessoa (1998, p. 378): “Conservemo-nos, por enquanto, absolutamente portugueses, rigidamente republicanos, intransigentemente inimigos do republicanismo atual. Brevemente começará a raiar nas nossas almas a intuição política do nosso futuro. Talvez o supra-Camões possa dizer alguma coisa sobre o assunto. Esperemos, que ele não se demora.”

assombroso, um período de criação literária e social como pouco o mundo tem tido” (PESSOA, 1998, p. 377). Daí porque retoma a assertiva de que em breve ter-se-á o “aparecimento na nossa terra do tal supra-Camões”.

No artigo publicado em *A Águia* nos números 9, 11 e 12, *A nova poesia portuguesa no seu aspecto sociológico* (1912), Pessoa pondera sobre os elementos que devem ser considerados ao estudar qualquer fenômeno literário relacionando os aspectos psicológicos, sociológicos e literários:

1. °, em si, directamente como produto de alma ou de almas; 2. °, nas suas relações e filiação exclusivamente literárias, como produto literário; 3. °, na sua significação como produto social, como fato que se dá adentro de, e por, uma sociedade, explicado por ela e explicando-a, tido, pois, como indicador sociológico. (PESSOA, 1998, p. 378).

Esses três elementos remontam ao que o autor de *Mensagem* considera da literatura, como sendo interconectada à noção do mundo, da arte e da vida, relacionando-se à metafísica, a partir do conceito do universo e das coisas subjacentes à escrita literária; à estética, que se relaciona ao modo literário de uma corrente; e, por fim, à sociologia, porque para Pessoa a corrente literária relaciona-se diretamente ao social. Ou, retomando suas palavras a “alma de uma época está em todos os seus poetas e filósofos, e em nenhum” (PESSOA, 1998, p. 381), o que significa dizer que nenhum poeta ou filósofo seja capaz de representar de modo totalizante uma época, mas a produção de diferentes artistas proporciona um entendimento muito mais amplo, fragmentário e diverso, refratando diferentes ângulos de uma época.

Nesse sentido, Pessoa (1998, p. 383) sugere, a partir das produções de Mário Beirão e de Teixeira de Pascoais, que a poesia atual esteja voltada para a vida interior, “uma poesia de alma, uma poesia subjetiva”, capaz de ir muito além do Simbolismo por ser mais espiritualmente complexa, traduzindo-se, por exemplo, no transcendentalismo panteísta — proposta estreitamente discutida por Pessoa ao elaborar os conceitos sobre o Sensacionismo.⁵⁴

⁵⁴ Em *O sensacionismo, uma nova cosmovisão*, Pessoa escreve sobre os panteístas transcendentalistas. Para ele, são essencialmente poetas da Natureza e os sensacionistas

A repercussão desses textos torna Fernando Pessoa conhecido no meio literário português; sua estreia acontece efetivamente a partir da crítica⁵⁵. Sua produção ficcional começa a ser mais expressiva a partir de 1915⁵⁶ — lembremos que em 1914 teve *O Marinheiro: drama estático em um quadro* rejeitado pelo editor Álvaro Pinto d’A *Águia* para publicação na revista, o que serviu de pretexto para romper com o Saudosismo, vindo ao conhecimento do público apenas em 1915 no primeiro número da *Orpheu*, já com profundas alterações no texto submetido anteriormente⁵⁷. Entretanto, o que se percebe é a preocupação do poeta em estabelecer um panorama da poesia substancialmente voltada para o contexto da época. Além disso, sua previsão de que a *Renascença* efetivamente alavancaria um novo movimento literário é totalmente coerente.

De 1912 — ano em que Pessoa e Sá-Carneiro se conheceram — a 1915, o Modernismo em terras lusas toma corpo. Outrossim, nesse período, alguns dos colaboradores da *Orpheu* tiveram contato direto com as “novidades” de Paris. Sá-Carneiro e Santa-Rita — este último filiado ao Futurismo — retornaram da cidade luz no segundo semestre de 1914, quando as reuniões para a elaboração do primeiro número foram realizadas. Notadamente, Paris e Lisboa contrastavam de modo significativo. Ainda sobre o embate referente às produções dos jovens escritores, no caso de Sá-Carneiro, *A Águia* publicou opinião radical contra *A confissão de Lúcio* que havia sido lançado simultaneamente ao livro de poemas *Dispersão* em 1913. Por sua vez, Raul Leal e Alfredo Guisado foram considerados doentes pelo mesmo periódico (MARTINS, 1994, p. 17 e 48-50).

A *Revista Orpheu*⁵⁸ teve grande repercussão. Quando da publicação do número 1, seus colaboradores eram taxados de “doidos com juízo” e sua publicação de “literatura de manicômio”

“devem” aos panteístas portugueses o fato de que na sua poesia “espírito e matéria são interpenetrados e intertranscendidos” (PESSOA, 1998, p. 431).

⁵⁵ Com relação a esses artigos, Pessoa escreveu, a fim de rebater críticas negativas, uma carta endereçada ao Sr. Boavida Portugal, redator do Jornal República (PESSOA, 1998, p. 397-403).

⁵⁶ Antes disso, Pessoa também publicou n’A *Águia*: “As caricaturas de Almada Negreiros” (n. 16, 1913), crítica; “Na floresta do alheamento” (n. 20, 1913), para o “Livro do Desassossego”, em preparação; Por sua vez, Sá-Carneiro publicou nessa revista, no mesmo período, “O homem dos sonhos” (n. 17, 1913), “O fixador de instantes” (n. 20, 1913), “Mistério” (n. 26, 1914), que fizeram parte de *Céu em fogo*.

⁵⁷ Conforme escreve Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues em carta de 4 de março de 1915, na qual trata da composição do primeiro número da *Revista Orpheu* (PESSOA, 1999c, p. 156-159).

⁵⁸ A Revista encontra-se digitalizada e disponível on-line na Biblioteca Nacional Digital de Portugal em: <http://purl.pt/12089>. Acesso em 14 de jan. de 2012.

(BERARDINELLI, 2004, p. 60), ou, conforme anotações do próprio Pessoa: “Falei com A.[ntônio] Ferro a respeito da revista. Ele citou várias opiniões, quase todas adversas; J. Rocha Peixoto disse-lhe que uma «alta individualidade» da nossa terra lhe tinha declarado que a revista era uma revista de malucos, o «órgão dos malucos»” (PESSOA, 2006, p. 153).⁵⁹

O primeiro número foi dirigido por Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho⁶⁰; o segundo, por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, tendo como editor António Ferro. Manuela Parreira da Silva (MARTINS, 2010, p. 564-566) sintetiza que a “ideia de uma revista que acolha os novos movimentos literários radica, em grande medida, na decepção que o saudosismo-renascente de *A Águia*” significa tanto para Pessoa quanto para Sá-Carneiro, pois, para ambos, era premente haver “um pouco de Europa na alma” portuguesa. Aliás, Europa era um dos nomes cogitados para a revista.



Figura 10 - Capas da *Orpheu* 1 e 2⁶¹

⁵⁹ Da extensa pesquisa feita por Nuno Judice sobre a *Era de Orpheu*, há, por exemplo, a crônica escrita por A. Bustorff, publicada em *Alma Nova*, sobre o primeiro número da revista: “A capa, um demônio de uma capa cor de burro quando foge, ninguém lá em casa entrou com ela. As poesias do Sr. Sá-Carneiro deram-me a impressão de serem feitas por um grandíssimo e alentadíssimo maluco.” (JÚDICE, 1986, p. 96).

⁶⁰ Pessoa escreve para Côrtes-Rodríguez em 19 de fevereiro de 1915: “Vai entrar imediatamente no prelo a nossa revista, *Orpheu*, de que é diretor em Portugal um poeta, Luís de Montalvor, amigo íntimo de Sá-Carneiro, e meu amigo também, e no Brasil um dos mais interessantes e *nossos* dos poetas brasileiros de hoje, Ronald de Carvalho.

Vai entrar *amanhã mesmo* no prelo. Deve ter perto de 80 páginas, e é trimestral. *Se você mandar colaboração para chegar aqui no vapor do princípio do mês que vem era ótimo. Não nos falte.* Seria para nós um grande desgosto que a revista aparecesse sem v. colaborar.” (PESSOA, 1999c, p. 150).

⁶¹ Entre a capa da *Orpheu* 1 e da *Orpheu* 2 há uma mudança significativa de proposta editorial: enquanto que a primeira foi elaborada por José Pacheco (o mesmo capista da primeira edição

O intuito dos editores e de seus ilustres colaboradores será de desestabilizar e escandalizar a sociedade lisboeta. O número 1 teve seus exemplares esgotados e o número 2 vendeu mais de 600 exemplares.

O público, adormecido por um gosto literário fora de moda, repele instintivamente a novidade, a revista dos «engraçadinhos» da Brasileira e do Martinho é recebida nos jornais com risota e dichotes. [...] Maria Aliete Galhoz faz um historial do movimento e lembra dois cadernos escolares, existentes no Espólio pessoano, onde Sá-Carneiro colou todos os recortes com as referências à revista, tendo sido registrados 89 artigos e alusões, com especial incidência do campo político-social mais do que do literário. São particularmente atacadas as supostas intenções conspiratórias dos poetas «monárquicos» e gozado o «desvio linguístico e lógico» das suas composições. (MARTINS, 2010, p. 566).

Embora toda essa repercussão da *Revista*, o número três ficou no prelo. O pai de Sá-Carneiro, Carlos Augusto de Sá-Carneiro, se recusou a financiar a edição, conforme aconteceu com as anteriores.⁶² Mesmo com a curta duração, os pilares do modernismo em Portugal foram estabelecidos com a inovadora proposta da Geração da Orpheu.

de *Dispersão*), na qual traz apresenta uma mulher nua, com cabelos longos, de braços abertos em cruz, em meio a duas velas acesas, a segunda não apresenta qualquer ilustração, apenas *Orpheu* em maiúsculas e 2, logo abaixo, em fundo escuro.

⁶² Santa Rita Pintor se ofereceu para pagar a impressão da número 3, o que foi rejeitado por Fernando Pessoa, em carta enviada em 21 de setembro de 1915, por dois motivos: “Em primeiro lugar não compete a mim — que nenhuma parte financeira tenha na revista — dispor de qualquer modo dela. Qualquer opinião minha sobre o assunto redundaria, mesmo, numa indelicadeza para com o Sá-Carneiro.

Há, porém, uma outra consideração que não posso deixar de fazer, sobretudo porque sei que, nela, o Sá-Carneiro concorda comigo.

A revista *Orpheu* representa uma determinada corrente, a cuja testa estão o Mário de Sá-Carneiro e eu. A transferir para alguém essa revista, só podia ser, como no exemplo baconiano de *traditio lampadis* dos antigos, *ad filios*, aos discípulos, na carinhosa frase empregada tanto (num sentido oculto) pelos teosofistas, como (num sentido mais metafórico) pelo próprio mestre Francis Bacon.

Não posso, por isso, meu caro Santa Rita, encara afirmativamente a sua proposta, embora do coração lha agradeça.

De resto, *Orpheu* não acabou. *Orpheu* não pode acabar.” (PESSOA, 1999c, p. 174) [grifos do original]

Desestabilizou de tal modo os “lepidópteros”⁶³ que Pessoa, assinando como Álvaro de Campos, rebateu algumas menções à revista que a nomeassem futurista, como ocorre com a correspondência enviada ao diretor do *Diário de Notícias*:

O que quero acentuar, acentuar bem, acentuar muito bem, é que preciso que cesse a trapalhada, que a ignorância dos nossos críticos está fazendo, com a palavra *futurismo*. Falar em futurismo, quer a propósito do 1.º n.º *Orpheu*, quer a propósito do livro do Sr. Sá-Carneiro, é a coisa mais disparatada que se pode imaginar. Nenhum futurista tragaria o *Orpheu*. O *Orpheu* seria, para um futurista, uma lamentável demonstração de espírito obscurantista e reaccionário. (PESSOA, 1999c, p. 165-166).

Interessante destacar, ainda, entre os esforços de divulgação da *Revista* o trabalho de Pessoa em enviar exemplares a pessoas ilustres do meio intelectual, como aconteceu com Miguel de Unamuno⁶⁴ e com José de Sampaio Bruno⁶⁵. Deste, transcrevemos a carta que enviou juntamente com o exemplar do primeiro número da *Orpheu* porque, apesar de longa, demarca diretrizes do modo como os organizadores disseminavam a proposta do periódico, enfatizando o carácter inovador, cosmopolita, sintomáticos às novas tendências:⁶⁶

Esta publicação enfeixa os esforços daqueles universais escritores que, por obra e graça da obscura lei serial que rege estes aparecimentos, se encontraram, sem saber porquê, constituídos em

⁶³ Termo recorrentemente usado por Mário de Sá-Carneiro para designar o acanhado e estagnado público/leitor português (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 272).

⁶⁴ Poeta e filósofo espanhol.

⁶⁵ Conhecido como Sampaio Bruno, foi escritor e ensaísta português. Como crítico, dedicou-se ao romance realista. Sobre isso, escrevem António José Saraiva e Óscar Lopes: “sua explicação detém-se, sociologicamente, na altura da vitória da burguesia liberal, e a génese imediata do naturalismo reduzir-se-ia a uma abstracta reacção contra os exageros românticos e a uma influência dos progressos científicos, nomeadamente do determinismo físico-químico generalizado à biologia e, daí, à hereditariedade e à psicologia humanas.” (SARAIVA e ÓSCAR, 2001, p. 810).

⁶⁶ Em carta a Armando Côrtes-Rodrigues Pessoa trata de alguns possíveis assinantes da *Revista*, entre os quais constam nomes de literatos e pesquisadores, como é o caso de António César Rodrigues (médico e poeta), Manuel Ernesto Ferreira (Padre católico e etnógrafo), Teotónio da Silveira Moniz (vinculado à Sociedade de Estudos Açorianos Afonso Chaves, da qual fazia parte Côrtes-Rodrigues) etc. (PESSOA, 1999c, p. 158).

corrente literária. Da feição cosmopolita desta corrente não será preciso falar a V. Ex.^a, pois que, melhor do que nós, o seu espírito, quando ler, disso falará. Queremos apenas — indesculpavelmente talvez — chamar a sua atenção sobre o modo como englobamos quantos convites artísticos hoje contém e como, através das nossas congruentes individualidades, as sintetizamos para uma corrente original, que em todas as dimensões transcende essas, citadas, correntes anteriores. Claro está que há em nós um fundo de originalidade, de primitividade metafísica de emoção, que permitiu, não só inventabilizar em nós a tendência para essa síntese, como, conexamente, no valizar dessa síntese, ir deixando escrito em cada frase psíquica — como, por fim, no conjunto organizado — o nome da nossa Individualidade.

Nós desejamos ter — não diremos pela imprensa, mas directamente pelo menos — a opinião de V. Ex.^a sobre a nossa revista e a nossa arte (PESSOA, 1999c, p. 161-162).

Quando Sá-Carneiro retorna para Paris depois de uma curta estada em Portugal devido aos acontecimentos relativos à 1ª Guerra, o contato com Pessoa é realizado por cartas. Quanto ao conteúdo, transita entre a discussão e projeto poético, elaboração da *Orpheu*, além de conteúdos ordinariamente epistolares etc. Assim, quando Sá-Carneiro escreve a seu amigo em 23 de agosto de 1915, retomando a repercussão da Revista, escreve o poeta que:

— Pelas coisas que me diz terem saído vejo que se lavou bastante do *Orpheu* — muito sintomático do sucesso a venda pública — logo: como “negócio” — dum panfleto sobre o caso. Embora sem interesse gostava de o ver. Decerto você o arquivou no entretanto. Peço-lhe muito que não descure-o sempre. Achei graça ao “Pablo Perez futurista-electricista”. O Mourão deve ter publicado um artigo sobre o *Orpheu 2* no *Jornal de Estremoz*. Era conveniente pedir-lho quando o encontrasse bem como o jornal em que ele publicou um artigo sobre o meu livro que chegou

a mostrar. Peço a você que, da minha parte, o requisite. Você cortará e colará no caderno do meu arquivo pessoal que está também em seu poder. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 272).⁶⁷

Em sua carta o poeta observa bastante coerentemente a repercussão da Revista como sendo sintomática das inovações propostas pelas duas edições. Aliás, como escreveu em uma carta anterior, de 10 de agosto de 1915, sobre a possibilidade de criar uma propaganda “europeia” da *Orpheu* com alguns trechos traduzidos, especialmente das Odes e de *Manucure*. Parece que Sá-Carneiro almeja circular a novidade por espaços além portugueses, como quando pede ao amigo para enviar exemplares da Revista número 2 para o movimento futurista e também para a revista *Poesia*, dirigida por Marinetti (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 267).

É interessante observar que, após sua morte, Mário de Sá-Carneiro torna-se referência como “poeta de Paris” (MARTINS, 1994, p. 22-24). A partir de 1917, a seção literária “Gente nova” — pertencente ao semanário de *O Heraldo* — publica por mais de seis meses textos que remontam o Futurismo sá-carneiriano de *Manucure*, além de publicar nesse período poemas de *Dispersão*. Em 1916, Silva Tavares e Augusto de Santa-Rita dedicam poemas à sua memória. E o primeiro número da *Contemporanea*, de 1922, também o conecta com o simbolismo francês. Isso é tão significativo que nesta publicação o título do poema *Abrigo* é substituído por “Poemas de Paris”. O mesmo ocorre com o nº 2 da segunda série da *Contemporanea*, de 1926, com o poema *Cinco horas*. Ambos foram escritos na capital francesa e fazem parte de *Indícios de Ouro*, sendo que a substituição dos títulos possibilita retomar outro livro de poemas, de Baudelaire, *Spleen de Paris*. De temática diversa, há em comum a descrição do movimento, do trânsito, o desejo de possuir, literariamente, a cidade: “Nos Cafés espero a vida / Que nunca vem ter comigo: / — Não me faz nenhum castigo, / Que o tempo passa em corrida.” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 98).

O que nos interessa transita pelo sentido atribuído à cidade de Paris — crescimento, modernização, *flânerie* — do qual Baudelaire de *Flores do Mal* e *Spleen de Paris* é o grande mestre e de quem Sá-Carneiro e os de sua geração são também herdeiros. Exclama a

⁶⁷ Pelos registros, o panfleto a que se refere Sá-Carneiro é uma paródia à revista publicada em folha avulsa, com o título *Orpheu afina a lira*, em *O jornal*. O *Século cósmico*, suplemento humorístico de *Século*, publicou entre abril e julho várias paródias e comentários em verso assinados por Pablo Perez (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 443).

personagem Ricardo de Loureiro em *A confissão de Lúcio*: “De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores... Tudo nele me é heráldico, me é litúrgico” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 325). Amor que Lúcio e Ricardo, ambos portugueses, compartilhavam fervorosamente, contrastando com as “ruas tristonhas de Lisboa do Sul”. Ricardo prossegue nesse mesmo sentido dizendo: “Só posso viver nos grandes meios. Quero tanto ao progresso, à civilização, ao movimento cidadão, à atividade febril contemporânea! [...] Europa! Europa! Encapela-te dentro de mim, alastra-me da tua vibração, unge-me da minha época!...” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 325).

Essa ressonância — se recuperarmos análise feita por Benjamin (200, p. 166) entre *Flores do Mal* e a cidade — retoma, ainda, o conceito de correspondências e sua “florestas de símbolos”, que evoca a correspondência de imagens (sons, odores, visões), aguça as sinestésias, analogias, tal qual escreve Baudelaire em seu poema:

Como longos ecos que de longe se confundem
 numa tenebrosa e profunda unidade,
 vasta como a noite e como a claridade,
 os perfumes, as cores e os sons se correspondem.
 (TELES, 2009, p. 61)

Esses elementos, reunidos, compõem o cenário promulgado pelo primeiro modernismo português. Não por acaso, o poema *16* de Mário de Sá-Carneiro é o que mais causa *frisson* entre os leitores da *Orpheu 1*, por investir contra a razão, uma vez que, para a crítica da época, foi elaborado com “metáforas absurdas, [...] impressões justapostas, [...] frases de sintaxe pouco usual.” (BRÉCHON, 1999, p. 272).

Entretanto, o que se estabelece nesse cenário é uma outra estratégia usada pelos poetas para se relacionarem com a matéria, a partir do uso ou do intercâmbio com o imaginário. Aliás, imaginário e “real” têm suas fronteiras esboroadas. Exemplo disso é a peça *O Marinheiro* que, como já dito, teve sua publicação recusada em *A Águia*.

Caio Gagliardi (2010, p. 9) relaciona a peça como pertencente ao Teatro do Êxtase, expressão usada por Pessoa em algumas de suas anotações para designar dramaturgia cujas personagens parecem “encarnar a figura do sonhador visionário, que viaja, através de conjecturas, para além do real imediato, deixando-se absorver por um estado de consciência independente de qualquer ação externa.” Se levamos em conta, ainda, o subtítulo da peça, *drama estático em um*

quadro, a marca da realidade deslocada ficará muito mais perceptível, pois se trata de um drama sem ação, cujas personagens permanecem imóveis, sem caracterização e que falam em um cenário e tempo indefinidos⁶⁸.

O drama transcorre à noite. Em cena há três donzelas velando outra, vestida de branco. As três veladoras, a que tudo indica, desejam respeitar o ritmo da noite, massificar o silêncio, permanecer imóveis, evitar qualquer espécie de arroubo:

PRIMEIRA: [...] As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei por que é que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa?... (PESSOA, 2010, p. 52).

É então que as três divagam sobre a necessidade em falar, em recordar o passado, sua infância, onde viveram outrora, uma vez que não são capazes de capturar o presente: “O que eu era outrora já não se lembra de quem sou... Pobre da feliz que eu fui” (PESSOA, 2010, p. 58). É nessa conjuntura que a Segunda veladora sugere que contem histórias umas às outras. Conta-lhes o sonho que teve com o Marinheiro:

SEGUNDA — Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido: pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das

⁶⁸ Embora na descrição cite um castelo antigo, efetivamente, o espaço não é determinante para o desenrolar da peça. Além disso, como observam as personagens, não há relógio marcando o tempo transcorrido: “*Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma mesa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar.*” (PESSOA, 2010, p. 51) [grifos do original].

janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas. (PESSOA, 2010, p. 61-62).

Ao contar sobre o sonho, o clímax se desencadeia. À medida que a Segunda veladora conta sobre a perda da memória do Marinheiro e o modo como perdeu a capacidade de recuperar suas lembranças — as únicas que lhe restaram foram as construídas imageticamente naquela ilha —, as veladoras enchem-se de pavor ao cogitar serem um sonho deste. Um sonho dentro de outro sonho. A noção de sentido se esvai, não há por que — nem como — diferenciar essa gradação. O mesmo ocorre com as próprias personagens. No decorrer da peça, suas vozes se (con)fundem. Escreve José Augusto Seabra (1991, p. 29): “só aparentemente são personagens distintas. As suas falas retomam-se umas às outras ao longo do drama, numa espécie de solilóquio obsessivo, reduzindo-se a três vozes que entre si se ecoam, até que a sua própria identidade se dissolve”. Se percebe nesta análise o que Seabra chama de poemodrama e poetodrama: desintegração da linguagem a favor de uma pluralidade de linguagens do sujeito que, por sua vez, igualmente se pluraliza.

É em *O Marinheiro* que Pessoa lança o tema que explorará incansavelmente: o mistério do ser. Nele, “traça o processo de desprendimento do eu e de si mesmo, como uma consciência boiando sobre a sensação, e das sensações sentindo, portanto, a sós, apostasiadas, desvinculadas de uma mente, e de um corpo” (MARTINS, 2010, p. 441), o que será ampliado, mais tarde, pela engenhosa estrutura heteronímica.

É justamente nas questões de desdobramento do sujeito que proponho delinear uma *Poética do Deslocamento* elaborada nos projetos poéticos de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro. Para esta discussão tomamos como ponto de partida *O Marinheiro* e *A confissão de Lúcio*, como sendo textos inicialmente estruturantes dessa proposta e que permeará toda a produção posterior dos dois poetas. Assim, eu/outro, desdobramento, fragmentação, espelhamento, exílio, são elementos que norteiam e compõem o que chamo de *Poética do Deslocamento*: “Eu-próprio sou outro... *Sou o outro... O Outro!...*”,

escreveu Mário de Sá-Carneiro em novembro de 1913 em uma de suas novelas (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 179).

Nesse sentido, faz-se interessante recuperar o estudo de Clément Rosset (2008, p. 83-117) referente ao real e o seu duplo, especificamente o homem e o seu duplo. Segundo o filósofo, o que caracteriza qualquer coisa no mundo é a sua singularidade e unicidade, a qual designa, ao mesmo tempo, tanto seu valor quanto sua finitude. Assim, “toda coisa tem o privilégio de ser apenas uma”, traço que a valoriza e a desvaloriza infinitamente, uma vez que traz o inconveniente de ser ela insubstituível.

Tal é a fragilidade ontológica de toda coisa existente: a unicidade da coisa, que constitui a sua essência e determina o seu valor, possui em contrapartida uma qualidade ontológica desastrosa, nada além de uma participação muito tênue e muito efêmera do ser. (ROSSET, 2008, p. 84).

Por esse viés, se sobressai a fragilidade da existência e que, por extensão, aponta para sua mortalidade e o quanto o tempo e o espaço se tornam relativos e pouco definíveis/seguros como elementos que demarcam/registram a existência de um ser. Essa fragilidade apenas poderia ser “abalada” caso houvesse a possibilidade de haver um “outro” que fosse igual ao “eu” em questão. Rosset retoma *Crátilo*, de Platão, a partir da leitura de Sócrates acerca da melhor reprodução de Crátilo. Caso isso ocorresse, haveria dois Crátilos iguais, um seria o duplo do outro, o que resultaria não na duplicação de um acontecimento ou de um objeto, mas de um sujeito, o “próprio eu”. A duplicação do único se constitui, neste caso, em desdobramento de personalidade — temática amplamente explorada nas diferentes artes, literatura, pintura, como é o caso do autorretrato, música etc.⁶⁹ — e o desejo de haver esse desdobramento poderia estar relacionado, conforme estudo de Otto Rank, ao medo ancestral da morte. O duplo imaginado seria imortal, colocando o sujeito a salvo da própria morte. Entretanto, Rosset rebate que o desejo de desdobramento do sujeito vai muito além do receio da

⁶⁹ Rosset ilustra sua análise com três obras musicais: *Petrouchka*, de Stravinski, na qual o duplo de Petrouchka é uma marionete; *O amor feiticeiro*, de Manuel de Falla, em que o desdobramento é apresentado a partir do espectro de um homem já falecido e por quem Candelas fora apaixonada e que não permitia que ela se aproximasse da atual paixão, o jovem Carmelo; e *A mulher sem sombra*, de Richard Strauss, cujo duplo está marcado na ausência/inexistência de sombra no corpo da princesa e, por consequência, fertilidade, modo de expiar um crime cometido por seu pai.

morte. Está muito mais vinculado ao medo de não existir — tal qual o assombro das veladoras ao cogitarem que são um sonho do marinheiro, e não o seu contrário⁷⁰.

PRIMEIRA — E o que aconteceu depois?

SEGUNDA — Depois? Depois de quê? Depois é alguma cousa?... Veio um dia um barco... Veio um dia um barco... — Sim sim... só podia ter sido assim... — Veio um dia um barco, e passou por essa ilha, e não estava lá o marinheiro

TERCEIRA — Talvez tivesse regressado à pátria... Mas a qual?

PRIMEIRA — Sim, a qual? E o que teriam feito ao marinheiro? Sabê-lo-ia alguém?

SEGUNDA — Por que é que mo perguntais? Há resposta para alguma coisa?

(uma pausa)

TERCEIRA — Será absolutamente necessário, mesmo dentro do vosso sonho, que tenha havido esse marinheiro e essa ilha?

SEGUNDA — Não, minha irmã; nada é absolutamente necessário.

PRIMEIRA — Ao menos, como acabou o sonho?

SEGUNDA — Não acabou... Não sei... Nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida?.. Não me faleis mais... Principio a estar certa de qualquer coisa, que não sei o que é... Avançam para mim, por uma noite que não é esta, os passos de um horror que desconheço... Quem teria eu ido despertar com o sonho meu que vos

⁷⁰ Ao retomar esse texto não pretendo propor uma leitura do duplo ao projeto heteronímico, mas delinear a partir das contribuições de Rosset leituras que ampliem as discussões sobre desdobramento, eu/outro, realidade, sonho etc.

contei?... Tenho um medo disforme de que Deus tivesse proibido o meu sonho... Ele é sem dúvida mais real do que Deus permite... Não estejais silenciosas... Dizei-me ao menos que a noite vai passando, embora eu o saiba... Vede, começa a ir ser dia... Vede: vai haver o dia real... Paremos... Não pensemos mais... Não tentemos seguir nesta aventura interior... Quem sabe o que está no fim dela?... Tudo isto, minhas irmãs, passou-se na noite... Não falemos mais disto, nem a nós próprios... É humano e conveniente que tomemos, cada qual, a sua atitude de tristeza. (PESSOA, 2010, p. 66-67).

Neste caso, o sentido de desdobramento se intensifica, uma vez que, pelo modo como as próprias veladoras falam, à medida que se processa a leitura do texto, percebe-se o emaranhamento de suas vozes, como se se entrecruzassem ou resquícios da mesma voz ecoassem, daí porque a sensação de que seja uma voz em fragmento, entrecortada, cindida, refletida, tal qual a voz em um sonho confuso, emaranhado, que quem sonha sente-se confuso pelo estado de dormência e o raciocínio “lógico” alterado: “Que voz é essa com que falais?... É de outra... Vem de uma espécie de longe...” (PESSOA, 2010, p. 70).

Em tal contexto a assertiva de Rosset (2008, p. 89) torna-se esclarecedora ao tratar do sentido de real entre o eu e o outro, quando este é tido como sombra, espectro, resquício: “o pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o seu duplo, mas que é [...] o original que ele próprio duplica, seria tentar matar o seu ‘duplo’. Matando, matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser.” No desdobramento psicológico o que é posto em xeque é a existência do *eu*. No caso de em *O Marinheiro* pode ser em dois níveis: a quantidade de pessoas no quarto e o sonho dentro de um sonho. Aliás, como o próprio Pessoa diz, a arte moderna é arte de sonho (MARTINS, 2010, p. 817).

Em *A confissão de Lúcio* o que sobressai é a angústia do protagonista devido à incapacidade de definir o que seja real e o que seja imaginário, bem como a impotência em diferenciar essas duas instâncias. Ao perceber-se envolvido em tal situação, “num cenário que não fosse precisamente aquele” — no qual “aquele” refere-se ao que pensava ser o espaço verdadeiro, concreto, inquestionável —, Lúcio sente-se envolto por um “denso véu de brumas”, que se difere da “morte real” apenas porque esta produz “um sono mais denso”. É nesta ocasião

que o protagonista se depara com o entrecruzamento de Ricardo e Marta, ou seu desdobramento, engenhoso triângulo amoroso: Marta seria um outro de Lúcio e Ricardo, a ponte de ligação entre os dois, o reflexo do desejo. Na novela, isso se exemplifica quando Ricardo chega à casa acompanhado de Lúcio a fim de confrontar os dois amantes:

Tínhamos chegado. Ricardo empurrou a porta brutalmente...

Em pé, ao fundo da casa, diante de uma janela, Marta folheava um livro...

A desventurada mal teve tempo para se voltar...

Ricardo puxou de um revólver que trazia escondido no bolso do casaco e, antes que eu pudesse esboçar um gesto, fazer um movimento, desfechou-lho a queima roupa...

Marta tombou inanimada no solo... Eu não arredara pé do limiar...

E então foi o Mistério... o fantástico Mistério da minha vida...

Ó assombro! Ó quebranto! Quem jazia estiraçado junto da janela não era Marta — não! —, era o meu amigo, era Ricardo... E aos meus pés — sim, aos meus pés! — caíra o seu revólver ainda fumegante!...

Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama... (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 386).

Depois de passados dez anos na prisão, afirma Lúcio, ao encerrar sua confissão: “O meu passado, ao revê-lo, surge-me como o passado de um outro. *Permaneci, mas não me sou*” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 390). As duas cenas se complementam, posto que ao mesmo tempo em que é possível perceber o desdobramento de Ricardo-Marta, sua trágica morte provocou profundas alterações no próprio Lúcio, e próprio das pessoas que, transcorrido um longo tempo e depois de passarem por diferentes experiências — prazerosas, felizes, complexas, difíceis, doloridas, extenuantes, traumáticas — se sentem diferentes, se sentem *outro*. Escreve Lúcio no início de seu relato:

Atingido o sofrimento máximo nada já nos faz sofrer. Vibradas as sensações máximas, nada já nos faz oscilar. Simplesmente, este momento culminante raras são as criaturas que o vivem. As

que viveram ou são, como eu, os mortos-vivos, ou — apenas — os desencantados que, muita vez, acabam no suicídio. (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 298).

Entendo nessa passagem o uso de “morto-vivo” que Rosset expõe ao tratar do real entre o eu e o outro. Se o original decide matar o seu duplo, ou nesse caso, parte dele morre, o resultado é um vivo morto. Ao mesmo tempo em que aquele sujeito de outrora não mais partilha dos mesmos interesses, o novo eu, deslocado e descolado de si, sente-se dilacerado. Segundo Lúcio, após vivenciar todas essas complexas tramas, o que sua vida difere da morte real é que esta é “apenas um sono mais denso.” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 390).

E a noção do real entre o eu e o outro é, naturalmente, perpassada pela presença do espelho. Entretanto, do mesmo modo que, para Narciso, o reflexo sempre será uma ilusão da/para a visão, para Ricardo, a ausência de sua imagem retoma a questão de inexistência:

— Sabe você, Lúcio, que tive hoje uma bizarra alucinação? Foi à tarde. Deviam ser quatro horas... Escrevera o meu último verso. Saí do escritório. Dirigi-me para o meu quarto... Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e *não me vi refletido nele!* Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projetado no espelho. Só não via a minha imagem... Ah! não calcula o meu espanto... a sensação misteriosa que me varou... Mas quer saber? Não foi uma sensação de pavor, foi uma *sensação de orgulho*. (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 352).

Essa relação de dependência que se estabelece entre o eu e o outro — a existência do eu estará garantida e “fixada” com a permanência do outro — apenas cessará com a morte, porque quem morre é o primeiro, não o segundo. Nesse contexto, vêm à tona as mortes criadas literariamente por Sá-Carneiro e o seu próprio suicídio, um jogo que transita entre o ficcional-real. Longe de querer encerrar essa discussão, o que se evidencia é esse jogo de trapças, no qual o ficcional se nutre do biográfico. O escritor se vale de seus sentimentos e de suas experiências, se mune da criação literária para transformar qualquer experiência subjetiva em material literário, conforme aponta

Ana Cecília Carvalho em seu estudo sobre a poética de Sylvia Plath (CARVALHO, 2003, p. 194). Especificamente na morte do poeta destaca-se o narcisismo do sujeito, pois o suicídio é uma maneira de sobrepor o sujeito — eu — e o outro, na tentativa de reconhecer-se no outro. A morte estabelece o fim de qualquer distância possível, seja espacial ou temporal, entre o eu e o si próprio (ROSSET, 2008, p. 98). Nesse sentido, pondera Ettore Finazzi-Agrò (1994, p. 10), o suicídio do escritor está relacionado ao movimento narcisista de recolocar-se no centro da cena, a fim de “através da morte do Eu, convocar o Outro no interior de seu discurso, tornando-o finalmente não só a parte, mas partícipe de uma relação em que se anulam os confins entre o sujeito e o objeto, [...], ambos, no regaço da Ausência [...]”

Então, eu e outro estabelecem uma conexão que tenta a aproximação efetiva, quase como se um e outro definissem, por fim, os pontos de confluência que os liga — posto que para o eu, o outro é algo diferente de si, que vai além, como se fosse uma versão melhor de si, e por isso mais duradoura. A obsessão pelo duplo, herança da literatura romântica, é também um modo de afirmar a vida, pois não se ver refletido no espelho é sinônimo de morte — por essa leitura, o jogo entre Ricardo e Marta fica muito mais complexo, haja vista que aquele não se via no espelho e esta desapareceu e quem, por fim, morreu foi Ricardo. O desejo de alcançar o outro, ou seja, a si mesmo, será sempre uma tarefa impossível de ser cumprida, o outro jamais será, por completo alcançado. Isso também decorre porque a duplicidade nunca será “perfeita”. A duplicidade fiel apenas é possível através dos documentos legais de identificação, qualquer outro modo de desdobramento será produto de ilusão, pois “a única imagem um pouco sólida que se pode oferecer de si mesmo reside precisamente nestes documentos, e apenas neles.” (ROSSET, 2008, p. 110). É por esse motivo que se adotou como norma na prática social contemporânea apresentar documento de identidade com foto para realizar concursos, votar e frequentar lugares cuja entrada é restrita. Além disso, esses documentos devem ser renovados em um período máximo de 10 anos, para que a imagem reproduzida neles possa acompanhar as alterações fisionômicas naturais da velhice e/ou também modificações efetuadas intencionalmente através de corte/cor de cabelo, tatuagem evidente etc. Informar o nome, nestes casos, não basta. É preciso “provar” que o sujeito é legalmente genuíno, porque porta documento oficial, reconhecido e, dessa maneira, possui permissão para realizar um concurso ou entrar onde deseja.

O enigma postulado pelo modo como o sujeito olha a si mesmo e encontra-se, simbolicamente, cindido, embora talvez se reconheça em outros espaços, tempos, objetos que lhe sejam significativos, exemplificam o sujeito em fragmento e que remete ao sonho e também ao tédio, conforme escreveu Fernando Pessoa:

Lembro-me ou não? Ou sonhei?
Flui como um rio o que sinto.
Sou já quem nunca serei
Na certeza em que me minto.

O tédio de horas incertas
Pesa no meu coração.
Paro ante as portas abertas
Sem escolha nem decisão. (PESSOA, 2005, p. 553-554).

E se o sonho é uma das alavancas que promove o desdobramento, pensar no desdobramento que leva ao deslocamento é intensificar a trama eu/outro, tornar palpável a sensação de não pertencimento. Aquele que parte para outro lugar carrega consigo a inevitável sentença de fragmentação, desterritorialização, desnaturalização. Nesse sentido,

O migrante, o desraizado, o exilado, é, não só um sujeito que se confronta com a cultura material e objectiva da moderna sociedade industrial, mas que se desvanece no mundo da racionalização moderna: um amanuense ou funcionário, alguém cujo mundo da vida foi empobrecido ao ponto de só viver de facto na consciência e na desmultiplicação compulsória de sujeitos, máscaras, não-eus, heterónimos, para recorrer enfim a Pessoa. (MARTINS, 2010, p. 474).

Podemos aproximar a leitura de Fernando C. Martins à apresentação escrita por Luís de Montalvor à *Orpheu 1* sobre a proposta da revista: “Puras e raras suas intenções como o seu destino de Beleza é o do: — Exílio. Bem apropriadamente, ORPHEU, é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segrêdo ou tormento...” (ORPHEU, p. 06).

Desse modo, é fundamental recuperar algumas leituras sobre o exílio, o qual ocorre por diferentes circunstâncias — banimento, expatriação, emigração, exílio simbólico estrangeiro etc. A discussão

dessas diferentes formas de desterro contribuem para o sentido amplo a que proponho delinear sobre o exílio em seus aspectos modernos enquanto processo de deslocamento.

Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio*, relaciona o exílio a “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” (SAID, 2003, p. 46). Envolvido por esse engodo, o sujeito se percebe obrigado a conviver, por vezes de modo insuportável, com a falta palpável, e a carregar as marcas de deslocamento, de afastamento, de reclusão, de perda.

Com origem na prática do banimento, o exilado incorpora o estigma do forasteiro, e, portanto, pertencerá sempre à condição do entre-lugar uma vez que, depois que tenha partido de sua terra natal não terá mais o mesmo vínculo identitário que o relacionava diretamente àquele lugar. Tampouco se reconhecerá (ou será reconhecido pelos outros) como pertencente ao novo lugar de morada. O estranhamento permanecerá tatuado, como uma cicatriz advinda do deslocamento. Desse modo, por mais que o exilado seja bem sucedido na tarefa de se reestruturar, ambientalizar-se, organizar sua vida em novas terras, ainda assim se sentirá órfão; noção de pertencer a lugar nenhum. Frequentemente, essa característica está muito relacionada às questões de nacionalidade, “de um paraíso perdido” (sempre retomando o passado) e que se almeja reconquistar (GUILLÉN, 2005, p. 106).

Há uma gama de situações que vinculamos ao termo exílio: razões políticas e econômicas são as principais alavancas para que o exílio ocorra. Exilados políticos, refugiados, expatriados têm suas vidas deixadas em estado de suspensão, semelhante a uma jangada que permanece à deriva, sendo conduzida pelas ondas, sem destino certo. “Sua” casa não é mais seu lar. Não há mais sua casa, apenas outra(s) casa(s). E aqui o singular se faz importante porque, via de regra, esse deslocar-se é um ato realizado sozinho, imerso nas (in)certezas do lugar estrangeiro. Said (2003, p. 59) afirma que “todo exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas (...) a perda é inerente à própria existência de ambos.” A partir da perda, o sujeito encontra-se visceralmente desorientado, perdido, dilacerado.

Claudio Guillén (2005, p. 82), ao analisar o exílio na literatura, pondera que “passa a ser, mais do que uma classe de adversidade, uma forma de ver o mundo e a sua relação com a pessoa.” O estudioso acrescenta que nos casos em que a temática é literariamente explorada o fundamental é vincular ao devir da literatura. E, por isso mesmo, Almeida Faria, no *Prefácio* ao livro de Guillén sintetiza que:

O exílio pode ser elixir cognitivo, afinamento da consciência e afirmação da estrutura do exilado, enriquecimento axiológico, filtro capaz de transformar a dureza do desterro em experiência do pensamento, desafio que põe à prova a capacidade de cada um enfrentar o que nunca enfrentaria no seu país de origem. (GUILLÉN, 2005, p. 11).

O que Faria pondera nos remete à questão de que o exilado tem consciência de mais de uma cultura, de mais de um cenário, de mais de um país. Além disso, por ser forasteiro, o modo como perscruta o novo lugar é de fora para dentro, precisa tatear o novo espaço, reconhecer os limites para estabelecer seu modo de vida. Tal sujeito se aproxima ao estrangeiro delineado por Kristeva (1994, p. 11), pois também somos estrangeiros, sinônimo direto, neste caso, de outros: o estrangeiro “é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamos-nos de ter que detestá-lo em si mesmo.” Outrossim, o estrangeiro é entendido como tal, o “nós” deixa evidente que há um *intermédio* entre “mim” e “ele”.

O exílio metafórico (GUILLÉN, 2005, p. 10) também é permeado pelo sentimento de não pertencimento, visto como uma representação da condição humana, e que, em particular no modo como os artistas exploram/desenvolvem essa questão em seus trabalhos, se percebe a ambiguidade de se estar em mais de um — ou em nenhum — lugar. O que importa, contudo, é que o exílio, seja voluntário, seja imposto, é uma forma de sobreviver sem haver a perda da própria voz.

Essa prerrogativa é igualmente válida para as situações em que se vive não um exílio de deslocamento físico, mas interior, vivenciado mesmo sem sair de casa (GUILLÉN, 2005, p. 138). Nesses casos, o alheamento acontece quase como se fosse um silenciamento de si, o exilado se envolve em uma prisão sem muros, estabelecendo um distanciamento da “vida real”.

Nos casos de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro, se considerarmos o exílio interior, o silenciamento de si, e o modo como é articulado em suas produções a partir do desdobramento do sujeito, podemos identificá-lo nos seguintes casos ficcionais: para as veladoras o sonho dentro de outro sonho; em Lúcio o isolamento físico imputado pela condenação de assassinato remete ao banimento judiciário-social,

ao exílio edipiano, ao descontrole causado pelo (ir)real que se intensifica com o outramento.

Sá-Carneiro elabora um eu-lírico exilado em si mesmo — Ricardo, em uma de suas conversas com Lúcio, dizia ao amigo que “... E aí tem o assunto para uma de suas novelas: um homem que, à força de se concentrar, desaparecesse da vida — imigrado no seu mundo interior...” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 329). Ele próprio parte de Lisboa para Paris em 1912 e lá permanece a maior parte dos anos subsequentes que antecedem sua morte. Lá ele absorve uma língua que não é a sua, como foi o caso do amigo Pessoa quando esteve na colônia inglesa da África do Sul, onde viveu boa parte de sua infância e adolescência, tendo lá concluído seus estudos. É no retorno para o país natal que o poeta dos heterônimos manifesta seu amor por Lisboa. Talvez seja nesse momento que Pessoa percebe ser um estrangeiro também para si mesmo e vê a África como sendo seu exílio — “minha pátria é a língua portuguesa”, disse pela voz soariana (PESSOA, 2011, p. 258). É talvez nesse contato com outra cultura, outra língua, que descobre seu amor por Lisboa e ao voltar ao continente europeu em 1905. Conforme Heitor Ferraz, “seu apego ao país reencontrado se dá com grande força por meio da reconquista da língua.” (FERRAZ, 1999, p. on-line). E será em sua língua que se multiplicará em outros poetas. Como afirma Massaud Moisés (MOISÉS, 2009, p. 86-87), “somente assim lhe seria facultado conhecer a realidade e aspirar a uma utópica totalidade”, o que também confere um exercício de dispersão próximo à elaborada por Sá-Carneiro.

Nessa medida, percebemos em Bernardo Soares — talvez a *persona* mais próxima de Fernando Pessoa, mas também do heterônimo Álvaro de Campos da segunda fase — o sentimento de impossibilidade, o que leva o semi-heterônimo a se entregar ao sonho. Ao invés de admirar o espetáculo do mundo, como faz o heterônimo Ricardo Reis, Soares funde-se, melancolicamente, à cidade, como vemos no texto 397:

Lembro-me de repente de quando era criança, e via, como hoje não posso ver, a manhã raiar sobre a cidade. Ela então não raiava para mim, mas para a vida, porque então eu (não sendo consciente) era a vida. Via a manhã e tinha alegria; hoje vejo a manhã, e tenho alegria, e fico triste... A criança ficou mas emudeceu. Vejo como via, mas por detrás dos olhos vejo-me vendo; e só com isto se me obscurece o sol e o verde das árvores é velho e as flores murcham antes de aparecidas. Sim, outrora eu era de aqui;

hoje, a cada paisagem, nova para mim que seja, regresso estrangeiro, hóspede e peregrino da sua [re]apresentação, forasteiro do que vejo e ouço, velho de mim.

Já vi tudo, ainda o que nunca vi, nem o que nunca verei. No meu sangue corre até a memória das paisagens futuras, e a angústia do que terei que ver de novo é uma monotonia antecipada para mim.

E debruçado ao parapeito, gozando do dia, sobre o volume vário da cidade inteira, só um pensamento me enche a alma — a vontade íntima de morrer, de acabar de não ver mais luz sobre cidade alguma, de não pensar, de não sentir, de deixar atrás, como um papel de embrulho, o curso do sol e dos dias, de despir como um traje pesado, à beira do grande leito, o esforço involuntário de ser. (PESSOA, 2011, p. 359-360).

A fusão de Soares com a cidade de Lisboa resulta em o *Livro*. Richard Zenith afirma que apenas a partir de 1930 Pessoa se preocupou em datar a maior parte dos fragmentos pertencentes ao Livro, “que, agora sim, encontrou a sua estrada: a Rua dos Douradores, onde Soares trabalha num escritório e onde também mora, num modesto andar alugado, escrevendo nas horas livres.” (PESSOA, 2011, p. 21).

Aproximamos esse dado — o desassossego de Soares está na Rua dos Douradores — ao que descreve Baudelaire acerca da captura do espaço e do tempo da modernidade, o *fragmentário*, como diria Compagnon (2010), e que também é uma forma de movimento. Já em Mário de Sá-Carneiro, a fusão com a grandiosidade cosmopolita da capital francesa é percebida pelos elementos que o poeta recupera no poema abaixo (Torre Eiffel, antena da TSF) relacionados ao crescimento e à modernização, em agosto de 1915:

A minha alma fugiu pela Torre Eiffel acima,
 - A verdade é esta, não nos criemos mais ilusões
 - Fugiu, mas foi amanhada pela antena da TSF
 Que a transmitiu pelo infinito em ondas hertzianas...
 (Em todo o caso que belo fim para a minha Alma!)... (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 135).

Embora Paris provoque frenesi por seu crescimento, modernização, vida noturna, “canto de acolhimento e perdição” (PONTES, 1994, p. 203), não garante que sujeito/eu-lírico livre-se da dor de existir. Aliás, é nesse espaço que o sujeito esmiúça sua dor:

Paris! Paris! — exclamava o poeta [Ricardo de Loureiro]. — Por que o amo eu tanto? Não sei... Basta lembrar-me que existo na capital latina, para uma onda de orgulho, de júbilo e ascensão se encapelar dentro de mim. É o único louro para a minha dor — Paris! (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 324).

Semelhantemente ao que se passa com Soares⁷¹, Ricardo é acometido por sentimentos/sensações que lhe pesam; nada é capaz de lhe provocar arroubos felizes de encantamento duradouro: “Nada me encanta já; tudo me aborrece, me nauseia. Os meus próprios raros entusiasmos, se me lembro deles, logo se esvaem” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 318).

Tanto para Soares quanto para Sá-Carneiro alguns elementos são promulgadores de sua produtividade. Tédio, sonho, dor, cansaço, tristeza, desânimo, solidão: “só me é permitido ser feliz não sendo” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 168). Mas isso parece ser impossível de ser explicado tanto pelos sujeitos/eu-líricos sá-carneirianos quanto pelos sujeitos pessoanos, aqui pela voz de Bernardo Soares, como em “uma viagem nunca feita”,

— Passeei pelas margens dos rios cujo nome me encontrei ignorando. Às mesas dos cafés de cidades visitadas descobri-me a perceber que tudo, me sabia a sonho, a vago. Cheguei a ter às vezes a dúvida se não continuava sentado à mesa da nossa casa antiga, universal e deslumbrado por sonhos! Não lhe posso afirmar que isso não aconteça, que eu não esteja lá agora ainda, que tudo isto, incluindo esta conversa consigo, não seja falso e suposto. O senhor quem é? Dá-se o facto ainda absurdo de não o poder explicar... (PESSOA, 2011, p. 484-485).

⁷¹ “Verifico que, tantas vezes alegre, tantas vezes contente, estou sempre triste.” (PESSOA, 2011, p. 77).

Sentido/sentimento que desencadeia um diálogo bastante próximo ao poema *Anywhere out of the world*, de Baudelaire (2010b, p. 267), “Parece-me que estarei sempre bem lá onde não estou, e essa questão de mudança é um assunto que discuto com minha alma.”

Nesse sentido, na próxima seção, me debruçarei sobre o modo como ambos elaboram suas escritas a partir do trânsito pela cidade, o modo como circunscrevem suas experiências por meio dessa paisagem, sobre(im)posta pelas sensações, investigando o sensível ao extremo em suas produções.

2. BERNARDO SOARES E MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: SUJEITOS EM TRÂNSITO, CARTOGRAFIAS POÉTICAS

Se eu tivesse o mundo na mão, trocava-o, estou certo,
por um bilhete para a Rua dos Douradores.

Bernardo Soares

O sujeito se constrói no espaço urbano através de uma gama de fatores que se elaboram e se conectam de diferentes formas. Creio que vale retomar três aspectos sobre a cidade delineados por Zygmunt Bauman (2009) que se somam ao que expus no capítulo anterior: as *zonas fantasmas*; os *espaços de fluxos*; e a *mixofilia*⁷². As zonas fantasmas estão em oposição a certos espaços que nas cidades adquirem determinado valor. Se retomarmos a reconstrução de Paris, as regiões dos bulevares têm valor significativo, são paisagens carregadas de beleza, de harmonia moderna, de movimento, de fluxo. Esses espaços estabelecem o trânsito específico de sujeitos que “devem” ocupar esses cenários. Nesse aspecto, o poema baudelairiano *Nos olhos dos pobres*, como já mencionei, é representativo. Os três pares de olhos simbolizam a cisão que a cidade moderna torna mais evidente quando se refere às diferenças sociais e econômicas. Por outro lado, as pessoas de baixa renda foram expulsas, deslocadas dos limites da cidade, e passaram a ocupar as zonas fantasmas, ou seja, as regiões menos visadas da cidade. E são fantasmas justamente porque quem lá mora não tem visibilidade. São sujeitos invisíveis, massa desprezível e sem grande “utilidade funcional”, pessoas supérfluas, como observa Bauman (2009, p. 22-27). É nesse espaço que residem perigos, pesadelos, criminosos, violências.

Por sua vez, os espaços de fluxos apontam para a circulação mais fluida de pessoas, de capitais, de bens e de mensagens. O trânsito de pessoas que circulam entre países e culturas — como imigrantes, turistas, estudantes, profissionais etc. — estreita vínculos assíduos entre a sociedade de origem e a de passagem, o que não era possível até meados do século XX (CANCLINI, 2007, p. 58). Para que isso seja alcançado, o espaço urbano também deve estar adequado para acolher esse fluxo. Os portos de passagem se avolumam significativamente,

⁷² Embora o texto se atenha às metrópoles contemporâneas, entendo que a leitura do sociólogo venha colaborar para a do sujeito moderno, posto que sua análise, em certa medida, é sintomática dos processos de modernização e de urbanização intensificados na segunda metade do século XIX.

tornam-se conexões e esboroam os limites territoriais: de estações, de aeroportos, de terminais rodoviários, para hotéis, restaurantes, cafés. “Navegar é preciso, viver não é preciso”⁷³, disse Soares (PESSOA, 2011, p. 293). Vale lembrar que Sá-Carneiro, nos anos que esteve fora de Portugal, e foi para Paris estudar Direito, viveu em hotéis como o Hotel Richemond, o Gran Hotel du Globe e o Hotel de Nice — última morada do poeta (FIGUEIREDO, 1983, p. 127-138, 212) — lugar de caráter provisório e impessoal de moradia, para pessoas que estão sempre de passagem, para turistas ou pessoas sem residência fixa e sem intenções de se fixar.

Conforme Bauman (2009, p. 35) é “nos lugares que se forma a experiência humana, que ela se acumula, é compartilhada, e que seu sentido é elaborado, assimilado e negociado”. Desse modo, os espaços de fluxo possibilitam não apenas o contato com o estrangeiro, mas o entendimento de que a existência do outro que lhe é desconhecido também enfatiza a diferença existente entre o sujeito e seu conterrâneo, posto que as diferenças sociais, econômicas, de geração e de gênero evidenciam a heterogeneidade.

Esse cenário torna-se sedutor e estimula o que Bauman chama de *mixofilia*, ou seja, o desejo, a atração pelo estranho (estranhos vivendo como estrangeiros), pelo diferente, pelo que é desconhecido, tal qual experimenta o *flâneur* de *O homem da multidão*, de Poe. Essa pulsão move(u), além de outros fatores relevantes tal como a promessa de melhores condições de vida com a eclosão industrial, as pessoas do campo e das cidades do interior, para viverem nas grandes cidades — lugar no qual se potencializa a noção do outro.

Entretanto, ao passo que podemos perceber a mixofilia, a cidade também induz ambivalentemente à *mixofobia*. Conviver com pessoas “semelhantes”, com os mesmos rituais e hábitos estabelece o conforto homogêneo de interesses e práticas sociais⁷⁴. Evitar o outro, que é também estrangeiro, redime a possibilidade de acontecer equívocos, mal-entendidos, além de não demandar negociações complexas no que

⁷³ Escreve o semi-heterônimo: “Ficámos, pois, cada um entregue a si próprio, na desolação de se sentir viver. Um barco parece ser um objeto cujo fim é navegar; mas o seu fim não é navegar, senão chegar a um porto. Nós encontrámo-nos navegando, sem a ideia do porto a que nos deveríamos acolher. Reproduzimos assim, na espécie dolorosa, a fórmula aventureira dos argonautas: navegar é preciso, viver não é preciso.” (PESSOA, 2011, p. 293).

⁷⁴ A esse respeito vale retomar o lema do Estado Mundial em *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley: comunidade, identidade e estabilidade. Publicado em 1932, em linhas gerais, a narrativa elabora uma sociedade organizada por meio de castas, no qual as pessoas são definidas biologicamente e são condicionadas a viverem em harmonia com as leis e regras sociais.

se refere às práticas sociais (BAUMAN, 2009, p. 43-47), numa tentativa de manter certa estabilidade no que se entende como *local*, deixando-o “a salvo”, das incontroláveis mudanças e novidades do *global* (sempre caleidoscópicas).

Se o sujeito da cidade se posiciona de modo ambivalente, entre a mixofobia e a mixofilia é possível apreender que o modo como a cidade se constrói — ou é construída — por ele também é vária. A maneira como vivencia a cidade grande molda suas experiências. Como experiência entendemos, em certa medida, aquilo que acontece conosco, o que nos toca, por assim dizer. Nosso *modus vivendi* também contribuirá para o modo como nossas experiências se desenrolarão, ou como as percebemos.

Nesse sentido, vale retomar os tipos de narradores arcaicos benjaminianos (BENJAMIN, 1994, p. 197-221), o marinheiro mercante e o lavrador sedentário, como contrapontos da experiência: “Viajar, sabemos, não é dado a todos”, observa Sergio Cardoso (2002, p. 351). O marinheiro é aquele que viaja, percorre terras desconhecidas, distantes, passa por novas experiências e retorna para a terra natal com o que contar e com o que compartilhar. Ao expor suas histórias aos outros, o que é contado passa do particular para o coletivo: a experiência e a memória do marinheiro assumem características de experiência e de memória coletivas de quem ouve, incorporando-as para si. Da interpenetração desses dois tipos arcaicos, o sistema corporativo medieval contribuiu significativamente, representado pelas figuras do mestre sedentário e pelos aprendizes migrantes: o mestre já havia sido aprendiz ambulante antes de fixar morada em sua pátria ou no estrangeiro. Observa Benjamin (1994, p. 199) que se “os camponeses e marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram”, posto que tal sistema associava tanto o saber das terras distantes quanto o saber do passado.

Cabe lembrar que viagem tem como primeira acepção o ato de partir de um lugar para outro, relativamente distante, e o resultado desse mesmo ato. Além disso, Todorov (1999, p. 13) aponta que “o deslocamento no espaço é o indício primeiro, o mais óbvio, da mudança; nesse sentido a viagem e o relato implicam-se mutuamente”. Por sua vez, o lavrador é aquele que permanece na terra natal e se torna o repositório das histórias e das tradições do seu povo, fazendo do coletivo, particular.

Desse modo, podemos relacionar o narrador marinheiro como sendo o narrador do espaço, o trabalhador sedentário como o narrador do tempo e o artífice como a interpenetração desses dois: narrador

espaço-tempo. Ambos os narradores, marinheiro e lavrador, aconselham por meio do particular ou do coletivo, amparados por suas “andanças”. O narrador é aquele que fornece um interesse prático e utilitário para quem ouve uma história. Por esse motivo, o conto de fadas torna-se um modelo fundamental de narrativa, pois é uma história aberta, sem uma moral definida (como ocorre com a fábula) e leva o ouvinte a pensar sobre o assunto. A narrativa, para Benjamin, é uma forma artesanal de comunicação, na qual a matéria-prima trabalhada é a experiência. Assim, o narrador elabora o fato narrado, transmitindo-o ao ouvinte, que o assimila como modelo de vida, incorporando à sua própria vida, fazendo com que experiência e memória confluem e elaborem as percepções dos sujeitos.

“A memória é a mais épica de todas as faculdades”, pondera Benjamin (1994, p. 210), pois é a partir da memória abrangente que possibilita à poesia épica apropriar-se do curso das coisas ou resignar-se a, por conta da morte. Dessa maneira, é pelo processo da *reminiscência* — base de todas as formas épicas de narrativa — que os acontecimentos são transmitidos de geração para geração. No que se refere ao romance, a memória está vinculada à *rememoração*. Se a narrativa épica está relacionada à sabedoria, a qual abarca a memória, feita de “muitos fatos difusos” (BENJAMIN, 1994, p. 211), o romance “burguês”, por sua vez, não se configura no modelo fundamental das experiências — próprio das formas épicas —, pois trata de apenas de um herói, de uma peregrinação, de um combate, como diferencia Benjamin nesse mesmo texto.

Em se tratando de memória, via rememoração, o sujeito-narrador da novela *A grande sombra*⁷⁵, escrita por Sá-Carneiro, e dedicada a Fernando Pessoa, apresenta uma visão disforme de sua infância — os maiores instantes que já viveu — em que as ruas da quinta de seus pais, lugar de brincadeiras durante o dia, eram, à noite, objeto dos mais intensos devaneios — “mundo da minha imaginação febril” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 12):

Na noite, entre a escuridão, ao longe, os lugares bem conhecidos — os pomares, os vinhedos, os eirados, os jardins — surgiram apavorantes, noutros contornos... As ruas, ladeavam-nas os monstros de bruma verde em que o buxo se convertera — monstros aliás jocosos,

⁷⁵ Escrita entre abril e setembro de 1914 em Paris e em Lisboa.

bonacheirões, em esgares torcidos de polichinelo... e eram soldados hirtos, alvejando, os pilares das parreiras: soldados de barretina, alguns, fumando cachimbos onde fingiam brasas os pirilampos que esvoavam próximo...

Tudo sombra, sombra vacilante, enfim, ao meu redor, a modificar subtilmente, constantemente, a paisagem nocturna... (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 14-15).

Aquele que rememora, retorna no tempo por meio das migalhas da consciência, da memória inadvertidamente seletiva, o que aponta para a construção de paisagens vincadas de percepções, sensações, desejos, ânsias. A matéria narrada perpassa o sujeito-presente em busca do sujeito-anterior. Essa retomada nunca terá o êxito esperado. É uma viagem ao mundo interior por excelência, rememora um mundo que não existe (mais). A única maneira possível de falar daquilo que não existe mais (situado no passado), assim como daquilo que deixa de existir a todo o momento (o presente) e daquilo que ainda não existe (futuro) apenas pode ser feita através do exercício da ficção. Motivo pelo qual a viagem por esse mundo interior é completamente fraturada, feita de painéis históricos superpostos, de detalhes aparentemente sem importância, de eventos traumáticos, de esquecimentos, de distorções.

As diferenças entre os narradores benjaminianos apontam para duas estruturas narrativas: a *ordinária* e a *do errante*. Na *narrativa ordinária* percebem-se as relações de quem vivencia seu mundo cotidiano, cuja acepção está voltada para o banal, sem haver a tensão iminente de mudanças bruscas no *modus vivendi*, caracterizado por rituais e costumes corriqueiros, próprio de um universo orgânico, estável e lento. Na *narrativa do errante* há o deslocamento do sujeito que parte de seu lugar familiar para um mundo que lhe é, *a priori*, desconhecido, fato que envolve transformações inesperadas, posto estar em um mundo artificial, mutável, veloz. De certo modo, há no sujeito envolvido certa expectativa, ou desejo para mudanças repentinas. Essas transformações podem ocorrer em três níveis: por meio de, através de e no mundo interior; como também por meio de, através de e no mundo exterior. Desse modo, as forças de transformação poderão processar especificamente para/no mundo interior, para/no mundo exterior, ou para ambos, em intensidades variadas não dimensionáveis. Como lembra Gaston Bachelard (2002, p. 77), viajar é uma morte, assim como morrer é uma viagem.

A viagem carrega simbolicamente a busca pela verdade, pela paz, pela imortalidade, e pela busca e descoberta de um centro espiritual, como é o caso das viagens chinesas em direção às Ilhas dos Imortais. A viagem, em si, ocorre no mundo interior, seja em busca do conhecimento ou de natureza psíquica/esotérica, como é o caso das aventuras envolvendo Hércules, o Santo Graal, Ulisses, Enéias, Dante, Cristóvão Colombo⁷⁶ e Vasco da Gama; ou de elevação espiritual como a de Maomé, em busca da terra prometida, ou de Jesus Cristo peregrino. A viagem torna-se o símbolo da inexorável recusa de si, sendo que a única efetivamente válida é aquela feita para e pelo mundo interior (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 951-953), porque é inerente ao sujeito a insatisfação. Não por acaso tédio e melancolia são temas recorrentes nas produções pessoana e sá-carneirina.

Ao considerarmos a relação entre narrativa, experiência e memória, o papel do narrador, enquanto sujeito que, via de regra, coordena o foco narrativo, faz-se fulcral desenvolver as experiências do viajante da/na cidade. O *flâneur*, como já mencionei, elege o espaço urbano como matéria para descobrir, descortinar, contar. Nesse sentido, Benjamin (1994, p. 57) observa que Baudelaire não se sentia instigado a se entregar ao espetáculo da natureza. Somente sua experiência na multidão, os choques e os “encontrões” do transeunte em meio à massa seria capaz de lhe manter viva a autoconsciência. A cidade e suas ruas sinuosas se transformam, então, no labirinto perfeito de Dédalo. Ao invés da criatura mitológica híbrida, o que se encontra nas calçadas e ruas são imagens cubofuturistas. Perder-se entre as vitrines nas ruas amplas dos bulevares, ou nas ruas estreitas e sem saída, são cenários de experiências sem-fim. Ainda que o lugar possa ser o mesmo, o cenário que se delinea nunca o é.

É no trânsito pela cidade que o sujeito-narrador de *A grande sombra* encontra a si próprio, haja vista ser a atmosfera urbana a responsável por fazê-lo *sentir*:

Frequentemente, ao virar-me numa rua, num salão, *encontro-me*, de súbito no cenário distante de qualquer cidade estrangeira — bem nítido:

⁷⁶ Podemos relacionar à viagem *das navegações* à noção de descoberta. Referente ao mito do Novo mundo, conforme Françoise Graziani (2000, p. 224-225), a narrativa épica de Luís Vaz de Camões representa uma verdadeira atualização de *Eneida*. Vasco da Gama não descobre um novo mundo, mas uma nova rota de navegação. É pela elaboração narrativa do poeta que o comandante português é elevado a herói, situa a nação como predestinada a tais feitos, transformando a viagem em epopeia.

venho na realidade toda uma praça... todo um cais... *sentindo* latejar a penumbra violeta entre as colunas majestosas de certa catedral... (Aqui — bem sei — ainda existe uma explicação admissível: qualquer deslocamento que se dê na atmosfera e que, justamente, interseccione planos paralelos, quebre vértices de luz e sombra, iguais àqueles em que por ventura eu presenciei o cenário evocado). (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 27-28).

Mesmo no transcorrer do dia, as situações, as pessoas, os eventos serão outros. A cidade é impregnada de vida sem controle. Não há como detê-la. Resta apenas ao *flâneur* mergulhar nessa massa que o alimenta, para *senti-la*. Reside no *flâneur*, então, o desejo insaciável de *ver* (BENJAMIN, 1994, p. 57). “Diziam os argonautas que navegar é preciso, mas que viver não é preciso. Argonautas, nós, da sensibilidade doentia, digamos que sentir é preciso, mas que não é preciso viver”, disse Soares (PESSOA, 2011, p. 147). O processo no qual os sentidos se vertem em sensibilidades múltiplas é que interessa para delinear, então, o sujeito moderno vertido em literatura.

Pelo viés das transformações experimentadas na modernidade, o olhar deixa de ser percebido como produto objetivo e imparcial. Em *O heroísmo da visão*, Susan Sontag (2004, p. 99-128), ao tratar sobre a fotografia, observa que com a modernização dos instrumentos fotográficos a partir da década de 1910 esse registro deixou de ser apenas instrumento de captura de um cenário ou de um evento específico. Também a instantaneidade e a rapidez dessa máquina, em contraponto à pintura, por exemplo, acompanhou as transformações do século XIX. A princípio, entendia-se a fotografia como sendo um registro mais fidedigno e real, o que era impossível de se ter com a pintura. Entretanto, com o *close* e a possibilidade de manipular os negativos, a aura de *real* da visão fotográfica foi questionada. De todo modo, a visão fotográfica significava desvelar a beleza no ordinário, no corriqueiro, no habitual. Por esse motivo, pondera Sontag (2004, p. 115), a visão fotográfica necessita ser renovada, seja pelo choque, pelo tema, pela técnica, com o intuito de causar a “impressão de violar” a visão comum. Alterar a lente da visão para outros ângulos, perspectivas, filtros, tal qual a visão do sujeito moderno: instantânea e fugidia.

Sergio Cardoso (2002, p. 349) lembra que o “olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda por interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo

estranhamento”. O olho é capaz de perceber limites, formas, fronteiras, cores, tonalidades, luz, sombras, a composição que o olhar faz da paisagem alcançada pela visão nunca é totalmente apreendida. O processo realizado pelo cérebro para capturar o que a visão distingue é extremamente sensível e subjetivo. Embora possamos entender o olfato e o paladar como sendo os sentidos mais subjetivos do organismo, posto que odores e sabores são carregados de memórias de prazer e de repulsa, semelhante ao prato preferido da infância, ou ao cheiro da casa dos avós que, lembrados, deslocam o sujeito para experiências progressas em família, a visão igualmente carrega certo sentido estético, que coteja (não apenas) o subjetivo com a paisagem de quem vê. Disse Pessoa pela voz de Campos:

Lisboa com suas casas
 De várias cores,
 Lisboa com suas casas
 De várias cores,
 Lisboa com suas casas
 De várias cores...
 À força de diferente, isto é monótono.
 Como à força de sentir, fico só a pensar.
 (PESSOA, 2005, p. 389-390).

Nesse sentido, podemos ampliar a discussão e pensar que o “mundo do olhar” (CARDOSO, 2002, p. 350) se compõe não apenas de matérias e naturezas visíveis e palpáveis. Aliás, a imaginação não se restringe à possibilidade de elaborar imagens impregnadas de *realidade*. As imagens ultrapassam a realidade, “*cantam* uma realidade” (BACHELARD, 2002, p. 18). É por meio da imaginação, e da memória, que a visão se amplia, (re)inventa a vida, os sentidos, os desejos, as realidades, os conceitos... O mundo também é visto pelo sonho: imagem em movimento projetada pela mente sobre as pálpebras do sujeito que dorme ou que imagina. Dessa maneira, os sonhos podem se tornar significativamente representativos. Produzem uma complexa realidade que imbrica elementos do real com sensações capturadas pelo sonhador, envolvendo nesse universo sensível beleza, medo, angústia, dor, sofrimentos, desejos, prazeres, do mesmo modo que empreendem viagens e deslocamentos do sonhador por meio da memória afetiva particular. Aliás, o universo do sonho é central para as poéticas de Fernando Pessoa e de Mário de Sa-Carneiro. Retomo, por exemplo, *O marinheiro*, discutido no capítulo anterior, e o próprio L do D, e o *Homem dos sonhos*, de Sá-Carneiro, pertencente a *Céu em Fogo*

(MARTINS, 2010, p. 817-818). O olhar vigilante, assim como o olhar cansado, é feito de outras lentes que também delineiam a paisagem.

O olhar pode ser excessivamente revelador. Recorremos ao prefácio de Pessoa sobre como *conheceu* Bernardo Soares. Além da aparência física de um sujeito em ruínas, como aquele que vai perdendo-se em trapos por onde passa, sua visão desse desconhecido perscruta também o que ele *sente*. A visão de Pessoa sobre Soares instiga a nossa, enquanto leitores, do *Livro*, feito *mise en abyme*. Vale a pena retomar um trecho, pois expressões como “face pálida”, “ar de sofrimento”, “abatimento” e “angústia fria” são usadas para descrevê-lo:

Era um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, mas menos quando de pé, vestido com um certo desleixo não inteiramente desleixado. Na face pálida e sem interesse de feições um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil definir que espécie de sofrimento esse ar indicava — parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito.

Jantava sempre pouco, e acabava fumando tabaco de onça. Reparava extraordinariamente para as pessoas que estavam, não suspeitosamente, mas com um interesse especial; mas não as observava como que perscrutando-as, mas como que interessando-se por elas sem querer fixar-lhes as feições ou detalhar-lhes as manifestações de feição. Foi esse traço curioso que primeiro me deu interesse por ele.

Passsei a vê-lo melhor. Verifiquei que um certo ar de inteligência animava de certo modo incerto as suas feições. Mas o abatimento, a estagnação da angústia fria, cobria tão regularmente o seu aspecto que era difícil descortinar outro traço além desse. (PESSOA, 2011, p. 41).

Essa cena revela outro pormenor sobre Soares: sua “visível” curiosidade sobre seu entorno. Pessoa evidencia por meio de seu olhar sobre o ajudante de guarda-livros, o olhar deste. Sabemos, como já mencionei anteriormente, sobre essa armadilha ficcional. Pessoa não *viu verdadeiramente* Soares, mas esse modo como exercita seu labor

ficcional aponta para um distanciamento narrativo que passa do subjetivo ao objetivo e retorna a um subjetivo em segundo grau, semelhante ao olhar fotográfico que é densamente revelador. É a outra lente fotográfica que Pessoa lança mão para ver e *capturar a “realidade”* que sonha.

Assim, escreve Soares: o “mais que há no mundo é paisagem, molduras que enquadram sensações nossas, encadernações do que pensamos.” (PESSOA, 2011, p. 177). Sua visão tem morada, ponto de partida. O ajudante de guarda-livros está no 4º andar (PESSOA, 2011, p. 117) e parte da “Rua dos Douradores para o Impossível...” (PESSOA, 2011, p. 79). É de seu quarto que *vê* o mundo — para ele a Rua dos Douradores é o mundo e onde se dedica à escrita nas horas vagas⁷⁷. Não por acaso é nessa rua que o *Livro do Desassossego* tem com última morada: nela ficavam os douradores, ou seja, os profissionais que gravavam os elementos decorativos e indicativos nas capas das publicações luxuosas. Simbolicamente, também de dourado, Soares gravava no grande livro sua vida — “tudo é rua na vida” (PESSOA, 2011, p. 345) —, encadernações do que sente.

É também ali na Rua dos Douradores que está o trabalho, que lhe provoca tédio, e também a vida, que lhe causa aborrecimento. Soares leva sua rotina de acordo com o relógio, com seu trabalho, atrelado aos mecanismos de controle social de uma sociedade moderna. Isso nos leva ao que Georges Bataille (2010) aponta, em *El erotismo*, ao explorar que o trabalho e a experiência religiosa são importantes controladores sociais, assim como ao estudo de Georg Simmel (1979) ao relacionar a vida prática do ritmo moderno à exatidão calculista da economia do dinheiro.

Nesse sentido, o olhar de Soares transita pela cidade de Lisboa, sua atmosfera, o escritório onde trabalha e a rua, além do quarto localizado no quarto andar onde mora. Esses espaços, como apresenta José Gil (2010, p. 36), podem transformar-se em espaço de sensações, irrompendo o fluxo do sonho, ou pesar-lhe o sentimento de isolamento, levando-o a um espaço interior, para sua vida interior: “Dói-me a cabeça porque me dói a cabeça. Dói-me o universo porque a cabeça me dói. Mas o universo que realmente me dói não é o verdadeiro, o que existe porque não sabe que existo, mas aquele, meu de mim, que, se eu passar

⁷⁷ “Há quem, estando distraído, escreva riscos e nomes absurdos no mata-borrão de cantos entalados. Estas páginas são os rabiscos de minha inconsciência intelectual de mim. Traço-as numa modorra de me sentir, como um gato ao sol, e releio-as, por vezes, com um vago pasmo tardio, como o de me haver lembrado de uma coisa que sempre esquecera” (PESSOA, 2011, p. 318).

as mãos pelos cabelos, me faz parecer sentir que eles sofrem todos só para me fazerem sofrer.” (PESSOA, 2011, p. 312).

O modo como Bernardo Soares se projeta no texto, enquanto narrador, aponta para a categoria narrador câmera — não a proposta por Norman Friedman, na qual transmite *flashes* de realidade — mas como delinea Ligia Chiappini Moraes Leite (2001, p. 62-66) em *O foco narrativo* a partir de sua análise, ao ponderar sobre a câmera cinematográfica como passível de ponto de vista onisciente, cujo narrador domina tudo sobre a narrativa, ou ainda de ponto de vista centrado em uma ou em várias personagens. Sabemos que no caso do L do D, fica evidente que o ponto de vista está encerrado em Bernardo Soares e que não há neutralidade em sua escrita: “Releio em uma destas sonolências sem sono, em que nos entretemos inteligentemente sem a inteligência, algumas das páginas que formarão, todas juntas, o meu livro de impressões sem nexos.” (PESSOA, 2011, p. 393). Mesmo que reconheçamos no olhar soareano certa técnica — lembremos da peculiaridade que fez Pessoa se interessar por Soares na taberna que ambos “casualmente” frequentavam: “Reparava extraordinariamente para as pessoas que estavam, não suspeitosamente, mas com um interesse especial; mas não as observava como que perscrutando-as, mas como que interessando-se por elas sem querer fixar-lhes as feições” (PESSOA, 2011, p. 49) —, o modo como vê é de apurado interesse, semelhante aos croquis de Guys. Nesse processo, podemos, em certa medida, sem pretender reduzir a importância do *Livro*, divisá-lo como croquis da (sobre a) cidade de Lisboa. Ela acaba por ser a personagem principal. É por meio dela que os espaços se desdobram em espaços de sensações.

Então, o narrador câmera soareano ultrapassa os limites da *narrativa ordinária*, para ampliá-la à *narrativa do errante*. Soares viaja por Lisboa para “descrevê-la” e para descrever-se: “a paisagem da cidade é como um campo de casas [...]. A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim.” (PESSOA, 2011, p. 359).

A paisagem que se forma diante de seus olhos faz com que se sinta e se perceba outro, volta a seu quarto, estrangeiro, hóspede, peregrino, forasteiro (PESSOA, 2011, p. 359), fato que reafirma minha ideia de narrador câmera, uma vez que, ao se situar estrangeiro, o ângulo de visão nunca será o mesmo, há sempre algo de desconhecido flagrado pelo olhar. Como na visão fotográfica, a cinematográfica também necessita de “choque” para renovar a visão comum. Então, o narrador câmera perscruta os pormenores, como na cena a seguir, no qual, em um eléctrico, o sujeito-narrador observa a rapariga que vai diante de si e, a

partir dela, o mundo que se revela aos seus olhos. A citação é longa, mas merece ser lida para que possamos apreender o processo narrativo-descritivo:

Vou num carro eléctrico, e estou reparando lentamente, conforme é meu costume, em todos os pormenores das pessoas que vão adiante de mim. Para mim os pormenores são coisas, vozes, letras. Neste vestido da rapariga que vai em minha frente decomponho o vestido em o estofado de que se compõe, o trabalho com que o fizeram — pois que o vejo vestido e não estofado — e o bordado leve que orla a parte que contorna o pescoço separa-se-me em retrós de seda, com que se o bordou, e o trabalho que houve de o bordar. E imediatamente, como num livro primário de economia política, desdobram-se diante de mim as fábricas e os trabalhos — a fábrica onde se fez o tecido: a fábrica onde se fez o retrós, de um tom mais escuro, com que se orla de coisinhas retorcidas o seu lugar junto do pescoço; e vejo as secções das fábricas, as máquinas, os operários, as costureiras, meus olhos virados para dentro penetram nos escritórios, vejo os gerentes procurar estar sossegados, sigo, nos livros, a contabilidade de tudo; mas não é só isto: vejo, para além, as vidas domésticas dos que vivem a sua vida social nessas fábricas e nesses escritórios... Toda a vida social jaz a meus olhos só porque tenho diante de mim, abaixo de um pescoço moreno, que de outro lado tem não sei que cara, um orlar irregular regular verde-escuro sobre um verde-claro de vestido.

Para além disto pressinto os amores, as secrecias [sic], a alma, de todos quantos trabalharam para que esta mulher que está diante de mim no eléctrico use, em torno do seu pescoço mortal, a banalidade sinuosa de um retrós de seda verde-escura fazenda verde menos escura.

Entonteco. Os bancos do eléctrico, de um entretecido de palha forte e pequena, levam-me a regiões distantes, multiplicam-se-me em indústrias, operários, casas de operários, vidas, realidades, tudo.

Saio do carro exausto e sonâmbulo. Vivi a vida inteira. (PESSOA, 2011, p. 286-287).

O que Soares vê está para além — e aquém — de seus olhos. A viagem originada pelo eléctrico propicia outro ângulo, em movimento, de sua percepção. Aguça-lhe a curiosidade nos detalhes, assim como faz com que se detenha em enquadramentos fechados e que lhe carregam o mundo: no vestido da rapariga está não apenas sua vida, mas a de outras, das fábricas e dos escritórios para que aquela composição lhe chegasse diante dos olhos. Soares vê, detalha, semelhante ao seu ofício de contabilidade no armazém de fazendas (PESSOA, 2011, p. 345). Essa outra viagem pela qual envereda causa-lhe exaustão.⁷⁸ Aliás, Soares escreve o *Livro* sempre quando está cansado, depois de um dia de trabalho, em seu quarto “Do meu quarto andar sobre o infinito, no plausível íntimo da tarde que acontece, à janela para o começo das estrelas, meus sonhos vão, por acordo de ritmo com a distância exposta, para as viagens aos países incógnitos, ou supostos, ou somente impossíveis.” (PESSOA, 2011, p. 378) — traço apontado por Pessoa na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro: “[o semi-heterônimo,] que aliás em muitas cousas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio.” (PESSOA, 1999b, p. 345-346).

2.1 No ondear da vida moderna⁷⁹

Numa interminável tentativa de explorar o mundo externo, por intermédio do interno, em uma complexa trama entre “um” Eu e os Outros, os sujeitos pessoanos mostram-se desdobrados, fragmentados, uma vez que se apoderam de diferentes máscaras para se articularem. Essa característica, quando revestida de tédio, aponta para uma voz

⁷⁸ Podemos aproximar essa imagem ao exposto por Georg Simmel para quem a mente moderna se tornou extremamente calculista devido à sua relação dependente à economia do dinheiro: “A exatidão calculista da vida prática, que a economia do dinheiro criou, corresponde ao ideal da ciência natural: transformar o mundo num problema aritmético, dispor todas as partes do mundo por meio de fórmulas matemáticas. Somente a economia do dinheiro chegou a encher os dias de tantas pessoas com pesar, calcular, com determinações numéricas, com uma redução de valores qualitativos a quantitativos. Através da natureza calculativa do dinheiro, uma nova precisão, uma certeza na definição de identidades e diferenças, uma ausência de ambigüidade nos acordos e combinações surgiram nas relações de elementos vitais — tal como externamente esta precisão foi efetuada pela difusão universal dos relógios de bolso.” (SIMMEL, 1979, p. 14).

⁷⁹ Referência a uma passagem de *Mistério* de Mário de Sá-Carneiro (Céu em fogo. Novelas, 2007, p. 101).

melancolicamente errante, por ter dificuldade em reconhecer-se ou pela consciência de que isso é impossível de acontecer de maneira plena:

Vivemos todos longínquos e anônimos; disfarçados, sofremos desconhecidos. A uns, porém, esta distância entre um ser e ele mesmo nunca se revela; para outros é de vez em quando iluminada, de horror ou de mágoa, por um relâmpago sem limites; mas para outros ainda é essa a dolorosa constância e quotidianidade da vida. (PESSOA, 2011, p. 386).

Para o sujeito, o deslocamento não ocorre apenas no espaço, por não se reconhecer em lugar algum, mas também no modo como ele percebe o que o cerca. Desse modo, o *Livro do Desassossego* poderia funcionar como coleção de biografemas⁸⁰ da melancolia e, por conseguinte, de Bernardo Soares, por registrar sua relação de amor por Lisboa e ao mesmo tempo funcionar como refúgio para seu sujeito-narrador.

Tudo é absurdo. Este empenha a vida em ganhar dinheiro que guarda, e nem tem filhos a quem o deixe nem esperança que um céu lhe reserve uma transcendência desse dinheiro. Aquele empenha o esforço em ganhar fama, para depois de morto, e não crê naquela sobrevivência que lhe dê o conhecimento da fama. Esse outro gasta-se na procura de coisas de que realmente não gosta. Mais adiante, há um que □

Um lê para saber, inutilmente. Outro goza para viver, inutilmente. (PESSOA, 2011, p. 286).

O *Livro*, como o encontramos, lembra a fórmula de um diário, ou de micro-contos, e se constrói com textos breves, impregnados de perdas, ausências e sensações. Sempre em fragmentos, o perfil de Bernardo Soares é fortemente marcado pela divagação e pelo tédio:

Considero a vida uma estalagem onde tenho que me demorar até que chegue a diligência do

⁸⁰ Recorremos ao estudo de Leyla Perrone-Moisés (1985, p. 9-10) acerca dos biografemas, teorizados por Roland Barthes, vistos como pequenas unidades biográficas, e como o *Livro* é uma reunião de “fragmentos”, acentua-se essa percepção caleidoscópica de mosaico, o que corrobora ainda mais a noção do *Livro* como um diário.

abismo. Não sei onde ela me levará, porque não sei nada. Poderia considerar esta estalagem uma prisão, porque estou compelido a aguardar nela; poderia considerá-la um lugar de sociáveis, porque aqui me encontro com outros. Não sou, porém, nem impaciente nem comum. [...] Sentome à porta e embebo meus olhos e ouvidos nas cores e nos sons da paisagem, e canto lento, para mim só, vagos cantos que componho enquanto espero. (PESSOA, 2011, p. 48-49).

Essa nova sensibilidade é percebida nas poéticas elaboradas tanto por Pessoa quanto por Sá-Carneiro. Diferentemente de Fernando Pessoa, que elabora sua poética em um alto nível de racionalidade ao ponto de multiplicar-se, em Sá-Carneiro não percebemos a preocupação com a racionalidade, ou com a elaboração de ditames que norteiam os fundamentos do sentir e do pensar. O poeta de *Indícios de ouro* entrega-se ao próprio texto para elaborar a sua experiência. Sua poética, nesses moldes, é alimentada pela fusão entre sensação e realidade, ao ponto de a linguagem ser capaz de corporificar a instabilidade dos sentidos.

Retomo o sujeito-narrador de *A grande sombra* (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 40-51) no momento em que este relata uma de suas experiências de fevereiro de 1909, quando vê uma mulher esplêndida que lhe toma o braço. Diz ela ser, talvez, uma princesa velada. Para o narrador, a mulher mascarada veste um estranho disfarce semelhante à vestimenta dos pajens de algum país distante, “azul de conto de fada”. Para ele, o exótico reside na figura estrangeira da princesa, em quem tudo lhe é peculiarmente curioso, aguça-lhe o imaginário, como é o caso da adaga, que portava em sua cintura: “É uma jóia de família... preciosa, emblemática, antiquíssima... com uma lenda medonha, espessa... de maldição eterna... Talvez um dia lhe conte”, diz a mulher (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 43).

As reticências de sua fala (indireta, porque quem a escreve é o narrador que conta a própria história) apontam para uma “realidade” que se manifesta oniricamente, e o enigma da aparição da princesa é corroborado por essas marcas textuais. Essa irregularidade é uma apologia própria aos sonhos, os quais transitam entre o consciente e o inconsciente, vêm sem estímulo concreto e constroem realidades com elementos aparentemente desconexos. Nesse sentido, as palavras de Gaston Bachelard (2002, p. 38) são complementares ao apontar que “as reticências ‘psicanalizam’ o texto. Deixam em suspenso o que não deve ser dito explicitamente.” Estratégia que intensifica o mistério que

envolve não apenas a figura da mulher, como também a do artefato ricamente ornado. Esse recurso é recorrente na novela, inclusive com o uso mais expressivo de uma ou mais linhas elaboradas por reticências contínuas, o que caracteriza uma dispersão ainda maior desse sujeito-narrador. Marca que nos remete à pontual observação de Fernando Paixão sobre a escrita do poeta português. Para o estudioso, Sá-Carneiro acaba por criar um neologismo necessário para a significação de seu projeto: *dispersona*, uma variação de *persona* no qual representa a própria dispersão — palavra-chave em sua poética —, sem se limitar ao psiquismo individual, negando o “corriqueiramente humano” (PAIXÃO, 2003, p. 55).

Na companhia da “companheira esquecida” o sujeito-narrador vai até o hotel em seu automóvel. A cena vale ser apresentada para entender a estrutura elaborada pela cidade, que lhe parece um cenário difuso pelas sensações do momento vivido:

Simultaneamente, sem me esforçar, sem me lembrar sequer de a sugerir – regressou-me anestesiadora e ténue, deliciosa como nunca, a dispersão que referi há pouco e me dimanara antes de A ter achado – em arrepios violeta, agora. (Particularidade curiosa que só depois observei: dessa difusão entorpecedora, muito do fundo, resumava um pavor oculto em insinuações magentas.)

Pude ainda ver que, vertiginoso, desde o Casino, o automóvel se dirigiu pelo Boulevard Mac-Mahon – seguindo depois pelo Boulevard du Pont-Vieux até à Praça Garibaldi. Mas, após chegarmos a esta Praça – onde nos detivemos um instante para o chauffeur acender uma lanterna que se apagara – não me é possível dizer se tomámos pelas Ruas Cassini, da República, ou por outras quaisquer.

A partir daí, com efeito, transmigrei-me a um mundo de sonhos. Volveu-se-me relativa a realidade – todos os meus pensamentos e os meus gestos foram meras projecções de movimentos subtis executados noutros planos. Adormeci em jade. Eclipsou-se qualquer coisa de mim: o luar, talvez, sobre o meu mundo interior. Fui apenas sensível ao Mistério que me acompanhava... (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 45).

Diferentemente das experiências vividas pelo narrador quando criança na quinta dos pais, em Portugal, quando a natureza era a motriz de mistérios, a cidade leva-o à viagem, a aventurar-se pelo desconhecido. Além disso, não é qualquer cidade. O narrador refere-se a Nice, segunda cidade mais visitada da França depois da capital da modernidade⁸¹: cenário ideal para embrenhar-se em uma viagem ao mundo interior — anestesia e sono que se projetam nas cores violeta e jade.

É também o cenário propício para conhecer a mulher que o levaria a viver o mistério com que há tanto sonhava se envolver (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 47), dando vazão ao seu mundo interior. Mas é a adaga o objeto que o captura. Envolver-se com aquela mulher, explorar seu corpo, possuí-la, foi, para o narrador, possuir aquela “joia maldita” — instrumento com o qual, em vertigem, penetra o coração da mascarada, certo de que todo o mistério que os envolvia em breve se dissiparia. Para que ela não fosse reconhecida, com o punhal desfigurou aquele rosto sem vida: “lacerei furiosamente o rosto dessa mulher que nunca vira: para ninguém mais a poder ver – *nem eu mesmo!*” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 50). Matá-la e deformar sua face, embora usasse uma máscara, seria uma forma de ajudá-lo a deformar sua imagem também em sua memória. Um gesto físico para acelerar o gesto da memória que, inevitavelmente, manipula lembranças, pessoas, momentos...

Desse acontecimento, o sujeito-narrador punge-se em exílio. O episódio leva-o a um exílio interior. Silencia. Tanto que passamos quase dois anos sem *saber* de sua vida. O encontro com a princesa velada data de fevereiro de 1909 e volta a escrever apenas em 3 de fevereiro de 1911. O crime fê-lo perceber que algo se lhe perdera, algo se lhe *outrou*: “como hoje vivo outro”. Sabemos que de Nice refugia-se em Veneza por ser, para ele, a “cidade sagrada da fantasia, capital brocado de inter-sonho” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 56), onde ele é outro, cidade onde deseja se *misturar para sempre*.

Aliás, a novela é construída assim: os breves “momentos de lucidez” do sujeito-narrador são acompanhados de datas. O primeiro é de dezembro de 1905, encerrando-se em abril de 1913. Salvo a linearidade cronológica, cujo registro não é realizado com rigor, há lapsos temporais significativos nesses quase 7 anos de registros. A esse respeito William Gass (*apud* KIEFER, 1995, p. 27) diz:

⁸¹ Em alusão ao livro de David Harvey, *Paris, capital of modernity* (Nova Iorque: Routledge, 2006), estudo voltado para a Paris do século XIX.

A agenda tem que ser anotada dia a dia e é inadequado deixar para terça-feira um encontro que cerrou nossos olhos tristonhos no sábado. Suas páginas são tão circunscritas quanto as horas e seus espaços devem ser recheados de fatos, observações e lembretes. O estilo da agenda é ‘staccato’, telegráfico. O diário acompanha o andamento do calendário, mas seu alcance é mais amplo, mais circunspecto e meditativo. Os fatos diminuem de importância e são substituídos por emoções, devaneios, pensamentos. Se seu diário estiver cheio de informações, isso significa que você não tem vida interna. E o diário pede frases, embora essas frases não precisem ser forçosamente bem-acabadas. Você pode voltar atrás no que já escreveu no diário, mas quando altera um trecho anterior ao dia em que está escrevendo, já está começando a inventar. A estrutura narrativa não observa qualquer rigidez, alternando entre relatos do que lhe acontece e digressões resultantes de seu cotidiano. Desse modo, a novela assemelha-se a um diário, justificando o cunho subjetivo, biográfico.

Dir-se-ia que o diário íntimo é um fixador de experiências, como se seu registro fosse capaz de *capturar* as sensações vividas, permitindo ao leitor, de natureza *voyeur*, experimentar, invadir o íntimo daquele que conta. A revelação do crime faz do leitor conivente, testemunha do ocorrido, permitindo-lhe, ainda, *sentir* o mesmo experimentado pelo sujeito-narrador, *ser* o narrador. Tal estrutura aponta tanto para a *narrativa ordinária* quanto para a *narrativa do errante* que, como já dito, parte de seu lugar comum para viver outras experiências. O suporte que escolhe para contá-las é através do diário, o qual toma as características de diário de viagem.

Esse jogo leva-nos a algumas particularidades. Sabemos que o sujeito que escreve é escritor. Sua Arte está fixada em Mistério: “tereí deixado sombra [...] diademada, nos meus livros: sombra artifício” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 17). Traço que remete às ponderações de Roland Barthes (2004a, p. 447) sobre o diário íntimo: “a sinceridade não passa de um imaginário de segundo grau”. O narrador emerge de suas sensações, memórias e, por que não, imaginação, para elaborar sua escrita.

Seu exílio autoinfligido é desestabilizado no início de 1913 quando encontra um conhecido francês, o qual estava acompanhado do Lord Ronald Nevile. Essa personagem abala sua ânsia pelo anonimato. Faz com que ele volte à *realidade*:

É muito interessante e bizarra a figura do inglês.
O seu perfil esfuma-se hirto – duma distinção aristocrática e concisa.

É alto e esguio. A pele muito clara, aloirada nas mãos longas – volve-se-lhe no rosto, maceradamente, duma palidez sonâmbula. Os olhos intensos, dum azul cruel, fulguram-lhe em brilhos tão profundos que parecem não existir neles próprios – mas atrás deles, coando-se como por lentes através das pupilas.

Rasga-se-lhe delgada a boca equivoca, em crispações femininas – divergindo em triângulo as comissuras dos lábios, por sombras agrestes. Os cabelos louros – indecisos em tons de cobre.

Usa inteiramente barbeado o rosto de aridez, e – detalhe sinistro – nas suas faces extensas ravinam-se misteriosos sulcos verdes.

O mais singular, entanto, são os seus gestos, todos a linhas quebradas; duros e frios. Mas realmente frios – fisicamente frios. Sempre que perto de mim o Lorde esboçou um gesto, mudou uma atitude, eu senti com efeito uma sensação de frio – um frio ácido, crispante, silencioso...

Não é menos extraordinária a sua voz. Uma voz cristalina e moça mas que se diria vibrar abafadamente, entre crepes negros, de seda.

Os seus passos são de madrepérola.

.....
(SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 60-61)

Pela descrição que o sujeito-narrador faz dessa criatura desconhecida, percebemos o particular interesse que se lhe assoma. Embora tenha decidido estabelecer Veneza com seu lugar de desterro, poucos dias depois que Ronald parte para Paris, ele faz o mesmo. Escreve o narrador que fez as malas, comprou o bilhete e partiu sem dar-se disso, como se não fosse ele a fazer, como se fosse outro — “*sem me ver*”, acrescenta (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 65).

Em sua chegada à estação Nice, mesmo sem ter escrito a ninguém sobre sua viagem, o Lord lá estava esperando-o. Ambos estão

hospedados no mesmo hotel e são inseparáveis, torna-se sua obsessão. Ronald é quem lhe apresenta a todos os amigos mesmo que, segundo a percepção do sujeito-narrador: “parece não conhecer ninguém — *mesmo as pessoas que me apresenta.*” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 67). Sobre isso, ainda, há a curiosa passagem na casa da Marquesa de Santo-Stefano na qual ela se refere ao Ronald como Roland. A princípio, o narrador compreendeu como sendo uma dificuldade linguística por ser estrangeira e ter dificuldade na pronúncia de um nome inglês. Estreitando sua reflexão, notou que o amigo jamais corrigiu esse equívoco, como também jamais o ouviu falar em outra língua que não a francesa. Ele não apresentava nenhum sotaque, resquício de sua língua materna, dominava perfeitamente a neolatina.⁸² E Roland, nome de origem teutônica, tem como significado “terras famosas”. Todos conheciam e sabiam quem era Ronald, entretanto, parecia que ele não conhecia ninguém. Sua existência tornou-se um mistério para o sujeito-narrador, provocando-lhe uma sensação de “fim”.

Esse mistério foi desvendado quando, em uma noite, o narrador percebeu que o queixo de Ronald era inconfundivelmente semelhante ao da princesa velada. Percebe, atônito, que ele era “a morte da rapariga mascarada” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 79), revelando-lhe o que já prenunciara anteriormente quando afirmou tudo ser real na vida, fato impossível de combater, sendo a própria morte real (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 34). A morte da princesa, personificada naquele estrangeiro, corporifica a relação do sujeito estabelecida após o crime cometido: as mudanças ocorridas em seu mundo interior se desdobraram em outro sujeito, exterior a ele — deslocamento de espaço, de tempo e de personalidade — *realidade* intensificada após o suicídio da Marquesa, fazendo-os partir para um lugar distante, desconhecido, vertiginoso. Tal deslocamento se assemelha ao alheamento interior: “De resto, já sem mundo-interior, deportado dele para sempre, só de muito longe (e a muito vago) sentia – e de mais longe posso aqui referir o que sentia. Apenas os seus olhos actuavam ainda a minha vida – os meus sentidos, as minhas recordações. Fomos sempre face a face.” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 83).

⁸² “As nossas conversas são todas em francês. De resto, eu mal conheço a sua língua. Vê-se bem – é claro – que o Lorde não é francês. Mas não tem o acento inglês. De forma nenhuma. Nem outro acento estrangeiro que eu conheça: espanhol, italiano, russo, alemão, oriental... A verdade é esta: não fala a bem dizer com acento algum. Conhece-se que é estrangeiro, mas não pela pronúncia... por outra coisa qualquer: mais velada, perdida... E nunca o ouvi falar senão francês – *mesmo com os seus compatriotas.*” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 72-73).

O desfecho não poderia ser outro senão o de dar, da ampla janela aberta, o grande salto para a noite, em direção ao “Segredo... na Sombra... para sempre... e a Ouro!” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 88). A queda o levará em direção ao chão, à fria e inerte terra, à morte derradeira, ao Segredo mais complexo que a vida apenas em sonho pode entrever.

Seguindo a senda do mistério, em *A estranha morte do Prof. Antena*,⁸³ de Mário de Sá-Carneiro, a narrativa busca as causas da morte do cientista Domingos Antena, que desenvolvia uma pesquisa sigilosa, a qual não compartilhava sequer com seu assistente — o narrador da novela. Quinze dias após o início das atividades de investigação, o professor chamou-o para que retornasse ao laboratório, pois queria mostrar-lhe algo.

Ao se encontrarem, foi convidado para uma caminhada; no trajeto, o professor Antena consultava com frequência uma espécie de relógio de cor roxa, objeto desconhecido pelo narrador. No lugar dos algarismos das horas, havia cores. A certa altura da caminhada, o professor interrompeu o passo e algo muito estranho aconteceu com seu corpo: tombou no chão esmigalhando seu crânio, triturando as pernas, expondo em seu ventre uma ferida em forma de cone.

O evento deixou o assistente em choque. A versão divulgada nos jornais era de que o prestigiado cientista fora fatalmente atropelado. Contudo, segundo o narrador, essa não era a versão *real* dos fatos. Carro algum, desgovernado, atingira seu mestre.

Após o acontecido, e em posse da herança recebida, o assistente retornou para o laboratório para investigar nos registros de seu mestre o que lhe acontecera. Ao chegar lá encontrou um aparelho:

Era como que um pequeno motor cujo volante fosse substituído por uma hélice formada por um sistema de três ampolas de vidro. As ampolas continham uma substância roxa, e *dardejavam em torno de si um halo de luz negra*. [...] Os raios luminosos projectados eram efectivamente negros. [...] O laboratório estava iluminado por lâmpadas eléctricas, achando-se corridas as cortinas pretas que revestiam todas as janelas. Pois bem: em torno do aparelho havia um halo de outra luz, *não*

⁸³ *A estranha morte do prof. Antena*, dedicado a Côrtes Rodrigues e escrito entre dezembro de 1913 e janeiro de 1914, faz parte do conjunto de novelas publicadas em *Céu em fogo* (cuja primeira edição foi preparada e paga pelo autor em abril 1915 (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 664).

de sombra, de luz [...] de luz negra. Sim; era como que um jacto de ágata negra. Com efeito, este mineral, ainda que negro, é brilhante [...], as ampolas em movimento não projectavam luz apenas: dimanavam simultaneamente um perfume denso, opaco e sonoro, e um som arrepanhante, *fumarento*. De espaço a espaço, em ecos circulares, produziam-se também surdas detonações (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 543).

Depois que o narrador interrompeu o abastecimento de energia elétrica, a estranha máquina parou de funcionar e a substância roxa das ampolas evaporou. O modo como o poeta de *Dispersão* descreve a máquina que, segundo o sujeito-narrador, causou a morte de seu mestre, remete ao afã industrial, de crescimento e de progresso. O professor Antena tentava encontrar um modo de ativar um contato com suas vidas anteriores. Segundo anotações encontradas por seu assistente, por exemplo, as pessoas que sofrem de epilepsia, em seus ataques, viajariam até seu eu anterior (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 197-198).

Transcender o corpo, conectando-se às vidas passadas se assemelha ao que experimenta o sujeito-narrador em *A grande sombra*. Enquanto o cientista tentava estabelecer esse deslocamento empiricamente, o escritor *viveu* tal situação ao apunhalar a princesa mascarada e descobrir ser o Lord a própria morte da rapariga. Princesa e príncipe. O narrador fica sabendo que Ronald era um príncipe.

2.2 *Corpos de sensações: apoteose de sentidos*

Dessas narrativas é possível depreender o que Fernando Guimarães (1999) detectou sobre a Poética no Modernismo, a qual é elaborada a partir da construção da sensação — a arte “é a expressão harmônica da nossa consciência das sensações”, escreveu Pessoa (1998, p. 432). Nesse processo, o mundo (exterior e/ou interior), por sua vez, será transmitido *aos outros* como sensação, sensação consciente daquilo que se percebe.

Arthur Rimbaud — em carta de 13 de maio de 1871 endereçada ao professor Georges Izambard⁸⁴ — expõe suas ideias acerca da criação poética. Nela registra a célebre expressão *je est un outre* a fim de

⁸⁴ Publicada por Georges Izambard na *La Revue Européenne* em outubro de 1926 (Cf. CHIAMPI, 1991, p. 119).

alcançar o desconhecido por meio de todos os sentidos. Dois dias depois, encaminha outra correspondência, a Paul Demeny⁸⁵, mais longa, na qual lhe apresenta a “literatura nova” (In.: CHIAMPI, 1991, p. 120). Após um breve apanhado histórico-literário, proclama, em tom de manifesto: “Pois Eu é um outro. [...] Para mim está evidente: assisto à eclosão de meu pensamento: vejo-o, ouço-o: dou um toque com o arco: a sinfonia faz seu tumulto nas profundezas, ou em um salto para a cena.” (In.: CHIAMPI, 1991, p. 121).

O poeta francês destaca sua inexorável mobilidade de ser-se outro sendo ele mesmo, movimento possível pelo desdobramento de seu pensamento, o qual *vê, ouve*. Destaco, desta carta, um trecho que poderá muito bem fazer eco aos textos pessoais publicados em *A'Águia* neste mesmo período ao tratar sobre a nova literatura portuguesa:

Digo que é preciso ser *visionário*, tornar-se *visionário*. O Poeta torna-se visionário por um longo, imenso e ponderado *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; busca a si mesmo, esgota nele próprio todos os venenos, para guardar-lhes somente as quintessências. Inefável tortura em que precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana, em que se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, e o supremo Sábio! Pois atinge o *desconhecido*! Uma vez que cultivou sua alma, já rica, mais que ninguém! Atinge o desconhecido, e quando, desnordeado, acabasse por perder a inteligência de suas visões, ele as viu. Que se arrebente em seu salto as coisas inauditas e inumeráveis: outros horríveis trabalhadores virão; começarão pelos horizontes em que o outro sucumbiu. (In.: CHIAMPI, 1991, p. 122).

A figura do visionário, mencionada por Rimbaud, aponta para aquele que tem visões quiméricas e, também ideias inovadoras. Afinal de contas, esse será o papel desempenhado pelos escritores e artistas da modernidade. *Poetas do novo*.

Esse aspecto se aproxima aos escritos pessoais relativos ao Sensacionismo. Diferentemente do Interseccionismo, que significou mais um processo, uma técnica de composição, o Sensacionismo se

⁸⁵ Publicada na *Nouvelle Revue Française* em outubro de 1912 (Cf. CHIAMPI, 1991, p. 120).

constituiu em uma “filosofia estética” (PESSOA, 2009, p. 141). A edição crítica lançada pela Equipa Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos* (PESSOA, 2009), elaborada a partir da análise dos inéditos encontrados no espólio do poeta, do estudo de publicações primárias e secundárias, propõe ampliar e dar continuidade aos estudos antecessores, como é o caso de *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, de 1966, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, e de *Pessoa inédito*, de 1993, organizado por Teresa Rita Lopes. Dos 315 textos compilados para a edição mais recente acerca dos ismos, 50 deles foram erigidos como sensacionistas, tendo sido escritos tanto em português quanto em inglês.

Assim, quando Pessoa delinea os parâmetros sobre o Sensacionismo, por volta de 1914, aponta que toda a arte é elaborada em sobreposição às coisas a partir da *nossa* interpretação delas. Nesse processo, a arte está em encontrar o contato que se estabelece entre as coisas e *nossa* interpretação delas, sendo possível *ver* uma árvore quadrada ou azul, posto que é necessário perceber as “formas exteriores” que os *nossos* sentimentos “revestem” para poder pintá-las ou escrevê-las, e ser possível atribuir-lhes um estado de espírito. A relação que o criador dos heterônimos faz entre paisagem e cores é significativa, pois sintetiza alguns elementos discutidos anteriormente no tocante à visão, à fotografia e ao ponto de vista como elementos constituintes da paisagem (interior e exterior):

Assim, se assentarmos em que a esperança é verde, teremos que pintar uma paisagem que olhemos em momento de esperança e acrescentando Verde ás cores d’essa paisagem... As cousas brancas serão verdes... As cousas verdes excessivamente verdes, as cousas encarnadas, verde + encarnado, as cousas azues, verdes + azul...

Assim com a fôrma. Uma sensação quadrada não só impõe à tela real uma fôrma quadrada, mas impões que cada cousa tenha uma forma que seja Quadrada + sua fôrma habitual [...] (PESSOA, 2009, p. 142-143).

Nesse sentido, Pessoa propõe a elaboração do sentimento, da sensação e da sensibilidade para que produza e reverbere na arte. Para ele, é necessário dar a cada emoção ou sensação um prolongamento metafísico ou racional, fazendo com que a emoção ou sensação sentida

seja elaborada de tal modo que deixe de ser ininteligível e tenha inteligibilidade — semelhante ao que encontramos em Sá-Carneiro quando o sujeito-narrador de *A grande sombra* embrenha-se em seu mundo interior ao vagar por Nice, sentindo-se anestesiado e sonolento, estados projetados pelas cores violeta e jade.

Escreve Pessoa (2009, p. 146) que há dois elementos norteadores da sensação: o sujeito e o objeto. Em sua análise distingue o processo metafísico do da arte: o primeiro, segundo ele, *vê* as relações do sujeito e do objeto através do objeto, sendo que a arte as *vê* através do sujeito. Ainda, apresenta os “elementos reais” da sensação: a qual é composta pela consciência, pelo sujeito e pelo objeto: “sinto, sinto tal cousa, e sinto que sinto.” (PESSOA, 2009, p. 146). A partir disso, estreita ainda mais sua leitura sobre a sensação, ao ponderar que esta se constitui pelo universo, pelo objeto, a sensação imediata deste, a atividade mental desencadeada por essa sensação e a consciência mental relacionada à atividade mental.

Seguindo com esse raciocínio, a visão, aparentemente mais “simples”, está relacionada à visão exterior (de um objeto), posto que se refere à sensação do que se vê e as sensações produzidas a partir desse movimento, cotejando as experiências anteriores do que se vê. Então, sugere o poeta, que se decomponha a sensação produzida na sensação propriamente dita e nas sensações evocadas por meio da ação de ver. Em seguida, que se recomponha essa imagem (ou objeto, se preferir) de maneira que os dois processos de sensação permaneçam nítidos. Esse modo de se debruçar — e de se desdobrar — torna-se mais complexo na medida em que prestamos concomitantemente atenção em um objeto exterior e a uma corrente de sensações ou pensamentos.

Durante a pesquisa no espólio de Pessoa, encontrei uma revisão — até o momento não mencionada em publicação crítica — de um dos poemas de Mário de Sá-Carneiro feita por Pessoa. Dessa revisão/nova versão, o que interessa para esta pesquisa é a indicação de “sencionista” que o poeta atribuiu ao amigo, e não consta na versão original. Esse dado corrobora para os apontamentos de Fernando Pessoa sobre o Sensacionismo no qual identifica Sá-Carneiro como sendo um dos poetas portugueses pertencentes a essa corrente literária.

Pode-se, num primeiro momento, divisar essa indicação feita pelo autor de *Mensagem* como sendo um esforço em difundir o Sensacionismo, o que não ocorre efetivamente, visto que até a publicação da primeira edição de *Indícios de Ouro*, em 1937, esse acréscimo não ocorreu. No destaque abaixo é possível visualizar as

variações encontradas entre o manuscrito, o datilografado e as publicações.

O poema *Pied-de-nez* que se encontra no espólio de Pessoa, datilografado por ele, aponta a data Paris, novembro de 1915, seguido da informação da autoria de Mário de Sá-Carneiro e a identificação “sensacionista” logo abaixo. Na catalogação da Biblioteca Nacional de Portugal, depositado no Envelope 15³-36 (verso do papel), está junto de escritos filosóficos, não datados, composto de manuscritos, datiloscritos e mistos. Pertencente a *Indícios de Ouro*, cujo caderno manuscrito⁸⁶ foi enviado a Pessoa pelo próprio poeta, o poema foi publicado, postumamente, pela primeira vez na revista *Portugal Futurista*, em 1917, juntamente com outros dois poemas — *Recreio* e *Torniquete* — com o título geral “Três poemas” igualmente presentes no caderno.

Entre o manuscrito e o datilografado, há variação na pontuação: supressão da vírgula no terceiro verso da segunda estrofe; supressão das vírgulas no terceiro verso da terceira estrofe; e acréscimo da vírgula após o termo “mas” no segundo verso da quarta estrofe. Além disso, na versão a máquina, “dôr” e “erro” estão em caixa baixa, conforme é possível visualizar nas modificações apresentadas abaixo.

Pied-de-Nez

Lá anda a minha [d]ôr às cambalhotas
 No salão de vermelho atapetado –
 Meu setim de ternura engordurado,
 Rendas da minha ansia todas rôtas...

O [e]rro sempre a rir-me em destrambelho –
 Falso misterio, mas que não se abrange...
 De antigo armario que agoirento range[ç]
 Minh’alma actual o esverdinhado espelho...

Chóra em mim um palhaço ás piruetas;
 O meu castelo em Espanha, ei-lo vendido –
 E[ç] entretanto[ç] forma de violetas,

Deram-me beijos sem os ter pedido...
 Mas[,] como sempre, ao fim – bandeiras pretas
 Tambolas falsas, carroussel partido...

⁸⁶ O caderno manuscrito no qual Sá-Carneiro escreveu o conjunto de poemas encontra-se integralmente digitalizado e disponível on-line na Biblioteca Nacional Digital de Portugal: <http://purl.pt/13863>. Acesso em 20 de maio de 2013 (SÁ-CARNEIRO, 1916).

Paris[,] [—] Novembro 1915

As alterações feitas por Pessoa são, possivelmente, uma prova para experimentar nova versão para o poema que o amigo lhe enviara⁸⁷. O poeta ficou encarregado de publicar o caderno de poemas do amigo como melhor lhe parecesse: “você pode dispor para todos os fins como seu fosse seu. Pode fazer publicar os versos em volume, em revistas etc.”, escreve Sá-Carneiro em carta datada de 31 de março de 1916, na qual anuncia que ingeriria “uma forte dose de estricnina”. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 374-375).

De todo modo, na edição da *Portugal Futurista* (1917, p. 21) essas alterações não foram incluídas, prevalecendo a versão de Sá-Carneiro, excetuando o acréscimo de travessão no início do primeiro verso das segunda e terceira estrofes. No final do conjunto de poemas aparece o nome de Mário de Sá-Carneiro, sem o acréscimo “sensacionista”, sugerido no material encontrado no espólio pessoal.

Igualmente, na primeira edição de *Indícios de Ouro*, publicada pela *Presença* em 1937, o poema manteve a forma registrada pelo autor em seu caderno, cujo material fora entregue aos responsáveis pela editora, anos antes, pelo próprio Pessoa, conforme aponta a “Nota dos editores” no final desse volume.

Nos esforços de Pessoa para publicar os poemas do amigo, há algumas ponderações a serem feitas — considerando a versão manuscrita, a revisão de Pessoa e as publicadas em revista e em livro. É por volta de 1915 que ele registra seus apontamentos sobre o Sensacionismo, depois de haver, desde 1913, disseminado o Paulismo, seguido pelo Interseccionismo. Pela correspondência trocada com seus companheiros da *Orpheu* é possível divisar a preocupação do poeta em estreitar os propósitos poético-literários da Revista (e não apenas dela, também de seus companheiros de modernidade), o que foi especialmente apoiado por Sá-Carneiro. Em texto publicado postumamente na Revista *Tricornio*, Pessoa escreveu que essa corrente literária nasceu da amizade entre ele e Sá-Carneiro (PESSOA, 2009, p. 215-220).

⁸⁷ Temos vários registros do processo do poeta em realizar revisões em sua produção, como já referi anteriormente sobre *O Marinheiro* entre a versão que ele submeteu à *A Águia* e a publicada em *Orpheu I*. Acrescento, ainda, o conto de raciocínio *O banqueiro anarquista*, cujas versões foram cotejadas em uma edição organizada por Teresa Sobral Cunha, na qual aponta acréscimos, supressões e demais alterações entre a primeira versão encontrada para a segunda (PESSOA, 1997).

Disso resulta, possivelmente, a intenção de Pessoa em elaborar uma espécie de “mapa” de escritores sensacionistas. Inclusive, o mesmo texto aponta que Sá-Carneiro foi sensacionista ao extremo e considera a novela *A Estranha Morte do Professor Antena* como a pura expressão da moderna literatura, repleta de “coloured feelings” (PESSOA, 2009, p. 216), visto que faz uso desenfreado dos sentidos, em especial o modo como explora o uso da cor em seu texto. O poeta também faz parte de uma lista para uma possível antologia sensacionista, elaborada por Pessoa, na qual constam: José de Almada Negreiros, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Pedro Menezes, Côrtes-Rodrigues, Violante de Cysneiros e Albino de Menezes (PESSOA, 2009, p. 429-430). Ainda, em carta de 29 de fevereiro de 1916, Sá-Carneiro elogia a ideia do amigo em publicar uma antologia sensacionista (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 366).

Para esta pesquisa, as intenções de publicação de uma antologia sensacionista corroboram ao que chamo de cartografia do sensível, ao aproximar as produções literárias de Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa, em especial ao *Livro do Desassossego*, às preocupações teórico-literárias que ambos cultivavam e o contexto no qual se inserem.

O Sensacionismo propõe o princípio de que a sensação é a única realidade para *nós*, havendo, aparentemente, dois meios que a estimulam: a sensação vinda do exterior e a sensação vinda do interior. Acrescenta Pessoa mais um meio: as sensações advindas do trabalho mental, sendo, portanto, abstrata. Para ele, ou para o Sensacionismo, aliás, a arte tem por fim organizar as sensações da ordem do abstrato, uma vez que compete à ciência contemplar as sensações exteriores e à filosofia as interiores.

Nesse processo, a arte é uma tentativa de criar sensações diferentes das produzidas “em contato” com o exterior e/ou com o interior, sendo, portanto, a concretização abstrata da emoção (PESSOA, 2009, p. 171-172). Sua temática não se limitaria à realidade ou à emoção, mas à sua abstração.

Retomo o olhar de Soares, o qual transita pela cidade de Lisboa, o escritório, o quarto onde mora: lugares que se transformam em espaços de sensações:

E da janela para mim contemplo, espantado, os
ocazos roxos, os crepúsculos vagos de dores sem
razão, onde passam, nos cerimoniais do meu
descaminho, os pajens, as fardas, os palhaços da

minha incompetência nativa de existir. [...] E assim, sem alegria, mas contente, entre as quatro paredes do meu quarto dorme, por inocência, com o seu pobre papel feio e gasto, toda a angústia insuspeita de uma alma humana que transborda, todo o desespero sem remédio de um coração a quem Deus abandonou.

Caminho, não pelas ruas, mas através da minha dor. As casas alinhadas são as impossibilidades que me cercam na alma; □ os meus passos soam no passeio como um dobre ridículo a finados, um ruído de espectro na noite final como um recibo ou uma janela.

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. [...] (PESSOA, 2011, p. 363).

A janela de seu quarto se torna representativa, pois através dela pode divisar o que está em seu horizonte, como também o caminho inverso. A janela — semelhante às portas ou as pontes que podem levar para outra dimensão, mundo, ou realidade — leva-o a divisar o que está à sua frente, fazendo-o ver não a materialidade dos objetos contemplados, mas emoldura a dor que a cidade se reveste por meio de suas sensações. Para ele, o mundo é cheio de impossibilidades: que se desdobram em formas e cores sensacionistas. A propósito disso, Richard Zenith (PESSOA, 2011, p. 25) aponta que o *Livro* se encerra na fase ultra-sensacionista⁸⁸, não apenas porque Pessoa escreve pelos olhos soareanos (o que por si só já se configura em uma abstração de sensação e sentimento ultra-sensacionistas), mas também pela sua força-motriz: o(s) desassossego(s) produzido(s) em escalas e níveis variados e variáveis, seja pela viagem, pelo sonho, pelo alheamento, pelo *não-ser*: uma autobiografia sem fatos.

⁸⁸ Fernando Pessoa, em um texto no qual registra a lista de produções de Soares, escreve: “Rua dos Douradores.

Os trechos vários (Symphonia de uma noite inquieta, Marcha Funebre, Na Floresta do Alheamento)

Experiências de ultra-sensação:

1. Chuva Obliqua.

2. Passos Da Cruz.

3. Os poemas de absorção musical que incluem Rio entre Sonhos.” [...] (PESSOA, 2010, p. 452).

Essa perspectiva conchama para pensar nas centenas de textos que compõem o *Livro* como textos-móvil, que se deslocam e se reestruturam, se organizam e se reorganizam intermitentemente. Associada a essa característica, por se tratarem de textos breves, de prosa poética, de verve (ultra-)sensacionista, também carregam a potência dos poemas e dos contos, ao aproximá-los das leituras de Sylvia Plath (1995, p. 67) e de Julio Cortázar (1999), respectivamente, sobre essas estruturas literárias. A poetisa compara o poema, de caráter concentrado, a um punho fechado. Em comparação ao romance, de força diluída, assemelha-se a uma mão aberta, que pode, assim como as linhas das mãos, desdobrar-se em enredos para construir a trama:

Não falo dos poemas épicos. Todos sabemos o tempo que esses podem levar. Falo do pequeno poema de jardim, sem pretensões oficiais. Como hei de descrevê-lo? – abre-se uma ponta, fecha-se uma porta. Entre uma coisa e outra, entrevimos uma imagem – um jardim, uma pessoa, um aguaceiro, uma libélula, um coração, uma cidade. Estou a pensar nesses pesa-papéis redondos, de vidro, da época vitoriana, de que ainda me lembro mas nunca consigo encontrar – tão diferentes dos artigos de plástico, produzidos em série, que enchem as secção de brinquedos dos armazéns Woolworths. Esse tipo de pesa-papéis é um globo transparente, um universo fechado, puro e límpido, com uma floresta, uma aldeia ou um grupo familiar lá dentro. Viramo-lo de pernas para o ar, depois tornamos a endireitá-lo. Começa a nevar. Tudo se altera no espaço de um minuto. Nada, lá dentro, voltará a ser como era – nem os abetos, nem as empenas dos telhados, nem os rostos. Assim acontece o poema. E, de facto, é tão pouco o espaço! Tão pouco o tempo! O poeta faz-se um perito em acondicionar na mala os seus pertences:

Estes rostos que surgem na multidão;

Pétalas num ramo negro de chuva.

E já está: o começo e o fim num fôlego só. Como faria o romancista a mesma coisa? Num parágrafo? Numa página? Diluindo talvez o assunto, como tinta, num pouco de água, dissolvendo-o, espalhando-o (PLATH, 1995, p. 66-67)

Tomo emprestada a metáfora do boxe elaborada por Julio Cortázar, ao cotejar as diferenças entre romance e conto: o romance vence o leitor por pontos; o conto, por nocaute. O mesmo ocorre com o “livro dos viajantes”: as imagens elaboradas convocam o leitor a perscrutar as experiências mais íntimas e subjetivas de Bernardo Soares, seu universo pessoal.

Pensando no universo pessoal soareano, sua autobiografia “sem fatos”, o significado de autobiografia aponta para a narrativa da própria vida, para revelar a própria intimidade. Oras, Soares é ajudante de guarda-livros de um armazém de fazendas, está familiarizado com a contabilidade, de temperamento supostamente mais racional, lógico — a racionalização da sensação é um dos estágios do processo sensacionista —, supostamente menos emotivo. O *próprio* Soares escreve: “cada um de nós é vários, é muitos, é uma prolixidade de si mesmos [...]. Na vasta colônia de nosso ser há gente de muitas espécies, pensando e sentindo diferentemente.” (PESSOA, 2011, p. 358).

Retomo dois textos basilares do *Livro* e a proposta desse -ismo: o primeiro inaugura-o por datar de 1913, *Na floresta do alheamento*, o segundo é *Educação sentimental*. Ambos foram publicados, nas edições da Companhia das Letras, na seção “Os Grandes Trechos” e representam contundentemente o que José Gil chama de “a metafísica das sensações” na escrita de Fernando Pessoa. Além desses, é possível, ainda, referir *Milímetros*, sensações das coisas mínimas, *Maneira de bem sonhar nos metafísicos*, *O amante visual*, *O sensacionista*, *O sentimento apocalíptico*, e *Via láctea*, como representativos da gramática das sensações elaborada por Pessoa para o L do D.

Em *Na floresta do alheamento* o sujeito-narrador reconhece estar em estágio próximo à vigília, cujo estado leva-o a perceber(-se) de modo diferente, possibilita-o estar em *dois* mundos: está em seu quarto e é capaz de distinguir a antemanhã; ao mesmo tempo, surge-lhe uma *floresta estranha*. Sua atenção é partilhada por essas suas realidades:

Sei que despertei e que ainda durmo. O meu corpo antigo, moído de eu viver diz-me que é muito cedo ainda... Sinto-me febril de longe. Peso-me, não sei porquê...

Num torpor lícido, pesadamente incorpóreo, estagno, entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. Minha atenção boia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu; e estas

profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho. (PESSOA, 2011, p. 454).

Considerando o *entressonho* do narrador, na floresta densa, surge-lhe uma mulher desconhecida, com quem viaja por essa *outra* realidade. Sua percepção transita entre esses dois espaços: por vezes está com a mulher, andando pela floresta; no instante seguinte está em seu quarto estreito.

Inicia uma espécie de viagem embrenhada pelo subconsciente (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 439): as árvores altas, os *carvalhos cheios de séculos nodosos*, assim como a quietude silenciosa daquele lugar habitado apenas por aqueles dois.⁸⁹ Seu estado de sonolência, que não permite estar totalmente desperto tampouco em sono profundo, liberta os sentidos, permite outrar-se, desencadeia um tempo com outro ritmo, de outra densidade: úmida, triste, de um vago tédio. Caminha(m) por essa floresta do alheamento, na qual visão, audição e olfato aguçam-se, tornando suas horas *multicolores*.

Esse cenário acaba por representar o próprio desdobramento do sujeito. Os sentidos que se lhe aguçam não são apenas *seus* sentidos, mas também os *daquela mulher velada*. Escreve o narrador: “[é]ramos aquela paisagem esfumada em consciência de si própria... e assim como ela era duas — de realidade que era, e ilusão — assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não ele próprio [...]” (PESSOA, 2011, p. 549). A figura feminina e a floresta remetem às veladoras de *O marinheiro*, cuja primeira versão data dessa mesma época, como também à princesa velada de *A grande sombra*, de Sá-Carneiro. Reconhece o narrador de que não percebia(m) ser um só: “cada um de nós a ilusão do outro” (PESSOA, 2011, p. 460).

Bernardo Soares, em *Educação sentimental*, à guisa de manual ou roteiro, dedica-se a esmiuçar o processo de quem “faz do sonho a vida” (PESSOA, 2011, p. 435). Nesse sentido, o primeiro passo para *sentir as coisas mínimas extraordinária e desmedidamente*, reside em apreciar em uma ação ordinária, no caso beber uma chávena de chá, convertendo-a em sensação extrema. O homem comum, ao contrário,

⁸⁹ Dessa imagem, é interessante lembrar que no Dia Sionista da Árvore, criado em Israel, “não faltam crianças, de pazinha em punho, plantando o equivalente botânico de si mesmas em fileiras alegres e obedientes. É um ritual inocente. No entanto, por trás dele, esconde-se uma longa e rica tradição pagã que via as florestas como o nascedouro das nações; o início da habitação” (SCHAMA, 1996, p. 16). Nesse caso, o reflorestamento, relacionado ao retorno dos judeus ao país, é tida como uma obrigação sagrada, símbolo de uma era de renovação.

apenas consegue *sentir* em momentos-ápice, como a sensação momentânea da saudade saciada ou nos atos carnais finais.

Cultivar as sensações através dos objetos da sensação, que se conectam à consciência dos sentidos, pode transmutar da visão interior a sentidos que se exteriorizam. Assim, sentir excessivamente torna-se um ato doloroso, porque aquele que sente, seja de objeto da sensação exterior, seja por objeto da sensação interior, sente prolixamente.

Ao alcançar esse estado, o “amador de sensações” é levado ao segundo passo: “despertar doentamente o funcionamento das suas sensações das coisas e dos sonhos” (PESSOA, 2011, p. 436). Nesse estágio deverá evitar o sofrimento, buscar dor e prazer e senti-los falsamente. Para tanto, o narrador sugere, por exemplo, o método de encarnar uma figura ideal. Ao criar um outro *eu*, sentirá tal sofrimento como se fosse alheio. Também recomenda aplicar intensidade às angústias e sofrimentos, resultando em sensações falsas.

O terceiro passo reside em reunir todas as orientações anteriores para separar, infligir, extenuar a sensação ou sentimento: “passar a sensação imediatamente através da inteligência pura, coá-la para análise superior, para que ela se esculpa em forma literária e tome vulto e relevo próprio.” (PESSOA, 2011, p. 438). Assim, cabe desfiar a sensação: os cenários sonhados exteriorizam-se a partir do que lhe é interior. Soares chama a isso de “floresta do alheamento”, acima mencionado, ou de “viagem nunca feita”, referindo-se a outro texto do *Livro*. A transformação de sensação em forma literária, nos encaminha para o texto de Ana C., *O poeta é um fingidor*⁹⁰, voltado para a correspondência pessoal, no qual propõe uma leitura acerca do *eu* da carta e do *eu* “verdadeiro”, como se um e outro fossem equivalentes. Tal entendimento, observa a poetiza, não passa de uma sinceridade forjada, um exercício de outramento: a “literatura mexe com essa contradição: desconfia da sinceridade da pena e do cristalino das superfícies; entra a fingir para poder dizer; nega a crença na palavra como espelho sincero — mesmo que a afirme explicitamente.” (CESAR, 1999, p. 202).

⁹⁰ Sobre as *Cartas de Álvares de Azevedo*, organizadas e comentadas por Vicente de Azevedo. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1977.

Desse contexto, é interessante retomar a cena de “Educação sentimental” do *Filme do desassossego* (2010), cuja ação acontece a partir da dança de uma *striper*. Ela se torna a figura-chave, a “amadora de sensações” por excelência da proposta delineada por Soares quanto à habilidade de sentir prazer falsamente. Enquanto isso, seu público é composto por homens e mulheres comuns, ou seja, que precisam de estímulos máximos, momentos-ápice para serem capazes de sentir dor ou prazer.



Figura 11 - Cena “Educação sentimental”. In: BOTELHO, João (Dir.). *Filme do desassossego*. [Filme], 2010, cor, 90 min.

Nesse caso, precisam *sentir* o prazer da dançarina que sensualiza com *poli dance* (Figura 11, à esquerda). A capacidade de gozar o prazer está diretamente relacionada ao estímulo próximo ao gozo sexual. A dançarina, em contrapartida, provoca o público com seus movimentos, motivada pelo dinheiro — figura emblemática da mercantilização humana, conforme apontam Buruma e Margalit (2006, p. 24) — tal qual a cortesã baudelairiana. Aliás, a narradora (Figura 11, à direita), vestindo corpete, cinta-liga, sandálias de salto alto, cabelos pendidos para o lado e lábios espessamente vermelho-cintilantes, reportam, ainda, à figura da *pin-up*, cujas modelos criam certo erotismo *leve*.

Assim, ao considerar o fascínio provocado pela escrita, a partir de sua construção por meio da linguagem, como observa Maurice Blanchot (BLANCHOT, 2011, p. 24), e ao examinarmos a literatura portuguesa de erupção modernista elaborada por Pessoa e por Sá-Carneiro, em seu fazer literário identificamos, cada um à sua maneira, os processos para representar o fragmentário via *deslocamento*. A Poética do Deslocamento, *grosso modo*, indica o trânsito entre o sujeito e o outro, “mero eco do próprio ser”, diria Soares (PESSOA, 2011, p. 458), traço facilmente exemplificado pelo famoso poema sá-carneiriano, 7, o qual enuncia:

Eu não sou eu nem sou outro,
 Sou qualquer coisa de intermédio:
 Pilar da ponte de tédio
 Que vai de mim para o Outro. (SÁ-CARNEIRO,
 2010, p. 63).

Desse modo, identificamos um entre-lugar — que beira o não-lugar —, uma lacuna, digamos, existencial, dando vazão a uma (ou a várias) identidade(s) em constante construção, elaboração — o que no caso de Pessoa pode ser visualizado pela heteronímia/fingimento/Sensationismo. Nesse ínterim que se estabelece entre sujeito e outro podemos depreender o modo como “as identidades modernas estão sendo descentradas”, consoante aos apontamentos de Stuart Hall (2011, p. 8), estão *in progress*, são fluidas. Para o estudioso, a identidade é elaborada ao longo do tempo, por meio de processos inconscientes, logo, não se trata de um processo inato, de algo que já exista desde o nascimento (HALL, 2011, p. 38). Muito embora prevaleça no imaginário a fantasia da unicidade — talvez porque as identidades estejam vinculadas a um único corpo e a capacidade dissociativa pode, por vezes, provocar certo medo.

Por estar sempre em processo, os movimentos da/na/para a percepção da identidade não possuem trajeto definitivo. A rota, apesar de parecer consciente, é perpassada pelas águas profundas do inconsciente, o que nos remete ao *não-acabado* e ao *fragmentário* — traços da modernidade caracterizados por Compagnon (2010, p. 28-31).

Nesse sentido, Sá-Carneiro, em sua poética, faz isso a partir de uma projeção de sentimentos não vivenciados, mas fingidos ou supostamente sentidos pelas personagens/eu-líricos. Aí se delineia a máscara do fingimento, um “fingidor”, que se mescla à “ficção” — de modo que quem finge é aquele que, usando de sua imaginação criativa, constrói representações —, provocando indefinidamente relações estabelecidas entre o eu-lírico e seu outro-eu mascarado, como teoriza o amigo Pessoa (2005, p. 164).

Então, a cidade torna-se cerne desse processo do deslocamento/desdobramento, de mobilidade, de cartografia espacial e mental. A experiência urbana acaba por evidenciar a pluralidade do(s) sujeito(s), porque cria condições para uma experiência pública (MONGIN, 2009, p. 61).

Por esse viés, Olivier Mongin (2009, p. 61-70) ao elaborar sobre a experiência pública, aproxima a cidade às páginas de um livro. A

cidade-corpo é também cidade-linguagem, pois entre “o corpo da cidade e os corpos que a percorrem, a cidade é uma folha jamais totalmente branca, sobre a qual corpos contam histórias.” (MONGIN, 2009, p. 62). Esse cenário faz com que o olhar do transeunte mude de perspectiva constante e incessantemente. Não há como conter o olhar, posto que o espaço se torna um prolongamento do corpo-sujeito na cidade-corpo. Em sua errância, o sujeito, embora esteja em um ambiente supostamente ordinário, é constantemente surpreendido pelo extraordinário: encontra e se depara com a figura do outro, impregnando esses lugares de passagem de erotismo despudorado. Não apenas o olhar capta o outro, como outros sentidos/sensações se manifestam e se elaboram no instante fortuito no qual, ao se deparar com o outro, celebram uma aparente intimidade. Desse encontro, as ruas da cidade tornam-se linhas, versos, parágrafos resultantes do contato entre seu espaço e os corpos que por elas se inscrevem — traço que retorna à estrutura da *narrativa do errante*.

Na próxima seção abordarei, cotejando as poéticas soareana e sá-carneiriana, traduções da melancolia, através do sentimento de perda próprio desse sujeito, o qual é vertido em produtividade literária.

3. MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E BERNARDO SOARES: SENSAÇÕES E(M) TRADUÇÕES POÉTICAS

Enrolar o mundo à roda dos nossos dedos, como um fio ou
uma fita como que brinque uma mulher que sonha à janela.

Livro do Desassossego, Fernando Pessoa, 2011, p. 364

Deu-se ultimamente uma modificação na minha Alma. Já
não a sinto da mesma forma. Divergiu em hélice... E os
meus sentidos giram como rodas de cor — tómbolas de
feira na minha febre...

.....

Devaneios... devaneios...

Sempre em face de mim a realidade cruel: a folha branca
onde escrevo — a vontade consciente que me faz
escrever...

A grande sombra, Mário de Sá-Carneiro

O modo como os sentidos se elaboram/são elaborados na escrita poética permite (ao leitor) experimentar, em certa medida, o sabor amargo do devaneio ficcional. Sentir-se outro, desdobrar-se em outrem. Ser-se além. Sonho dentro do sonho. (Assim como o poeta é máquina de desdobrar, o leitor é a figura prevista para o desdobramento). Daí resulta, talvez, o retorno a esse estado que se multiplica entre realidade e fantasia, consciência e inconsciência: como se o outro que existe em um *eu* hipotético pudesse se manifestar por meio do onírico: *eu é outro* em potência; ou como escreveu Fernando Pessoa em 1930: “Eu sou muitos. Mas, com o ser muitos, sou muitos em fluidez e imprecisão” (PESSOA, 2006, p. 200).

O sono e o sonho são propícios aos devaneios do desdobramento, assim como à pulverização dos sentidos. Retorno à *Floresta do alheamento*: Soares, em seu quarto, encontra-se em estado de vigília,

quando sua realidade se desdobra. Está ali como também em outro lugar. Ele e ela — aquela mulher velada que lhe surge justamente quando semiconsciente — estão naquela outra realidade, por meio da irrealidade dela: “Sonho e perco-me, duplo de ser eu e essa... [...] Eu sonho e por detrás de minha atenção sonha comigo alguém... E talvez eu não seja senão um sonho desse Alguém que não existe...” (PESSOA, 2011, p. 455).

Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio* (2006, p. 86-91), aponta que os melhores devaneios provêm de “nosso ser feminino”. Em sua análise, aproxima *ânimus* e *anima*, virilidade e feminilidade, como sendo o devaneio idealizante: ilusão momentânea da comunhão desses dois polos. Partilho dessa imagem ao ler a cena de Soares em seu quarto e naquela floresta irreal no que se refere à comunhão de sujeitos, espécie de desdobramento no qual ele se percebe, porque se vê não um, mas dois, e um novamente, sabendo-se *realidade-bruma*. Eis a síntese-soma do que diz Bachelard (2006, p. 93): “[r]eunimos todos os nossos seres na unidade de nosso nome”.

A figura *por trás* daquele sujeito fisicamente descrito por Pessoa no restaurante conjura seus outros que há nele. Não entendo *ânimus* e *anima* como polos incompatíveis e polarizantes, de viés essencialista, e que homens e mulheres carregam distintamente: que um seja próprio do feminino e outro do masculino. Não pretendo limitar-me a uma leitura dicotômica e biologizante, mas voltar-me à leitura do *devaneio sem restrição*. O estado de vigília permite que Soares se dispa de uma pretensa normatividade masculina, para também dar vazão a um feminino subjacente. Nesse sentido, a floresta do alheamento resulta na potência literária soareana. Exercita ele, como diz Sena (2000), a arte de *não-ser*. Não porque ele não seja alguém. Ele é evocado por meio do nome que lhe foi dado por Pessoa, mas também entende que lhe é impossível reconhecer-se Alguém: ele também é a mulher velada, a potência (in)consciente do desdobramento de si.

Parece-me que essa imagem poética configura-se como o germe do universo imaginado por Soares, por meio do devaneio produtivo de Pessoa, próximo ao que Bachelard (2006, p. 1) menciona ao aludir uma imagem como sendo o germe de um mundo devaneado pelo poeta. O estudioso entende o devaneio como uma fuga para fora do real, sem encontrar, necessariamente, um mundo irreal consistente. Nessa “inclinação do devaneio”, há a distensão da consciência, sua dispersão e, conseqüente, obscurecimento. Acrescenta que “toda tomada de consciência é um crescimento de consciência, um aumento de luz, um reforço da coerência psíquica.” (BACHELARD, 2006, p. 5).

Desse modo, no devaneio poético, os sentidos são despertos e se harmonizam, fazendo desse processo consciência poética, *material* a ser registrado pelo poeta, o que nos leva a retomar a assertiva pessoana ao referir a arte como sendo “a expressão harmônica da nossa consciência das sensações” (PESSOA, 1998, p. 432). O filósofo francês distingue devaneio de sonho. Diferentemente deste que se conta, o devaneio, para expressá-lo, deve ser escrito, com emoção, revivendo-o ainda mais ao transcrevê-lo, aspecto esse que se aproxima ao exposto no capítulo anterior sobre o Sensacionismo. Para Pessoa, “só é *real* aquilo que é contado”, pondera Teresa Rita Lopes (CAMPOS, 1997, p. 14).

Aliás, no *Filme do desassossego* Soares envolve-se em pleno devaneio na cena em que caracteriza a geração simbolista decadentista⁹¹: “Pertencço a uma geração que herdou a descrença na fé cristã e que criou em si uma descrença em todas as outras fés.” (PESSOA, 2011, p. 292-293). Na noite profunda, sua imaginação verte-se, literalmente, em escrita. Registra com urgência, para que essa sensação-devaneio não se lhe escape, para que possa expressá-la, revivê-la no papel.



Figura 12 - Cena “Devaneio”. In: BOTELHO, João (Dir.). *Filme do desassossego*. [Filme], 2010, cor, 90 min.

O devaneio se constrói, então, dessa matéria noturna, torna-se numa espécie de sonolência: escreve noite adentro, depois das horas infinitas de trabalho. Diz Soares: “sem ilusão vivemos apenas do sonho, que é a ilusão de quem não pode ter ilusões” (PESSOA, 2011, p. 293). Seu mundo real é absorvido pelo imaginário, por uma imaginação criadora⁹². Esse devaneio, elaborado na solidão de seu quarto localizado

⁹¹ Conforme seleção feita pela equipe do *Arquivo Pessoa*: <http://arquivopessoa.net/>. Acesso em 30 de maio de 2013.

⁹² Diz Soares: “Eu, porém, penso com a imaginação, e tudo quanto deveria ser em mim, ou razão ou mágoa, ou impulso, se me reduz a qualquer coisa indiferente e distante, como este lago morto entre rochedos onde o último do sol paira desalongadamente.” (PESSOA, 2011, p. 317).

no 4º andar da Rua dos Douradores, está impregnado de certa hostilidade, de tédio, de dor, posto que lhe é privada a possibilidade de sentir a vida verdadeiramente:

Jazo a minha vida. E nem sei fazer com o sonho o gesto de me erguer, tão até a alma estou despido de saber ter um esforço.

[...]

Mas eu quero crer que a vida seja meio-luz meio-sombras. Eu não sou pessimista. Não me queixo do horror da vida. Queixo-me do horror da minha. O único facto importante de eu existir e de eu sofrer e de não poder sequer sonhar-me de todo para fora de me sentir sofrendo.

[...]

Ao pé da minha dor todas as outras dores me parecem falsas ou mínimas. São dores de gente feliz ou dores de gente que vive e se queixa. As minhas são de quem se encontra encarcerado da vida, à parte... (PESSOA, 2011, p. 371-372)

Pesa-lhe o tempo ao perceber sua incapacidade e impotência frente à vida. Sente, assim, a força da solidão, porque ele se vê como o único a sentir-se de tal modo, está ele à parte dos outros. Diz Eduardo Lourenço (2011, p. 159), ao analisar melancolia e tempo na poética pessoana, ambos vertidos em tédio: “o tempo tanto é fonte do sentimento de inexorabilidade como do tédio, revelador de uma falha e falha em si próprio, monótona e ontológica impotência”. Como já disse em outra oportunidade (ZANDONÁ, 2008, p. 60-68) no que se refere à melancolia, solidão e saudade são traços também de um mesmo sentimento.

Por esse motivo, resta ao guarda-livros *viver* de figuras imaginárias, pois têm mais relevo que as reais (PESSOA, 2011, p. 373), “[v]iver do sonho e para o sonho, desmanchando o Universo e recompondo-o” (PESSOA, 2011, p. 372), embora saiba que as paisagens sonhadas sejam “fumo” de paisagens conhecidas. Poderia dizer que falta para Soares algo de verdadeiramente real em sua vida: “Assisto a mim. Presencio-me. As minhas sensações passam diante de não sei que olhar meu como coisas externas.” (PESSOA, 2011, p. 194). Consequentemente, também se entrega ao devaneio noturno, pois não há como controlar o repouso da noite.

No devaneio do sonho é possível criar todo um universo: desmanchá-lo e recompô-lo, escreveu Soares. Além disso, é possível experimentar — ou exercitar com a imaginação — o desdobramento: “Seria interessante poder ser dois reis ao mesmo tempo: ser não a uma alma de eles dois, mas as duas almas.” (PESSOA, 2011, p. 365), não na tentativa de redimir o sentimento de solidão mas de extrapolar os limites de sentir.

3.1 Potências do sensível: morte, dor, sofrimento

Se em Soares percebemos certo torpor sonolento, na poética sá-carneiriana o devaneio resulta em torpor ébrio. Pesa no sujeito o sentimento de perda que chega ao esfacelamento, como ocorre com Inácio de Gouveia, em *Ressurreição*, ao desesperar-se com o rompimento com sua amada; ou como ocorre com o sujeito-narrador de *Eu próprio o outro* ao pensar na cisão na qual o sujeito se depara:

É isso! É isso!
 Volvi-me nação...
 ... Grandes estradas desertas... arvoredos... rios...
 torres... pontes... muitas pontes...
 Não me posso preencher. Sobejo-me. Chocalho
 dentro de mim. (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 169).

Se Inácio se vê em difícil processo de luto, o sujeito-narrador volveu-se nação, feito de muitas pontes. E as pontes, assim como as janelas, são peças-chave para outro mundo. Ambos, cada um a seu modo, projetam-se em seus devaneios.

O devaneio elaborado reveste-se de profunda melancolia, pois se refere a uma experiência sempre fracassada: sentimento de não pertencer e de não ter, próprio do sujeito moderno aqui delineado, e característico do ser melancólico. Não por acaso Inácio de Gouveia é uma artista, sua percepção de mundo está irremediavelmente vinculada a esse *modus vivendi*. Em sentido mais amplo, entendemos a melancolia como um estado ou estágio de transformação do sujeito que se sente deslocado em seu tempo ou espaço. Recorro aos estudos de Sigmund Freud (2010) e de Julia Kristeva (1989) que, embora tenham viés clínico-psicanalítico, corroboram para a presente análise no que se refere à elaboração dos sujeitos-narradores sá-carneirianos e também soareano.

A melancolia pode se manifestar de diferentes maneiras. Conforme Freud (2010, p. 170-194), melancolia e luto são, em certa

medida, correlatos. Compreende-se por luto a reação à ausência de uma pessoa amada, ou de algo que se equipare a um ente querido, como a perda da liberdade, ou a ruína da imagem ideal de uma pessoa, ou, ainda, de sua pátria. Como pondera o psicanalista, essas mesmas influências podem produzir melancolia ao invés de luto, o que seria uma condição patológica. O estado de luto não é uma condição patológica, uma vez que o luto é superado, transcorrido um período de tempo. Desse modo, para o sujeito enlutado, é o mundo que se torna pobre e vazio, enquanto que no sujeito melancólico o próprio eu adquire tais proporções.

Julia Kristeva (1989, p. 12) delinea que o quadro melancólico pode manifestar-se a partir da perda, morte, ou luto de alguém ou alguma coisa. Essa ausência desencadeia no sujeito o amargo gosto da privação, como se essa perda o privasse de sua parte mais significativa. Esse sentimento aponta para o desejo de posse/domínio nutrido inconscientemente pelo sujeito em relação ao objeto perdido. A perda abala visceralmente o sujeito, provoca um abatimento doloroso, resultando em desnorte, no desinteresse pelo mundo exterior e na inevitável perda da capacidade de amar. Freud também observa que o estado melancólico pode ser decorrente da perda de um objeto amado, mas que não significa dizer que tenha morrido, mas assinala a (inconsciente) perda do significado como objeto de amor. Por isso, nem sempre é possível saber o que “realmente” foi perdido, o que se sabe é a perda do objeto, mas não se sabe “claramente” o que se perdeu nele.

Kristeva (1989, p. 42-53) observa que o desejo, o ódio, os conflitos serão ativados por meio da linguagem. Semelhantemente, a criação poética também pode representar a relação entre sujeito e objeto, transpondo-se através da imaginação as emoções não-nomeadas, produto sobrevivente e resultante da dor da perda (ficcional). Talvez por isso as produções literárias sá-carneiriana e soareana também sejam, em certa medida, vertiginosas, buscam codificar, sempre de um novo modo, aquilo que perpassa o sujeito deprimido, numa tentativa — não raramente falha — de expressar a afetividade pelo objeto por meio da escrita. A escrita seria então, e também, sublimação, um contrapeso pela perda do objeto, manifesta em estado de devaneio. Em Soares, sua melancolia está movida, basicamente, pelo(s) objeto(s) que nunca teve, uma vez que ele possui uma postura mais de contemplação — olhar de sua janela a Rua dos Douradores — que propriamente de ação.

Gostaria de ampliar um pouco mais essa discussão ao retomar alguns elementos discutidos por Eduardo Lourenço sobre o que chama de mitologia da saudade (2011, p. 85-179). Ao elaborar sua leitura por

meio de questões histórico-literárias, o estudioso aponta para a peculiar característica dos portugueses de serem capazes de se fundirem à paisagem, sendo hábeis em viverem tanto “por dentro”, semelhante ao isolamento sublimado, quanto “por fora”, na medida em que dispersam corpo e alma pelo mundo inteiro” (LOURENÇO, 2011, p. 88), resultando no sonho messiânico das expansões marítimas e na acuidade em elaborar o espaço interior. Em sua leitura, cita como exemplos as produções de Luís Vaz de Camões, Antônio Vieira, infante D. Henrique e o próprio Fernando Pessoa, poeta-símbolo da ausência de si mesmo.

A presença portuguesa pelo mundo, eminentemente emigrante, apontaria para a sua maleabilidade, sempre pronto “a trocar sua identidade pela dos outros” (LOURENÇO, 2011, p. 90), fazendo com que se sentisse em casa em qualquer parte do mundo. Esse contexto despertaria no português o sentimento de solidão, e também de saudade e de nostalgia, conferidos por tal “destino de errância”.

Embora essa leitura quanto à capacidade do português em trocar de identidade seja fortemente questionável, interessa a reflexão feita por Lourenço a partir desse ponto ao aludir nostalgia, melancolia e saudade, cujas modalidades estão relacionadas à memória do sujeito e sua sensibilidade com o tempo. Cria, então, uma medida temporal, a qual chama de “tempo humano”, sendo este diferente do tempo abstrato (LOURENÇO, 2011, p. 91). O tempo humano, composto constitutivo do e pelo jogo da memória, permitiria a inversão do tempo, assim como sua suspensão ficcional, através da emoção. Esse complexo sistema de sentimentos e vivências alimentariam, por assim dizer, essas modalidades.

Enquanto a nostalgia fixa-se em um passado determinado, a melancolia visa o passado de modo mais amplo, evocando essa temporalidade transcorrida de modo difuso. Nesse jogo, a saudade participa tanto de uma quanto de outra modalidade, característica que manipula de tal modo o tempo, tornando-o ao mesmo tempo labirinto, enigma, e o mais precioso dos sentimentos.

A “saudade não tem história”, conclui Eduardo Lourenço (2011, p. 92), sendo nada mais que o símbolo do excesso de amor em relação ao que “merece” ser amado: ausência do amigo, amada distante, natureza imemorial e íntima... Dessa maneira, a saudade não simboliza apenas o desejo de eternizar, mas de manter também vivos as sensações e os sentimentos. A saudade “brilha sozinha no coração de todas as ausências.” (LOURENÇO, 2011, p. 94).

Seguindo sua análise através dessa mitologia, Lourenço (2011, p. 95-112) se dedica ao desdobramento por meio da melancolia. Para tanto,

retoma a leitura de Jean Starobinski acerca da melancolia baudelairiana, em cujo estudo elabora a “melancolia ao espelho”, imagem que, para Lourenço, é extremamente adequada à melancolia moderna, pois conclama, em simultâneo, as características da autonomia e da multiplicidade.

Para o filósofo português, toda melancolia é um espelho, uma vez que compromete a relação do eu com a vida, ao provocar a interrupção do presente. Daí porque o sentimento de melancolia parece desdobrar-se “numa constelação de afecções da alma”, como a tristeza, a angústia e o tédio (LOURENÇO, 2011, p. 95). Nessa órbita, a angústia aponta para o excesso de vida, de impaciência, incapaz de projetar-se para o/no futuro. Em contrapartida, o tédio remete para o tempo real, sem mancomunar com o jogo do tempo próprio da melancolia, embora em Baudelaire o tédio se aproxime da melancolia ao considerar as lembranças da vida articuladas pela (densa/pesada) ação tempo. A melancolia moderna está, então, relacionada à insatisfação do sujeito com sua própria condição humana, sendo uma manifestação da estrutura do ser humano e sua relação com seu tempo (LOURENÇO, 2011, p. 98-102).

Ao aspecto do tempo relaciono (pela perspectiva de Eduardo Lourenço), também, a manifestação da saudade que, atrelada à memória, faz irromper o passado na vida presente ou permite a fuga do presente num período antigo. Nesse sentido, a memória funciona como autonegação do presente, promovendo sua suspensão, dando a sensação do que passou como se ainda existisse. Diz Lourenço (2011, p. 115): “tanto a memória como a fantasia e a imaginação são [...] uma espécie de <<faculdades>> da alma, maneiras de encenar os seus modos de representação”. Nessa medida, espaço e tempo têm, para nós, os princípios da realidade, de fixar, pela força da memória, o que/quem/aquilo que amamos. Disso resulta a força nostálgica de sentirmos falta do lugar ao qual *pertencemos*, de estar longe de casa, do lar (LOURENÇO, 2011, p. 115).

Assim, encontramos em Mário de Sá-Carneiro e em Bernardo Soares figuras que podem ser consideradas expoentes de uma época: transformações políticas, sociais e econômicas não passam incólumes tanto na literatura quanto fora dela. São sujeitos em declínio, consternados, impregnados de nostalgia impossível de ser definida, situada. A melancolia é própria de sua natureza, como conclui Kristeva (1989, p. 14) ao analisar, de modo geral, a criação poética.

Em suas produções encontramos os elementos que dão subsídios para a melancolia, a qual se delineia em suas escritas nas perdas, nas dores, nos vazios, nos desencontros próprios dos sujeitos deslocados.

Kristeva (1989, p. 15-16) aponta para o aspecto mobilizador que a perda, o luto e a ausência desencadeiam na elaboração do imaginário artístico. Portanto, o artista também é o mais obstinado em combater essa destruição simbólica causada por essa perda (do objeto).

Em se tratando de Mário de Sá-Carneiro e seu trabalho poético, percebemos figuras rodeadas por vazios, isolamentos, distanciamentos, semelhante ao que ocorre em sua poesia, na qual a imagem de Narciso — em *Dispersão*, especialmente — representa a falta imanente do sujeito: eu/outro se conectam por uma ponte de tédio, representando a identificação do sujeito com o objeto-ele-mesmo \Leftrightarrow — *dispersona*, diria Fernando Paixão (2003), uma variante de dispersão.

Em seu estudo, Freud (2010) também analisa o estágio de amor pelo objeto que se converte em uma identificação narcisista. Quando há a perda do objeto narcísico, o sentimento resultante é de ódio extremado, visto que o sujeito percebe que o objeto se revela mais poderoso que o próprio ego do sujeito. Nessa medida, a relação entre sujeito e objeto complica-se pelo conflito ambivalente que se estabelece, seja pela própria constituição da relação amorosa, seja pela ameaça de perda do objeto. Desse modo, as causas da melancolia são mais amplas que as do luto, as quais, normalmente, estão relacionadas à perda real do objeto devido à sua morte. Na melancolia narcísica outras lutas isoladas sucedem em torno do objeto, há um embate entre amor e ódio. Assim, sempre, e invariavelmente, será o objeto que mobilizará o sujeito. É nesse processo, como diria Freud (2010), que a melancolia manifesta um desequilíbrio na pulsão de vida.

Desse modo, ao aferir o sujeito-narcísico e o tom confessional delineados na escrita sá-carneiriana é possível relacionar que: se, por um lado contribui para nublar a leitura de sua obra, pois aparentemente direcionaria para um egocentrismo doentio voltada para as “dores” pessoais; por outro lado, o uso de um *eu* parece encaminhar para o que Pessoa teorizou sobre o Sensacionismo, adquirindo e produzindo maior impacto nas sensações e nos sentimentos. Assim, o poeta se mune do “biográfico” para a construção do literário, produção consciente da(s) *persona(e)* poética(s).

Ao forjar uma narrativa que permeia elementos aparentemente biográficos, podemos nos debruçar na novela *Ressurreição*⁹³, de Mário de Sá-Carneiro, cujo enredo se dedica à vida de Inácio de Gouveia. O ponto de vista desse texto é do autor onisciente, uma vez que penetra

⁹³ Pertencente a *Céu em Fogo*, escrito em Lisboa entre janeiro e março de 1914 e dedicado ao amigo Vitoriano Braga.

nos pensamentos de Inácio, desvela seus pensamentos e sentimentos⁹⁴, apresentando ao leitor um artista que, entre Lisboa e Paris, dedica-se tanto ao mundo exterior dos *music halls*, por exemplo, quanto a seu mundo interior: espaço que abarca estilhaços de sentimentos e de sensações sentidos ou imaginados.

Por esse motivo, o narrador inicia o texto apresentando os aspectos psicológicos de Inácio, caracterizando-o como não sendo infeliz, mas que estava impregnado de tédio e de mágoa. Vale retomar aqui o exposto por Walter Benjamin (1994, p. 204) ao tratar do processo de assimilação das narrativas: “o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica [...] é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência.” Tal comparação pode ser associada à análise de Eduardo Lourenço quanto ao tédio ser um dos sintomas da alma relacionados ao sentimento de melancolia, assim como a tristeza e a angústia. O passado de Inácio sempre lhe pareceu ser de outro, a ação da memória ao cotejar o passado em consonância com seu presente, provocando-lhe a sensação de desdobramento, de que nunca foi *ele-próprio*, efeito próximo à *rememoração* de que trata Benjamin (1994, p. 211):

Inácio não lograva mesmo recordar-se perfeitamente do seu passado. Ele surgia-lhe, nas suas dores, nas suas alegrias, como vibrado por um outro. Nas suas reminiscências havia com certeza lacunas — erros, ah, seguramente erros. Alguns episódios que ainda às vezes evocava não se tinham por certo desenrolado como ele os revia —, sim, ele próprio, o ele-próprio actual, não pudera na realidade ter sido o protagonista de tais episódios. E lembrava-se até se, porventura, não se teria dado um embaralhamento na sua memória, e se os factos que recordava não haveriam antes sucedido com outro — um amigo íntimo, talvez, que uma noite lhos narrara em confidência. (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 230)

Tal consciência de si-mesmo-sempre-outro fazia com que duvidasse de sua existência, de que aquilo que vivia *realmente* acontecia. Isso se intensifica quando, por exemplo, Inácio sente incontrolável vontade de possuir fisicamente uma amante, enquanto

⁹⁴ Uso a terminologia conforme estudo de Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2012) dedicado ao foco narrativo e ao fluxo de consciência.

passavam pelas ruas da cidade, para apenas no dia seguinte ter a certeza de tê-la possuído, de que aquilo acontecia efetivamente com ele. E será a solidão de naturezas afins a essa que demarcará as personagens e eu-líricos elaborados por Mário de Sá-Carneiro.

No que se refere à cidade, Paris pungia-lhe vida, a sensibilidade e sensações que lhe envolvia — Praça Vendôme, Rua da Paz, Montmartre — era como se estivesse em bebedeira, em insônia, sob efeito narcótico de como que por simbiose: “Paris! Paris! Orgiaco e solene, monumental e fútil...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 237). Estar nessa grande cidade, sozinho, era como que estar sempre acompanhado de uma amante, sua cidade-amante. Em contrapartida, em Lisboa, mesmo que estivesse com uma mulher a cidade branca não lhe causava o mesmo efeito. Enquanto nutria especial amor pela cidade luz — sentia Paris dentro dele: “transpassando-o, lavando-lhe a alma, acendendo-o de mil luzes” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 238) —, a capital portuguesa lhe parecia uma casa estreita, amarela. Essa geografia ficcional se assemelha à *real* e vai ao encontro do que chamo de *narrativa do errante* discutida no capítulo anterior: lembremos que tanto Pessoa quanto Sá-Carneiro desejavam que Portugal tivesse “um pouco de Europa na alma”. O propósito na *Orpheu* (e o planejamento da Revista se iniciou “coincidentemente” no mesmo período da escrita e publicação de *Céu em fogo*) era de desestabilizar o acanhado público “lepidóptero”⁹⁵. Vida *nutrindo* a ficção:

Todas as manhãs trabalhava algumas horas, e depois entregava-se então ao movimento de Paris em voluptuosidade. Seguia nos grandes bulevards, sentava-se nos grandes cafés lendo os jornais, escrevendo cartas ou redigindo mesmo algumas

⁹⁵ O narrador apresenta o olhar crítico do artista. Não poupava analisar mesmo aqueles com que convivia, receando às vezes ser injusto, como é o caso do pintor Manuel Lopes. Inácio abominava as reuniões, mas frequentava o atelier do amigo por ser um ambiente *propício*: “O seu atelier era soberbo — enorme, luxuoso, ultraconfortável e moderno. Depois, havia pouco, ele dera mais uma prova de que, se podia ser um espírito inferior, não era de maneira alguma um espírito medíocre: recentemente, com efeito, enveredara para o cubismo. Não saberia talvez sequer orientar-se nessa escola emaranhada e genial. No entanto lembrar-se de a defender e de a seguir, entusiasmar-se pelas obras de Picasso, Léger, Gris, Henri Matisse, Deram, pelas esculturas convulsionadas de Archipenko — traduzia pelo menos um sinal de intensidade, de curiosidade e audácia. Audácia estulta, por certo, mas em todo o caso, como ela o colocava acima, por exemplo, dum casal de pintorzecos, barbichudos e ilhéus, vagos conhecidos do romancista, ex-alunos premiados do Largo da Biblioteca que, *mesmo em Paris* — idiotas normais, continuavam a fazer, comidos, os seus quadrinhos razoáveis, muito lindos, cheios da melhor técnica... logo babosamente expostos nos Salões «pompiers» com grande júbilo, em Lisboa, dos velhos mestres gagás e abarbeirados...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 254).

páginas artísticas. À noite esquecia-se pelos music-halls, em cuja atmosfera artificial sempre se aprazera tanto. Desviado dos teatros pelas inépcias burguesas que, de continuo, põem em cena — ao contrário perdia ali belas horas, fora do seu espírito; apenas de olhos entretidos nos ricos cenários, nos maravilhosos desfiles, nas atrizes, decotadas, em chusmas de dançarinas nuas... Depois, nesses meios roçagantes, envolvia-o um ambiente propício, maquilhado, tilintando-lhe grande vida, ungiendo-o de cosmopolitismo. E ele fora sempre, além de tudo, um amoroso do Mundo, sôfrego de Europa — tal como sempre abominara, em sensações amarelas, no maior desprezo e na maior das náuseas, isso, a Província: com o seu suor, o seu cheiro a esterco, a sua hipocrisia, a sua saúde — e as suas casas brancas, seus telhados vermelhos, seus campanários, seus Manéis e Marias... Nunca pudera conceber como certos artistas — de quando em quando, até legítimos artistas — cantavam as suas aldeias, tirando orgulho de haver nascido nelas. Ele, por seu lado, vangloriava-se de, em todo o caso, ser duma capital europeia. (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 252-253)

Aqui vale recuperar parte do estudo de Ezra Pound ao tratar da percepção sobre a literatura, ao apontar para o caráter *avant-garde* próprio dos artistas. Em *ABC da Literatura*, o estudioso afirma que os “artistas são as antenas da raça” (POUND, 1990, p. 77), característica que deve ser levada em conta, segundo ele, pois um “problema mais grave requer a analogia biológica: os artistas são as antenas; um animal que negligencia os avisos de suas percepções necessita de enormes poderes de resistência para sobreviver.” (POUND, 1990, p. 78). Em sua leitura, Pound afirma que caso a percepção do artista for negligenciada, resultará no declínio de sua nação, posto que é próprio dele ficar *excitado* e *superexcitado* “pelas coisas muito antes que o público em geral” (POUND, 1990, p. 78). É, pois, necessário levar em conta que tanto a arte quanto a literatura não existem no *vácuo*, consoante ao exposto por René Wellek e Austin Warren (2003) para quem um escritor registra sua experiência e concepção da vida, elaborando uma possível leitura de mundo.

Por esse caminho, retomo as palavras de Pound ao recomendar que:

Antes de decidir se um homem é um louco ou um bom artista seria justo perguntar não somente se "ele está indevidamente excitado", mas se "ele está vendo algo que nós não vemos".

Acaso o seu estranho comportamento não será motivado por ele ter sentido a aproximação de um terremoto ou farejado o fogo de uma floresta que ainda não sentimos ou cheiramos? (POUND, 1990, p. 78).

O modo como Inácio é apresentado pelo narrador perpassa sua condição de artista, aliás, a recorrência desse substantivo é maior que a do pronome próprio. Os elementos apontados de sua vida enfatizam a repulsa pelo sexo como alívio carnal⁹⁶, ressaltam sua necessidade em elaborar um contexto de sedução sexual para que tal evento tenha sentido, como no episódio em que viu certa atriz quando esta se apresentava em um pequeno teatro vermelho. Daquela cena, do exuberante corpo feminino feito Salomé, “logo se lembrou de construir um romance sobre ela” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 241). Após o espetáculo, planeja enviar à atriz flores com um cartão com o propósito de não mais serem dois estranhos. Com seus desejos, nimba-se de sonhos áureos, envolvimento que definiu rapidamente, restando-lhe a desilusão dos afetos.

Além disso, Inácio está habituado ao exercício da *flânerie*: a cidade torna-se sua morada. Nela experimenta a vida que não possui, as

⁹⁶ Observa o narrador que Inácio apenas alcançou uma única vez o gozo através da masturbação quando, em intersonho, evocara uma grande e tumultuante cidade da Europa. Nesse devaneio, ao possuí-la, foi capaz de sê-la, esvair-se em espasmo, fato que novamente nos remete à imagem da metrópole cortesã e símbolo do capitalismo (BURUMA e MARGALIT, 2006): “De resto, apesar das suas complicações e as suas fugas, as suas repugnâncias, Inácio de Gouveia experimentara já até hoje todos os espasmos – todas as carícias, todas as perversões. Sim, de todas fugira, mas todas vibrara. E nem mesmo tinha achado um refúgio no onanismo – sem dúvida a maior, a mais completa e amarfanhadora, a mais vaga: logo a mais erguida em chama.

É que durante as suas carícias solitárias, limpas e agudas – ainda quando era já tudo oiro à sua volta, em auréolas nimbadas de carnes irreais doutros sexos e outros arrepios – nunca lograra concentrar-se nessas visões, possui-las em espasmos eternos. Não. Porque sempre uma lembrança do mundo real, sexualizado e infame, viera perverter-lhe as imagens rutilantes – sujar em gargalhadas os seus êxtases quase expandidos: seios mortos, coxas gangrenando – lembranças de trapos húmidos e pregões guturais – um cheiro a madeiras velhas, poças de lama, doçuras gordurosas, bafos avinhados – o peito hirsuto dum carregador, sexos de crianças, membros de animais...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 246).

calçadas, os bulevares, as lojas, os cafés, os teatros, fazendo-o sentir-se em casa. Se retomarmos o exposto por Benjamin (2000, p. 35), é o lugar onde experimenta a inesgotável diversidade e a riqueza das variações da vida. Igualmente, é nessa paisagem que reconhece o volátil sentimento de *ser*: “Eu não sou eu nem sou outro”, brada o eu-lírico sá-carneiriano (2010, p. 63). Sobre esse aspecto, o narrador elabora o desejo “destrambelhado” do artista sobre ele próprio:

Outra vez, deparara-se a concluir que o maior triunfador seria aquele que vencesse existir, não existindo... E breve, procurando, achara a maneira de alcançar tamanha vitória:

Supusesse um homem que lograsse esquecer-se inteiramente a si mesmo. Inteira, mas sucessivamente — vivendo apenas o minuto actual. Este homem ver-se-ia a um espelho, com efeito, mas logo olvidaria a sua imagem. Falaria, esboçaria gestos — mas o gesto esboçado, a palavra dita, logo se lhe varreriam da memória... Ora esquecer-se assim de todos os instantes equivaleria a esquecer-se de si próprio — visto faltarem-lhe nesse caso todos os pontos de referência que lhe podiam provar a sua realidade. Isto é: não tendo a noção dele próprio — para si, seria tal como se não existisse.

Entretanto, não existindo para ele, o certo era que existiria para os outros que o vissem, que lhe falassem... (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 248).

Nessa medida, se fosse possível esquecer no instante imediato a um acontecimento todas as sensações e sentimentos vividos, tal momento apenas teria existido para os outros, posto que o sujeito, devido ao esquecimento, apenas saberia de dores, sentimentos, sofrimentos por, e através, dos outros. Parece-me, neste caso, que essa ideia do artista está muito próxima à sua natureza ficcional de escritor, ou de poeta: “Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente” (PESSOA, 2005, p. 164) —, exercício para elaborar/desdobrar os sentidos e sentimentos à maneira sensacionista. Por essa senda, sintetiza o narrador, o entorpecente inebriante de Inácio, a fim de vagar pelo seu mundo interior via exterior era ele mesmo: “O

seu álcool, em verdade, era ele próprio — e o seu éter, a sua cocaína...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 250).⁹⁷

O atelier do amigo Manuel Lopes, em Paris, sempre foi muito frequentado por artistas estrangeiros, atrizes e estudantes. Lá conheceu, por exemplo, Jean Lamy, que era amigo de Ricardo de Loureiro, peça fundamental para o romance deste com Marta de Valadares⁹⁸; Horácio de Viveiros, músico português; o ator Etienne Dalember; e as irmãs Rose e Paulette Doré, atrizes no *Comédie Royale* (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 255-259).

Será por Paulette que o artista sentirá um fulgor amoroso, se sentirá inebriado por sua “suavidade loira”:

Paulette apoiava as mãos no rebordo da mesa. Inácio, ao seu lado, tomara a mesma posição... E, de súbito, sentiu os dedos da rapariguinha perto dos seus... junto dos seus... sobre os seus... a apertarem-lhos, levemente...

Outros amigos se acercavam porém. As suas mãos desençaram-se, para não ser surpreendidas... Mas, em segredo, num momento propício, de novo ele procurou, sob o rebordo da mesa, os dedos de Paulette — que desta vez lhe fugiram, esquivos...

Entanto logo, arrependida, ela lhe colocava, a sorrir, o braço nu, trigueiro, sobre a mão... falando sempre descuidosa com os outros...

.....

 Ah! a suavidade loira que dispersava agora o artista... Como o enternecera aquele movimento espontâneo, audacioso e gentil da atrizinha... Era uma ternura singular, cheia de piedade e de mágoa — inefável mas arrependida... (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 259-260).

Obstinadamente, Inácio desejará ter certeza de que ela efetivamente tenha lhe tocado os dedos, que a cena não era fruto de sua

⁹⁷ Vale destacar outras figuras de artistas nas narrativas sá-carneirianas além das já mencionadas, em *Incesto*, por exemplo, Luís de Monforte — personagem chave para a trama que se estabelece após a morte da filha — é assim descrito: “É que ele não via, não sentia; super-humanizara-se: o artista nele, tinha abolido o homem.” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 222).

⁹⁸ Personagens conhecidos dos leitores de *A confissão de Lúcio*, cuja primeira edição foi publicada dois anos antes de *Céu em fogo*.

imaginação. Sentia-se envergonhado por tais sentimentos, mas concluía ser necessário “descer um pouco do pedestal de soberba onde se guiara em mármore — solitário e a ouro” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 263).

Contudo, Paulette logo começou a evitar o artista. Soube no atelier de Manuel Lopes que isso se devia à *grande e complicada alma* de Inácio. Pelo que sabemos, o jovem escritor lidou bem com a repentina separação, mas logo se prostrou de saudades da rapariga; muito embora estivesse acostumado ao exercício da alteridade, tentou deslocar tal sentimento como se fosse de outro:

Certo dia é que determinei que assim não fosse por já não me interessar a minha angústia... por me haver nauseado de ser infeliz... *Ai, que eu sempre determinei as minhas opiniões... e os meus afectos... os meus estados de alma... como sempre decidi os estados de alma dos outros...* Eis donde partem todos os meus desenganos... as minhas ilusões e as minhas infâmias... (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 269)

O modo como Inácio se constrói na narrativa nos encaminha para a discussão proposta por Susan Sontag (1987) no que se refere ao artista como sofredor exemplar ao tomar como ponto de partida, em seu breve estudo, a criação ficcional do italiano Cesare Pavese produzida entre 1947 e 1949 em paralelo à leitura de seus diários datados entre o anos de 1935 e de 1950. Sontag indaga o motivo pelo qual os leitores são levados a se debruçarem nos diários de um escritor. Conjectura que talvez esteja relacionado à própria natureza do diário ao desvelar “o escritor na primeira pessoa; descobrimos o ego atrás das máscaras do ego das obras de um autor” (SONTAG, 1987, p. 56), traço de intimidade que nenhum romance é capaz de alcançar mesmo quando escrito em primeira pessoa — elemento que já aponte sobre a escrita sá-carneiriana ao considerar as cartas trocadas com o amigo Pessoa e a publicação de *Dispersão* (ZANDONÁ, 2008).

Conforme Sontag, tal grau de intimidade é alcançado apenas pelo diário, pois é nesse espaço *aparentemente ingênuo* que “nos dá o laboratório da alma do escritor”. Nessa medida, comparado à figura do santo sofredor elaborada pela tradição cristã, “o artista (que substitui o santo) é o sofredor exemplar” (SONTAG, 1987, p. 56). Essa relação se deve à habilidade própria dos artistas e dos escritores de conseguirem melhor expressar seus sofrimentos. Nessa medida, a fim de sublimá-lo, transforma sua dor em arte.

Cabe destacar, ainda desse estudo de Sontag, quanto à tradição moderna da arte ao considerar, pela análise da escrita de Pavese, o amor como sendo uma ficção essencial, de caráter eminentemente errôneo, sentimento desmascarado pelo seu ego solitário. Disso resultaria o fascínio do amor não correspondido, fato que estaria relacionado ao ego forte, propenso ao isolamento e de postura indiferente (do artista).

Por esse viés, a estudiosa aponta para a preocupação moderna sobre a perda do sentimento, havendo, por isso, um culto exacerbado ao amor⁹⁹. Dessa ideia, se sobressai não a supervalorização do amor, mas a do sofrimento, por este ser a marca suprema da seriedade, catalizador mais perturbador e impactante para o sujeito. Dessa análise, conclui Sontag (1987), é que a obra de arte e as aventuras amorosas e sexuais são as maiores fontes de sofrimento.

A ênfase dada ao sofrimento de Inácio na narrativa sá-carneiriana se direciona, a meu ver, justamente não no sentido de elevar o sentimento de amor, mas na tentativa de elaborar do modo mais profundo e dilacerante possível o sentimento de perda, via sofrimento. Por esse motivo, me parece, Inácio se compadece da dor de Etienne, seu sucessor amoroso, mas que também fora substituído por outro. O artista vê na face do ator o sofrimento dele(s), como se a dor da separação e do amor verdadeiro por Paulette fosse igualmente sentido por ambos, na mesma medida. Acrescento a essa leitura, ainda, a atividade do *flâneur*, para quem a multidão compõe o seu universo, ou, diz Baudelaire (2006, p. 66), *époser la foule*. Inácio, ao se aproximar de Etienne, tenta *fixar* — se usarmos um termo caro ao poeta de *Spleen de Paris* (BAUDELAIRE, 2010b, p. 30) — qualquer reação, mesmo que fugidia, de transformação do novo amigo:

Todas as tardes se encontrava com os seus dois amigos no terrasse do Americano, e a sua ânsia focava-se só em provocar uma palavra que o pudesse informar dos amores do outro – espiando-lhe cuidadosamente o rosto, todos os gestos, no receio de descobrir de súbito um sorriso, uma expressão desanuviada, qualquer mudança radiosa

⁹⁹ Apelo fortemente elaborado pela produção cinematográfica hollywoodiana contemporânea, fazendo de atrizes e atores símbolo do ideal romântico, como Julia Roberts e Richard Gere em *Uma linda Mulher* (*Pretty Woman*, 1991); Kate Winslet e Leonardo DiCaprio em *Titanic* (*Titanic*, 1997); Nicole Kidman e Ewan McGregor em *Moulin Rouge: amor em vermelho* (*Moulin Rouge!*, 2001); para citar algumas produções cuja bilheteria nesse gênero foi expressiva.

na sua atitude sempre melancólica... (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 273).

O distanciamento temporal e espacial também acaba por contribuir para que Inácio desvaneça e perceba os sentimentos por Paulette de outra forma¹⁰⁰, semelhante à *realidade-bruma* escrita por Soares em *A floresta do alheamento*. O artista viajou no final daquele mesmo ano para Lisboa a fim de publicar seu novo volume. Lá reencontrou seu amigo Fernando Passos¹⁰¹ — a quem devia “o desdobraimento em Oiro de seu génio grifado, toda a ascensão em heráldico de seu espírito” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 275) —, e o dramaturgo Vitoriano Bragança, caracterizado pelo romancista como sendo “uma criatura com *psicologia*: uma criatura de requinte, civilizada, aristocrática — intensamente Europeia.” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 281).

A afinidade estabelecida entre Inácio e Vitoriano foi *surpreendente*. Ambos comungavam das mesmas sensações no que se referia às *taras sexuais*. A cena é especialmente representativa, pois aponta para os elementos sensoriais e se aproxima do Sensacionismo. Para eles, não é o simples toque em um corpo nu que lhes desperta desejo; isso apenas será possível quando, por meio da imaginação fantasiada, a sensação se transformar em Outra:

— Porque a mim um corpo nu — fora-lhe explicando — só o corpo, não me pode excitar... nem um simples contacto, ainda que na minha mão se incruste um seio divino, latejante...
— Decerto — Inácio prosseguira. — Precisamos altear primeiro sensualidades ruivas, criadas todas

¹⁰⁰ “Todo aquele episódio insignificante lhe parecera com efeito oscilado sobre bruma, longe, muito longe, noutros planos – de forma que a perspectiva em que o relembra agora era igual àquela em que a sua imaginação perturbadoramente antevia cenários futuros, longínquos, perdidos no Tempo: uma perspectiva comparável à estilização vacilante, a luz baça e humidade transparente, com que as cidades se esfumam nos dias de eclipse solar. Tudo perfil e vago – ondulações latentes, vibráteis...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 280)

¹⁰¹ Enredo muito bem conectado com elementos bio/gráficos de Sá-Carneiro e sua produção ficcional. Segue o narrador sobre o distanciamento entre Inácio e Fernando, um em Paris e o outro em Lisboa: “Largas conversas em longos passeios não chegavam para esgotar tudo quanto não tinham podido dizer por cartas — novos projectos literários, ânsias Outras, intersecções últimas das suas ideias artísticas.” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 275), próximo ao que acontecia com Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, como escreveu em carta de 31 de dezembro de 1912 de Paris: “Um dia belo de minha vida foi aquele em que travei conhecimento consigo — Eu ficara conhecendo *alguém* — E não só uma grande alma; também um grande coração.” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 48).

pelo nosso espírito, pela nossa fantasia enclavinhada, para o corpo nu nos perder e a sensação do seio penetrar-nos em esguias sofreguidões... A carne... Mas de que nos valera a carne se não edificássemos sobre ela, nós-próprios, os nossos beijos, os nossos ímpetos, as nossas ânsias escarlates?... A «natureza» é para a gente-sadia, a subgente normal... Nós, excessivos em Oiro, libertamo-nos dela. Engano-me — contrariamente, aumentamo-la: demos-lhe uma alma, e só o seu espírito — o espírito que lhe criámos — nos suscita os desejos. Somos gente de Alma — projectamos alma a quanto admiramos, a quanto apeteçemos... De forma que o seio mais agudo, mais perverso, unicamente o sentimos se, à força de imaginação imperial, o volvermos em voluptuosidades Outras — o isolarmos em sexo, triunfando assim alvejar nele outras linhas, outras macerações, outros calafrios, outros ritmos de loiro... (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 281-282).

Esse movimento necessário para que o sentimento se volva significativo, via sensação, é a chave para o modo como Inácio elabora sua paisagem interior. Ainda nesta conversa com o dramaturgo, o artista se assombra ao mencionar tal processo que lhe ocorre para ser capaz de sentir:

Uma vez, certa rapariguinha indecisa passou tenuemente pela minha vida... Não lhe dei importância no momento... nem sequer a olhei... Apertei-lhe os dedos sem lhos sentir, vi os seus lábios sem me excitar... E mais tarde, quando ela já desaparecera, de súbito, um dia, encontrei-me a desejá-la... sim, a desejá-la nitidamente... a sofrer de saudade... (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 284-285).

Resultará para Inácio — e aqui aproximo à leitura feita por Sontag (1987) ao referir o artista como sofredor exemplar — não *vive* o amor exacerbado por Paulette, mas ao sofrimento que lhe resultou o rompimento dessa fugaz relação. O sofrimento é seu moto-contínuo. Como ele próprio observa “*Paulette agora vivia no seu mundo interior*” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 285). Quando, de volta a Paris, foi questionado por Viveiros sobre o impacto causado pelo rompimento

com a atriz, restringiu-se a responder: “— Direi tudo numa novela... no meu próximo volume...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 296). Sontag (1987, p. 62-63) sintetiza bem esse universo ao comparar a moderna contribuição da sensibilidade cristã para a “criação da obra de arte e da aventura do amor sexual como as duas mais requintadas fontes de sofrimento.”

Embora abatido pela saudade da separação dolorosa, consolava-o a certeza de que tanto sofrimento *sentido* lhe verteria em literatura: “Fosse como fosse, iria construir por certo desse enredo uma das suas maiores novelas — das mais convulsas, fustigando brasa...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 288). Sua escrita resultaria, então, de processo semelhante ao uso da memória, por meio da rememoração, do narrador de romance (BENJAMIN, 1994). Tal movimento estaria muito mais voltado para uma representação próxima aos croquis de Guys, na tentativa de *fixar o instante*, que propriamente revelar o Real (totalizante), em especial porque devemos levar em conta os elementos propulsores de sua escrita: são os sentidos (sensoriais e imaginados) que *movem* seus sentimentos.

Dessa particularidade é que o exposto por Rita Basílio, ao analisar a figura do artista nas novelas de Sá-Carneiro, torna-se representativa. Para a estudiosa, “o Artista não sobre-vive ao universo textual, a sua vida *faz-se* (na) obra.” (BASÍLIO, 2003, p. 52). Essa complexa relação está próxima à figura feminina do *Retrato ovalado*, de Edgard Allan Poe. No conto, um cavaleiro, ferido em combate, entra em um castelo abandonado onde encontra várias pinturas. Uma em especial, a de uma donzela, lhe chamou atenção. Ao ler a descrição sobre a tela em um grande livro-arte, depara-se com o relato do próprio artista ao descrever o trabalho de perpetuar pictoricamente a rara beleza de sua esposa. Com as semanas de trabalho, e após dar a “última pincelada sobre os lábios e a sobra sobre os olhos” (POE, 2008, p. 256), extasiado com sua obra, voltou-se para a amada e percebeu aterrorizado que ela estava morta. Havia conseguido, tal a perfeição de sua arte, aprisionar a vida de sua esposa. Há a transfusão da *essência* do objeto real para a tela, de modo a ser mais viva que a figura real, então, hiper-real. Nesse caso, a transmigração que permitiu a hiper-realidade esgotou a “energia”, o “espírito” essencial da retratada para torná-la retrato. É quase a figura de um pintor-vampiro.

Interessa dessa narrativa fantástica a relação do artista com sua produção: “Ele, apaixonado, estudioso, amava, mais do que sua esposa, a sua Arte.” No que se refere ao romancista, e retomo o exposto acerca do devaneio, o qual apenas poderá ser representado por meio da escrita,

Inácio elaborará, de maneira muito semelhante, seu sofrimento em literatura. Apenas poderá contá-lo lançando mão de seu processo criativo, volvendo-o em novela. Por isso, sua vida *acontece* nesse espaço ficcional. Produto do mais requintado fingimento, porque transforma o *eu* em de *devoir-outro* — próximo à trama bio/gráfica que escreveu Sá-Carneiro a Pessoa em abril de 1916 ao comparar sua vida a uma de suas personagens: “A minha doença moral é terrível — diversa e novamente complicada a cada instante. [...] Mas você compreende que vivo uma das minhas personagens — eu próprio, minha personagem — *com uma das minhas personagens*. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 379).

Retomando a figura do artista, acostumado a experimentar a alteridade por meio da escrita, podemos associá-la às ocupações de Etienne e Paulette. Escritor e atores experimentam sensações próximas no que se refere à noção de desdobramento. Atuam ser outro quando em cena. No caso de Inácio, seu exercício é densamente elaborado através de seu contato com o mundo exterior, como ocorre em uma passagem na qual Inácio está em um café e *fixa-se* em uma rapariga que, para ele, “*não era bem ela própria que ele contemplava nela*”:

Chegou a casa às dez horas. Deitou-se logo. O misterioso arrepio desaparecera.

No entanto, prestes a adormecer, ainda se lhe focou na memória o mágico perfil...

.....
O outro dia, passou-o todo a escrever – numa ânsia de completar o seu trabalho. Ignorava porquê, surgira-lhe um vivo receio de ter, se o não concluísse rapidamente, uma grande dificuldade em o terminar – por qualquer razão imprevista, sem dúvida...

.....
Na tarde seguinte, em que resolvera não sair (almoçara mesmo no seu quarto, o que raro fazia), num tédio repentino, numa necessidade excepcional de se misturar com gente – não resistiu a visitar o pintor. (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 258).

Tal desdobramento é potencializado com a proximidade de Inácio e Etienne: ele *sente* o sofrimento deste. Como se partilhassem de um sentimento simultâneo, coexistente, mas desdobrado, como se comungassem as sensações: “Aliás, nas suas conversas banais, tantas

vezes se encontravam a sentir paralelamente...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 298). Essa comunhão de sensações fazia com que Inácio desejasse transferir toda a ternura que sentia pelo ator para si próprio: “com um desejo infinito de se beijar sobre os lábios, nos espelhos...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 299). O estado comum da alma dos dois fez com que um dia os dois corpos masculinos se entrelaçassem, como se “a força sexual de ambos, astralmente, lograsse, conjugada, ressuscitar entre os seus corpos — para A esvair — Paulette, ela própria, toda nua e subtil, arfando luar...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 303), permitindo que Inácio finalmente *possuísse* tal sentimento-sensação.

Então, esse desdobramento se assemelha às pontes de tédio, e remete, se retomarmos as questões anteriormente discorridas quanto à noção e efeitos do olhar, ao modo como a percepção do mundo (interior e exterior) se processa, ao estabelecer limites, compondo a paisagem que (supostamente) alcança. Se aferirmos, por exemplo, a tela *O espelho de vênus* (1875), do pintor inglês Edward Burne-Jones, cuja cena é composta por uma paisagem, duplicada pelo espelhamento da água, e apresenta figuras femininas etéreas, quase poéticas e sonhadoras, trajadas com vestidos leves.



Figura 13 - *O espelho de vênus*. Edward Burne-Jones (Inglaterra, 1875, assinado e datado) Óleo sobre tela. Museu Calouste Gulbenkian – Álbum, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 168.

Essa composição retoma a estética de inspiração grega, aponta para uma exaltação da beleza ideal, o que se intensifica por meio da paisagem árida, a qual contrasta com as roupas de cores vivas, assim

como o drapeado das roupas e a sutileza dos gestos. O modo como as figuras olham para o lago remete a certa nostalgia ao passado, em especial se observarmos a figura no centro da pintura. Vale situar historicamente que essa tela foi elaborada por E. Burne-Jones no auge da era industrial e demais transformações na sociedade de seu tempo, fatores que pareciam ameaçar a beleza e a paisagem. Receio semelhante foi expresso por Baudelaire para quem as transformações do mundo moderno provocaram a perda do halo e da inocência (BERMAN, 2007, p. 185-196).

Nesse contexto, também situo, de modo mais amplo, a elaboração pessoana de Alberto Caeiro e de Álvaro de Campos: este conclama a máquina, o movimento, a modernização, o futuro, um “vanguardista ruidoso”, diria Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 148), marcado pelo saudosismo português; aquele está fixado no presente, torna-se o mestre de todos, ensina aos outros a guardarem os pensamentos, caminho que leva à sabedoria. (GARCEZ, 1988, p. 79). Talvez seja por esse motivo que o autor de *Notas para a recordação de meu mestre Caeiro* (CAMPOS, 1997) teria se expatriado voluntariamente no Brasil a partir de 1919. Esse fato mencionado por Pessoa na carta ao amigo Adolfo Casais Monteiro deve-se à veia monárquica do engenheiro naval (PESSOA, 1999b, p. 345).

Dessa maneira, a visão melancólica está permeada pela forma como o sujeito se debruça sobre o mundo, ou como o mundo altera a sua vida (numa leitura mais radical). Martha D’Angelo (2006a, p. 248) elabora um quadro bastante turbulento acerca da experiência na modernidade através do bombardeio da informação, da mecanização, da divisão industrial do trabalho por meio da automatização. Automação semelhante é encontrada pelo operário nas ruas das grandes cidades em meio à multidão, em meio à massa. Nesse cenário, observa a pesquisadora, há a preocupação em viver o presente, havendo a perda da memória, de uma memória coletiva, ocasionando isolamentos, tal qual Baudelaire no poema em prosa *Nos olhos dos pobres*, metáfora que potencializa a fragilidade social da nova vida moderna.

Através dos elementos da melancolia que se conectarão tão fortemente as produções de Mário de Sá-Carneiro e de Bernardo Soares, uma vez que os sujeitos/eu-líricos elaborados por eles especulam sempre a relação entre o Eu e o Outro, a incapacidade de o sujeito definir-se estaticamente, sendo sempre volátil, flutuante. Esse traço é de tal modo explorado em suas produções que muitas das vezes o sujeito se “perde”, fica à deriva entre o Eu e o Outro.

Imaginar, então, um poeta que, em um alto grau de despersonalização, se esfacela, se torna muitos, para experimentar ao extremo sua modernidade a partir das vozes heteronímicas, Fernando Pessoa extrapola os limites da ausência. E seria interessante pensar que Bernardo Soares é exatamente o lugar máximo de ausência em si mesmo que ocupa Pessoa: “o Ser é ausência”, diria Eduardo Lourenço (2008, p. 83) ao elaborar o estatuto do sujeito na obra do poeta, especialmente no que se refere à heteronímia — “Ausência dolorosa, mais profunda que a do próprio tempo [...]”, desmascara a falta consciente de um *eu* uno, o que, como afirma Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 123), indica “a consciência de uma despersonalização substancial” própria do poeta moderno.

3.2 Pontes de passagem: vazio, mágoa, abstração¹⁰²

Partilho da opinião de Eduardo Lourenço (e que vai ao encontro da vasta crítica pessoana) de ser impossível considerar a obra do poeta no sentido habitual, posto não haver uma obra, mas um “conjunto de *obras-fragmentos*”, cuja conexão está justamente na “manifestação de uma única e inesgotável experiência: a ausência do Eu a si mesmo e ao mundo.” (LOURENÇO, 2008, p. 77).

Nessa medida, a elaboração do desdobramento heteronímico pressupõe processos que perpassam a captação (do mundo exterior e/ou interior) em conexão direta com determinados filtros que processam as emoções, promovendo a dissociação da consciência, além da fusão de ideias e de emoções (GIL, 1993, p. 9). Indubitavelmente, esse momento (de abstração) dos sentidos e dos sentimentos é elaborado no mundo interior — lugar de ressignificação de suas experiências vividas imaginariamente. Então, esse espaço anterior, conforme estudo homônimo de José Gil (1993, p. 10), é o *lugar da metáfora, espaço estético e, muito particularmente, poético*, motivo pelo qual está sempre em expansão: *encontra-se constantemente em mutação, multiplicando-se infinitamente*. Assim, motivado pela “pulsão de sentir” (GIL, 1993, p. 21), podemos dizer que a análise das sensações desencadeará cisões, seja no mundo material, seja no mundo onírico, provocando o estilhaçamento dessa sensação primária em outras, transformadas em sensação-sentimento.

¹⁰² Escreve Soares: “Não posso ser nada nem tudo: sou a ponte de passagem entre o que não tenho e o que não quero.” (PESSOA, 2011, p. 233).

Por esse viés, em *Fernando Pessoa e a metafísica das sensações*, José Gil retoma sua discussão sobre a estética das sensações. Ao pensar no sujeito heteronímico como resultado de um processo de metamorfose, tal procedimento resulta em devir-outro. Assim, no “devir-outro da heteronímia, não há um sujeito e um objeto em relação estática, mas o sujeito duplica-se de novo e sempre sobre a sua sensação, tomando-a como objeto antes de a (e de se) transformar” (GIL, 200?, p. 13). Em outras palavras, no devir-outro toma por objeto o sujeito que tinha como por objeto as suas próprias sensações — procedimento próprio de Bernardo Soares se retomarmos *Educação sentimental*, por exemplo.

Um pormenor interessante do semi-heterônimo vale ser retomado. Diferente dos demais heterônimos, Soares não teve *vida*, data e lugar de nascimento ou outros pormenores biográficos que Caetano, Reis e Campos tiveram¹⁰³. Teve ao seu alcance o *Livro do Desassossego*, o livro da sua (não-)vida, a fim de diminuir a *febre de sentir* — para ele as sensações se elaboram feito crochê:

Invejo — mas não sei se invejo — aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, **narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida**. São as minhas

¹⁰³ São poucas as situações em que Soares escreve sobre si, seu passado. Notadamente, quando isso ocorre, se evidencia a consciência que lhe pesa da ausência de sentimento: “Não me lembro da minha mãe. Ela morreu tinha eu um ano. Tudo o que há de disperso e duro na minha sensibilidade vem da ausência desse calor e da saudade inútil dos beijos de que me não lembro. Sou postiço. Acordei sempre contra seios outros, acalentado por desvio.

Ah, é a saudade do outro que eu poderia ter sido que me dispersa e sobressalta! Quem outro seria eu se me tivessem dado carinho do que vem desde o ventre até aos beijos na cara pequena?

Sou todas essas coisas, embora o não queira, no fundo confuso da minha sensibilidade fatal. Talvez que a saudade de não ser filho tenha grande parte na minha indiferença sentimental. Quem, em criança, me apertou contra a cara não me podia apertar contra o coração. Essa estava longe, num jazigo — essa que me pertenceria, se o Destino houvesse querido que me pertencesse.

Disseram-me, mais tarde, que minha mãe era bonita, e dizem que, quando mo disseram, eu não disse nada. Era já apto de corpo e alma, desentendido de emoções, e o falar ainda não era uma notícia de outras páginas difíceis de imaginar.

Meu pai, que vivia longe, matou-se quando eu tinha três anos e nunca o conheci. Não sei ainda porque é que vivia longe. Nunca me importei de o saber. Lembro-me da notícia da sua morte como de uma grande seriedade às primeiras refeições depois de se saber. Olhavam, lembro-me, de vez em quando para mim. E eu olhava de troco, entendendo estupidamente. Depois comia com mais regra, pois talvez, sem eu ver, continuassem a olhar-me.” (PESSOA, 2011, p. 67-68).

Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer.

Que há de alguém confessar que valha ou que sirva? O que nos sucedeu, ou sucedeu a toda a gente ou só a nós; num caso não é novidade, e no outro não é de compreender. **Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir.**

O que confesso não tem importância, pois nada tem importância. **Faço paisagens com o que sinto.** Faço férias das sensações. Compreendo bem as bordadoras por mágoa e as que fazem meia porque há vida. Minha tia velha fazia paciências durante o infinito do serão. Estas confissões de sentir são paciências minhas. Não as interpreto, como quem usasse cartas para saber o destino. Não as ausculto, porque nas paciências as cartas não têm propriamente valia. **Desenrolo-me como uma meada multicolor,** ou faço comigo figuras de cordel, como as que se tecem nas mãos espetadas e se passam de umas crianças para as outras. Cuido só de que o polegar não falhe o laço que lhe compete. Depois viro a mão e a imagem fica diferente. E recomeço.

Viver é fazer meia com uma intenção dos outros. Mas, ao fazê-la, o pensamento é livre, e todos os príncipes encantados podem passear nos seus parques entre mergulho e mergulho da agulha de marfim com bico reverso. Crochê das coisas... Intervalo... Nada...

De resto, com que posso contar comigo? Uma acuidade horrível das sensações, e a compreensão profunda de estar sentindo... Uma inteligência aguda para me destruir, e um poder de sonho sôfrego de me entreter... Uma vontade morta e uma reflexão que a embala, como a um filho vivo... Sim, crochê... (PESSOA, 2011, p. 56-57).

Esse texto do L do D representa bem o processo devir-outro apontado por José Gil (200?) na medida em que, não havendo biografia para contar, Soares lança mão da aventura de sentir, a ponto de desenrolar-se como uma meada, por meio da intenção dos outros, a entreter-se. Além disso, aponta para a construção da paisagem, pois “Toda a paisagem não está em parte alguma” (PESSOA, 2011, p. 418): “Faço paisagens com o que sinto” (PESSOA, 2011, p. 57) — feita

através da multiplicidade das sensações, dividindo-as, desdobrando-as, isolando-as (GIL, 200?, p. 17) — entremeadas pelos espaços exterior e interior. Por esse motivo, sua vida cotidiana é vincada de cansaço, monotonia, e também insônia, com em *Paisagem de chuva*:

Toda a noite, e pelas horas fora, o chiar da chuva baixou. Toda a noite, comigo entredesperto, a monotonia fria me insistiu nos vidros. Ora um rasgo de vento, em ar mais alto, açoitava, e a água ondeava de som e passava mãos rápidas pela vidraça; ora com som surdo só fazia sono no exterior morto. A minha alma era a mesma de sempre, entre lençóis como entre gente, dolorosamente consciente do mundo. Tardava o dia como a felicidade — àquela hora parecia que também indefinidamente.

Se o dia e a felicidade nunca viessem! Se esperar, ao menos, pudesse nem sequer ter a desilusão de conseguir.

O som casual de um carro tardo, áspero a saltar nas pedras, crescia do fundo da rua, estralejava por baixo da vidraça, apagava-se para o fundo na rua, para o fundo do vago sono que eu não conseguia de todo. Batia, de quando em quando, uma porta de escada. Às vezes havia um chapinhar líquido de passos, um roçar por si mesmos de vestes molhadas. Uma ou outra vez, quando os passos eram mais, soava alto e atacavam. Depois o silêncio volvia, com os passos que se apagavam, e a chuva continuava, inumeravelmente.

Nas paredes escuramente visíveis do meu quarto, se eu abria os olhos do sono falso, boiavam fragmentos de sonhos por fazer, vagas luzes, riscos pretos, coisas de nada que trepavam e desciam. Os móveis, maiores do que de dia, manchavam vagamente o absurdo da treva. A porta era indicada por qualquer coisa nem mais branca, nem mais preta do que a noite, mas diferente. Quanto à janela (eu só) a ouvia.

Nova, fluida, incerta, a chuva soava. Os momentos tardavam ao som dela. A solidão da minha alma alargava-se, alastrava, invadia o que eu sentia, o que eu queria, o que eu ia a sonhar. Os

objetos vagos, participantes, na sombra, da minha insônia, passavam a ter lugar e dor na minha desolação. (PESSOA, 2011, p. 239-240).

O ajudante de guarda-livros sente-se inserido em um mundo bastante bruto, de solidão e de desolação. O ritmo regular da sua vida, o movimento da cidade, o afã da vida moderna fazem com que sua visão de mundo seja repleta de ausências, de quase vazios, de solidão que se alarga. Talvez seja por isso que nessa paisagem o céu nebuloso da capital lusitana seja tão representativo. A chuva, e o frio que dela decorre, esvanece sua visão para onde quer que olhe, como podemos apreender no trecho a seguir:

Chove muito, mais, sempre mais... Há como que uma coisa que vai desabar no exterior negro...
 Todo o amontoado irregular e montanhoso da cidade parece-me hoje uma planície, uma planície de chuva. Por onde quer que alongue os olhos tudo é cor de chuva, negro pálido.
 Tenho sensações estranhas, todas elas frias. Ora me parece que a paisagem essencial é bruma, e que as casas são a bruma que a vela. (PESSOA, 2011, p. 102).

Essa imagem desencadeia em Soares uma viagem interior, *lembrança* de sua morte futura: divisa seu corpo caído na chuva, já incapaz de sentir frio¹⁰⁴. De outro modo, e retomo o processo de metamorfose próprio do devir-outro, se pensarmos na “mesma” paisagem elaborada com a presença da chuva, em Álvaro de Campos, igualmente carrega um sentimento de sofrimento, mas que divisa uma imagem do futuro enquanto recordação desse dia (de hoje), cuja lembrança poderá ter sido mais feliz ou mais triste que naquele futuro dia chuvoso:

Chove muito, chove excessivamente...
 Chove e de vez em quando faz um vento frio...
 Estou triste, muito triste, como se o dia fosse eu.

¹⁰⁴ “Chove, chove, chove...”

Chove constantemente, gemedoramente, □

Meu corpo treme-me a alma de frio... Não um frio que há no espaço, mas um frio que há em ver a chuva...” (PESSOA, 2011, p. 296).

Num dia no meu futuro em que chova assim
também
E eu, à janela de repente me lembre do dia de
hoje,
Pensarei eu «ah nesse tempo eu era mais feliz»
Ou pensarei «ah, que tempo triste foi aquele»!
Ah, meu Deus, eu que pensarei deste dia nesse dia
E o que serei, de que forma; o que me será o
passado que é hoje só presente?..
O ar está mais desagasalhado, mais frio, mais
triste
E há uma grande dúvida de chumbo no meu
coração...¹⁰⁵

Dessa maneira, os estados de semi-sono, de tédio, de indiferença, de fadiga, de insônia, são propícios para que Soares proceda a análise das sensações. Além disso, são mecanismos que levam ao estágio/estado do sonho, deslocam a noção do *real* daquilo que o ajudante de guarda-livros percebe (GIL, 200?, p. 18) — *ponte de passagem* para o devir-outro: “No fundo o que acontece é que faço dos outros o meu sonho, dobrando-me às opiniões deles para, expandindo-as pelo meu raciocínio e a minha intuição, as tornar minhas e (eu, não tendo opinião, posso ter as deles como quaisquer outras) para as dobrar a meu gosto e fazer das suas personalidades coisas aparentadas com os meus sonhos.” (PESSOA, 2011, p. 250)

Tais estados soareanos estão vincados por seu sofrimento. O fato de haver sofrido demasiadamente, fê-lo abstrato e anônimo (GIL, 200?, p. 15):

Toda a amargura retardada da minha vida despe,
aos meus olhos sem sensação, o traje de alegria
natural de que usa nos acasos prolongados de
todos os dias. Verifico que, tantas vezes alegre
tantas vezes contente, estou sempre triste. E o que
em mim verifica isto está por detrás de mim,
como que se debruça sobre o meu encostado à
janela, e, por sobre os meus ombros, ou até a
minha cabeça, fita, com olhos mais íntimos que os
meus, a chuva lenta, um pouco ondulada já, que
filigrana de movimento o ar pardo e mau.
(PESSOA, 2011, p. 77)

¹⁰⁵ Disponível on-line em: <http://arquivopessoa.net/textos/1028>. Acesso em 26 de ago de 2013.

Por esse motivo, Bernardo Soares sente *outrando-se*, desdobra-se por intermédio do sonho, sem limitar-se a experimentar apenas um Outro a cada operação mental, mas se propõe a vários ao mesmo tempo. Mune-se de excessos e, como um leque aberto, é uma multidão de seres:

De tal modo anteponho o sonho à vida que consigo, no trato verbal (outro não tenho), continuar sonhando, e persistir, através das opiniões alheias e dos sentimentos dos outros, na linha fluida da minha individualidade amorfa.

Cada outro é um canal ou uma calha por onde a água do mar só corre a gosto deles, marcando, com as cintilações da água ao sol, o curso curvo da sua orientação mais realmente do que a segura deles o poderia fazer.

Parecendo às vezes, à minha análise rápida, parasitar os outros, na realidade o que acontece é que os obrigo a ser parasitas da minha posterior emoção. Hábito de viver as cascas das suas individualidades. Decalco as suas passadas em argila do meu espírito e assim mais do que eles, tomando-as para dentro da minha consciência, eu tenho dado os seus passos e andado no(s) seu(s) caminho(s).

Em geral, pelo hábito que tenho de, **desdobrando-me**, seguir ao mesmo tempo duas, diversas operações mentais, eu, ao passo que me vou adaptando em excesso e lucidez ao sentir deles, vou analisando em mim o desconhecido estado da alma deles, fazendo a análise puramente objectiva do que eles são e pensam. Assim, entre sonhos, e sem largar o meu devaneio ininterrupto, vou, não só vivendo-lhes a essência requintada das suas emoções às vezes mortas [?], mas compreendendo e classificando as lógicas interconexas das várias forças do seu espírito que jaziam às vezes num estado simples da sua alma.

E no meio disto tudo a sua fisionomia, o seu traje, os seus gestos, não me escapam. **Vivo ao mesmo tempo os seus sonhos, a alma do instinto e o corpo e atitudes deles.** Numa grande dispersão unificada, ubíquo-me neles e eu crio e sou, a cada momento da conversa, **uma multidão de**

seres, conscientes e inconscientes, analisados e analíticos, que se reúnem em leque aberto. (PESSOA, 2011, p. 250-251).

O movimento de viver “os seus sonhos, a alma do instinto e o corpo e atitude” dos outros é, simultaneamente, dispersar-se infinitamente em sentimentos — por meio da *pulverização do sensível*, sempre em percepções fragmentadas —, acentuando a abstração e a nulidade próprias de Soares, resultando, por excelência, no que chamo de *Poética do Deslocamento*.

Pessoa, pela voz de Álvaro de Campos, elabora muito bem a relação entre os sentidos e a possibilidade de viajar, ação do devir-outro através das sensações:

Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.
Sentir tudo ele todas as maneiras.
Sentir tudo excessivamente
Porque todas as coisas são, em verdade excessivas
E toda a realidade é um excesso, uma violência,
Uma alucinação extraordinariamente nítida
Que vivemos todos em comum com a fúria das
almas,
O centro para onde tendem as estranhas forças
centrífugas
Que são as psiques humanas no seu acordo de
sentidos. (PESSOA, 2005, p. 406)

Por esse viés, podemos relacionar, então, as paisagens exterior (a atmosférica, por exemplo, acima enunciada pela chuva) e interior¹⁰⁶. Muito além de semelhanças no que se refere a uma representação plástico-imagética do que se passa no sujeito, a paisagem exterior figura como um prolongamento da paisagem interior (sensível), de modo a se articularem: o espaço exterior acaba por adquirir as formas da emoção,

¹⁰⁶ Da relação do mundo interior/externo, *Omar Khayyam* é bastante representativo: “Omar tinha uma personalidade; eu, feliz ou infelizmente, não tenho nenhuma. Do que sou numa hora na hora seguinte me separo; do que fui num dia no dia seguinte me esqueci. Quem, como Omar, é quem é, vive num só mundo, que é o externo; quem, como eu, não é quem é, vive não só no mundo externo, mas num sucessivo e diverso mundo interno. A sua filosofia, ainda que queira ser a mesma que a de Omar, forçosamente o não poderá ser. Assim, sem que devesas o queira, tenho em mim, como se fossem almas, as filosofias que critique; Omar podia rejeitar a todas, pois lhe eram externas, não as posso eu rejeitar, porque são eu.” (PESSOA, 2011, p. 398).

extrapola os limites das sensações sensoriais, a fim de incitar o desdobramento sensorial próprio do onírico. (Cf. GIL, 200?, p. 27-28).

Dessa assertiva, vale retomar as *Notas sobre o(s) Livro(s) do Desassossego*, parte inicial desta tese, em que faço um breve percurso sobre o projeto do *Livro do Desassossego*. Dessa reflexão, poderia dizer que Bernardo Soares é o exemplo máximo do devir-outro da poética pessoana, posto ser o resultado das metamorfoses que o projeto sofreu entre a publicação de *Na floresta do Alheamento* até os últimos textos datados de 1934. Soares não apenas se tornou capaz de adotar a personalidade alheia, como se acostumou a tal feito para que seu “nascimento” literário fosse possível — razão pela qual a ideia de que o *Livro* seja uma arca menor é muito mais significativa.

Sobre o processo de devir-outro, esclarece José Gil que, na primeira etapa dessa elaboração:

Os estados de semi-sono, de fadiga extrema, de tédio ou de torpor desencadeiam fluxos de sensações de todos os sentidos, provocando um abaixamento do limiar da consciência, com intersecção e cruzamento de fluxos sensoriais, dissolução do sujeito (anonimato, diluição da identidade social) que se «perde» na proliferação das sensações, como num devir-outro, desagregação dos esquemas habituais do espaço e do tempo. E construção de um outro espaço e de um outro tempo. (GIL, 200?, p. 136)

Tais estados levam ao sonho, manipulam a realidade percebida, de modo a multiplicar as sensações: “O meu mundo imaginário foi sempre o único mundo verdadeiro para mim. Nunca tive amores tão reais, tão cheios de verve, de sangue e de vida como os que tive com figuras que eu próprio criei. Que puros! Tenho saudades de eles, como os outros, passam...” (PESSOA, 2011, p. 373). Desse modo, Soares tem consciência de que é capaz de se transformar em qualquer passante de Lisboa, de modo muito mais intenso que o *flâneur* baudelairiano, fazendo do livro dos viajantes registro de sua capacidade de multiplicar-se — “Não escrevo em português. Escrevo eu mesmo”, diz Soares (PESSOA, 2011, p. 394):

Há quem, estando distraído, escreva riscos e nomes absurdos no mata-borrão de cantos entalados. Estas páginas são os rabiscos da minha

inconsciência intelectual de mim. Traço-as numa modorra de me sentir, como um gato ao sol, e releio-as, por vezes, com um vago pasmo tardio, como o de me haver lembrado de uma coisa que sempre esquecera.

Quando escrevo, visito-me solenemente. Tenho salas especiais, recordadas por outrem em interstícios da figuração, onde me deleito analisando o que não sinto, e me examino como a um quadro na sombra. (PESSOA, 2011, p. 318)

Podemos perceber essa viagem literária pela modernidade, na qual o esfacelamento do eu é representado em diferentes nuanças: o que sente, como vive, extrapolando os limites de uma sensibilidade que será sempre extrema, pelo modo como o semi-heterônimo Bernardo Soares elabora seu *Livro — obra-fragmentos* (estilhaços de si): “Hoje sou ascético na minha religião de mim. Uma chávena de café, um cigarro e os meus sonhos substituem bem o universo e as suas estrelas, o trabalho, o amor, até a beleza e a glória.” (PESSOA, 2011, p. 250)

Essa insuficiência do sujeito perpassa o campo da representação. Respalhada pelo simbólico, a escrita se manifesta a fim de demarcar por meio da linguagem a consciência de sua alteridade, a ausência do outro, bem como a degeneração de si mesmo. E será apenas na representação que o sujeito melancólico conseguirá se sustentar. Tomado pela angústia, pela dor, na tentativa de recuperar o objeto, o sujeito se lançará à representação por meio da escrita: “Nunca durmo: vivo e sonho, ou, antes, sonho em vida e a dormir, que também é vida. [...] Verdadeiramente, não sei como distinguir uma coisa da outra, nem ousar afirmar se não durmo quando estou desperto, se não estou a despertar quando durmo.” (PESSOA, 2011, p. 319).

Nesse contexto, e ao levarmos em conta que o *Livro do Desassossego* se ocupa essencialmente da “fenomenologia das sensações”, consoante expressão de José Gil (1993, p. 57), o estudioso enfatiza que o cuidado de Soares em delinear a paisagem que o circunscreve (seja pelos espaços atmosféricos, seja pelas paisagens urbanas — mutáveis pelas próprias alterações climáticas) não se restringe à sua necessidade em explorar um meio capaz de elaborar as sensações, mas estabelece os laços que vinculam o estado do sujeito às imagens objetivas. O estudioso aponta, ainda, que as “imagens já não descrevem uma paisagem à distância, mas dizem, ou antes seguem, do interior, as sensações.” (GIL, 1993, p. 59). Por esse motivo, as paisagens que se *prolongam* no *Livro* agem como desdobramento convergente

entre interior/exterior, exterior/interior — semelhante ao espelhamento da tela de E. Burne-Jones — fazendo de Soares, pela moldura da janela de seu quarto, um narrador muito próximo ao artífice benjaminiano, mas que, ultrapassando-o, extrapola os limites do tempo-espço. Partilho da leitura feita pelo filósofo português ao relacionar a objetividade das descrições à projeção dos sentimentos: “ora a paisagem serve de metáfora às emoções, ora a emoção metaforiza a paisagem” (GIL, 1993, p. 60), processo que possibilita divisarmos o que chamo de *cartografia do sensível*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pensar na relação entre emoção e paisagem, vale destacar sua íntima relação com o olhar — cuja acepção está tanto para o modo de *estabelecer um recorte sobre o visível* quanto pelo modo como o sujeito *se olha*. De todo modo, a paisagem delineada sempre imprimirá/exprimirá algo do lugar subjetivo próprio da dimensão humana.

Nesse sentido, o olhar do artista/escritor também está circunscrito a um tempo e a um espaço real ou imaginário a partir do qual elabora sua(s) paisagem(ns) artístico-literárias — jogo de montagens/enquadramentos. Parece-me ser este um dos pontos fortes do que chamo de *Poética do Deslocamento* na medida em que possibilita a multiplicidade de modos de olhar, bem como elaborar tal processo de mudança de perspectiva, via jogo narrativo, da(s) personagem(ns) — movimento consoante à percepção fragmentada do sujeito e do mundo (interior/exterior) moderno.

Para pensar o espaço do mundo interior sob a perspectiva do *artista*, recorro às palavras de Ricardo de Loureiro, de *A confissão de Lúcio*, espaço que, para ele, torna-se por vezes, mais potente que o exterior:

— A boa gente que aí vai, meu querido amigo, nunca teve destas complicações. Vive. Nem pensa... Só eu não deixo de pensar... O meu mundo interior ampliou-se — volveu-se infinito, e hora a hora se excede! É horrível. Ah! Lúcio, Lúcio! tenho medo — medo de soçobrar, de me extinguir no meu mundo interior, de desaparecer da vida, perdido nele...

"...E aí tem o assunto para uma das suas novelas: um homem que, à força de se concentrar, desaparecesse da vida — imigrado no seu mundo interior... "Não lhe digo eu? A maldita literatura... (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 329).

Já mencionei anteriormente sobre o modo particular de Ricardo desdobrar-se em Marta para ser capaz de *possuir* Lúcio, retribuindo-lhe o afeto¹⁰⁷. Então, a personagem se desenrola volvendo-se outr@,

¹⁰⁷ O que Inácio e Etienne, de *Ressurreição*, experimentaram de modo muito mais potente ao entrelaçarem seus corpos.

dispersa-se: “Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto, / E hoje, quando me sinto, / É com saudades de mim.” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 23).

Afirmei em minha dissertação de mestrado (2008) que considerava o livro de poemas *Dispersão* uma síntese — em verso — da proposta criativa que Sá-Carneiro, motivo pelo qual me debrucei nesse conjunto de poemas em paralelo às cartas que enviou ao amigo Pessoa quando se propôs a escrever poesia. Na oportunidade relatei essa correspondência como sendo uma continuação de seu projeto literário como, por exemplo, na carta enviada ao amigo em 3 de fevereiro de 1913: “Quantas vezes em frente dum espelho — e isso já em criança — eu não perguntava olhando a minha imagem: ‘Mas o que é ser-se eu, o que sou eu?’. E sempre nestas ocasiões, de súbito me desconheci, não acreditando que eu fosse eu, tendo a sensação de sair de mim próprio. Concebe isto?” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 62).

O lugar de enunciação do sujeito que escreve, delinea uma intimidade forjada pela sensação exposta em seu estilo, na qual elabora um eu-lírico em vertigem, explora sua desintegração, rende-se ao sonho, sofre e morre. A cisão provocada pelas emoções em excesso, expõe sua sensibilidade — e que Fernando Pessoa considera ser a única realidade na vida: “the only reality in life is sensation”¹⁰⁸ (PESSOA, 2009, p. 403). Por esse viés, o da sensação, que os mundos interior e exterior são percebidos por — e na obra de — Sá-Carneiro, motivo pelo qual a *leitura de anúncio* acaba por sobrepujar à de *enunciação*: armadilha literária na qual caiu conscientemente. Se o artista moderno é o sofredor exemplar e Sá-Carneiro muitas vezes os desenhou, esse movimento de leitura não parece, à primeira vista, incongruente¹⁰⁹. Ao contrário, seus leitores de hoje estão familiarizados aos excessos confessionais, em experimentar a dor alheia ao vivo de pessoas vítimas de catástrofes, acidentes trágicos, aos *reality shows*. Dor e sofrimento tornaram-se matéria sensacionalista. Queremos sempre saber mais sobre o tamanho

¹⁰⁸ Carta enviada por Fernando Pessoa (1916?) a um editor inglês a fim de consultar seu interesse em publicar uma antologia de poesia sensacionista portuguesa (PESSOA, 2009, p. 401-404).

¹⁰⁹ Escreve Sá-Carneiro ao amigo Pessoa: “Mais alto, sempre mais alto. Vida e arte no artista confundem-se, indistinguem-se. Daí a última quadra “A tristeza de nunca sermos dois”, que é a expressão *materializada*, da agonia da nossa glória, dada por *comparação*. Eu explico melhor. A minha vida “desprendida”, livre, orgulhosa, “farouche”, difere muito da normal, apraz-me e envaidece-me. No entanto, em face dos que têm família e amor banalmente, simplesmente, diariamente, em face dos que conduzem pelo braço uma companheira gentil e cavalgam os carrosséis, eu sinto muita vez saudade. Mas olho para mim. Acho-me mais belo. E a minha vida continua.” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 70).

da dor alheia. Talvez seja uma tentativa de desprender-se de certa anestesia *blasé*, ou talvez seja o gesto mais intenso de desdobra-se, em *outrar-se*.

No caso de Fernando Pessoa, como já elaborei no decorrer da tese, sintetiza-se em *seu drama em gente*: “Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a visão grosseira de que é uno e indivisível.” (PESSOA, 1998, p. 518). A experiência fragmentária dos sujeitos pessoanos (de)marca a ausência de um *eu* único. No caso de Bernardo Soares, o apagamento de limites do sujeito — semelhante à imagem das veladoras de *O marinheiro* (PESSOA, 2010, p. 67) — está justamente nesse vazio existencial, em sua insignificância, motivo pelo qual se dedica às sensações mínimas:

Mas só as sensações mínimas, e de coisas pequeníssimas, é que eu vivo intensamente. Será pelo meu amor ao fútil que isto me acontece. Pode ser que seja pelo meu escrúpulo no detalhe. [...] O inútil e o fútil abrem na nossa vida real intervalos de estática humilde. Quanto não me provoca na alma de sonhos e amorosas delícias a mera existência insignificante dum alfinete pregado numa fita! Triste de quem não sabe a importância que isso tem!

Depois, entre as sensações que mais penetrantemente doem até serem agradáveis, o desassossego do mistério é uma das mais complexas e extensas. E o mistério nunca transpõe tanto como na contemplação das pequeninas coisas, que, como se não movem, são perfeitamente translúcidas a ele, que param para o deixar passar. É mais difícil ter o sentimento do mistério contemplando uma batalha [...] do que diante da contemplação dum pequena pedra parada numa estrada, que, porque nenhuma ideia provoca além da de que existe, outra ideia não pode provocar, se continuarmos pensando, do que, imediatamente a seguir, a do seu mistério de existir.

[...]

Sou uma placa fotográfica prolixamente impressionável. Todos os detalhes se me gravam desproporcionadamente a fazerem parte de um todo. Só me ocupa de mim. O mundo exterior é-

me sempre evidentemente sensação. Nunca me esqueço de que sinto. (PESSOA, 2011, p. 453-454)

Soares existe/resiste apenas no *Livro*, todo ele *fragmentos, fragmentos*, representação dos desassossegos do guardalivros, dos mistérios que a vida e o sonho lhe provocam, fazendo de Lisboa paisagens de suas sensações, capaz de tomar consciência (mesmo que por um *instante de suspensão*, se lembrarmos, por exemplo dos textos nos quais a chuva e o céu são elementos constituintes de seu estado) de si e, ao mesmo tempo, saber-se insignificante: “Tudo é nada, e no átrio do Invisível, cuja porta aberta mostra apenas, defronte, uma porta fechada, bailam, servas desse vento que as remexe sem mãos, todas as coisas, pequenas e grandes, que formaram para nós e em nós, o sistema sentido do universo.” (PESSOA, 2011, p. 210).

A literatura — em especial a apresentada aqui, *experimentada* por esses sujeitos modernos — está situada num espaço intervalar dolorosamente¹¹⁰ poroso, feita de realidades imaginadas, de paisagens interiores extrapoladas para o exterior, assim como pelo mundo exterior que invade e desestabiliza o interior. Tais sujeitos “*se*” *percebem* apenas através das/pelas sensações em meio às cidades que habitam (e/ou são habitados por elas). São sujeitos *in progress*, vazios, sofrendores, tomados de cansaço, exilados (em si): “A minha alegria é tão dolorosa como a minha dor” (PESSOA, 2011, p. 111), escreve Bernardo Soares, fazendo-o embrenhar-se em sonho, no sono, alheamento de si, desdobrando-se em outr@: “Em mim foi sempre menor a intensidade das sensações que a intensidade da consciência delas. Sofri sempre mais com a consciência de estar sofrendo que com o sofrimento de que tinha consciência.” (PESSOA, 2011, p. 125), motivo pelo qual escreve que “Vivo esteticamente em outro” (PESSOA, 2011, p. 139), matéria bruta de natureza literária: “Escrever é esquecer. A literatura [...] afasta-se da vida por fazer dela um sonho [...] simula a vida. Um romance é uma história do que nunca foi [...]” (PESSOA, 2011, p. 140-141).

¹¹⁰ Conf. *Intervalo doloroso* (PESSOA, 2011, p. 111-112)

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primária

CAMPOS, Álvaro de. *Notas para a recordação de meu Mestre Caetano*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997. [Organização Teresa Rita Lopes]

PESSOA, Fernando. *Correspondência: 1905-1922*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999c. [Organização de Manuela Pereira da Silva]

_____. *Correspondência (1923-1935)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999b. [Ed. de Manuela Parreira da Silva].

_____. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Trad. Manuela Rocha. São Paulo: A Girafa Editora, 2006. [Ed. e posf. de Richard Zenith; colab. de Manuela Pereira da Silva].

_____. *Livro do desasossego*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, v. XII, 2010. [Edição Jerónimo Pizarro].

_____. *Livro do Desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. [org., intr. e notas de Richard Zenith].

_____. *Livro do Desassossego*. Lisboa: Relógio d'água, 2008. [Edição Teresa Sobral Cunha]

_____. *Livro do Desassossego*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. [Ed. Richard Zenith].

_____. *Livro do Desassossego de Bernardo Soares*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986a. [Direção e organização de Maria Alzira Seixo].

_____. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Lisboa: Europa-América, v. 1 e 2, 1986b. [Int. e nova organização de António Quadros].

_____. *Mensagem*. 8.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. [Ed. Fernando Cabral Martins]

_____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1998. [9ª reimp.].

_____. *Obra poética*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. [20ª reimp.].

_____. *Teatro do Êxtase*. São Paulo: Hedra, 2010. [Introdução e organização de Caio Gagliardi].

_____. *O banqueiro Anarquista*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997. [Ed. Teresa Sobral Cunha]

_____. *Sensacionismo e outros ismos*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2009. Vol. X. [Edição Jerónimo Pizarro].

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Novelas. 6.ed. Lisboa: Editorial Nova Ática: 2007.

_____. *Correspondência com Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. [Ed. de Teresa Sobral Cunha]

_____. *Indícios de Oiro* [manuscrito]. Lisboa: Biblioteca Nacional Digital de Portugal: Disponível on-line em: <http://purl.pt/13863>. Acesso em 20 de maio de 2013.

_____. *Indícios de Oiro*. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Verso e prosa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. [Ed. Fernando Cabral Martins].

TEIVE, Barão de. *A educação do estóico*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999d. [Edição Richard Zenith]

Bibliografia secundária

BASÍLIO, Rita. *Mário de Sá-Carneiro: um instante de suspensão*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

BERQUÓ, Franca. A melancolia narcísica na lírica de Sá-Carneiro. In: DUARTE, Lélia Maria Duarte. *Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994.

BRAGANÇA, Gustavo. O desafio de editar Pessoa. Entrevista com Jerónimo Pizarro. *Revista Escrita*, n. 13, p. 1-13, 2011.

BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Trad. Maria Abreu e Pedro Tamen. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CASTEX, François. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Culturel C. Gulbenkian, 1999.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. *Fernando Pessoa: Uma Quase Biografia*. São Paulo: Record, 2011.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 12.ed. Lisboa: Editorial Verbo, 2007.

DIAS, Marina Tavares. *Lisboa nos passos de Fernando Pessoa*. Carnaxide: Objectiva, 2011.

FERRAZ, Heitor. O poeta do exílio. In.: *Cult*, n. 18, jan, 1999. Disponível on-line em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~magno/exilio.htm>>. Acesso em 28 abr. 2013.

FIGUEIREDO, João Pinto de. *A morte de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O grande intervalo: a indicação da morte na poesia de Mário de Sá-Carneiro. In: DUARTE, Lélia Maria Duarte. *Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994.

GAGLIARDI, Caio. Introdução. In.: PESSOA, Fernando. *Teatro do Êxtase*. São Paulo: Hedra, 2010.

GALHOZ, Maria Aliete. Itinerário humano de Mário de Sá-Carneiro. In: OLIVEIRA, António Braz de (Coord.). *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990.

GARCEZ, Maria Helena Nery. Fernando Pessoa leitor de Mário de Sá-Carneiro. In.: *Nova Renascença*, Vol. 8, nº 30/31, 1988, p. 272-278.

GIL, José. *Fernando Pessoa e a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

_____. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. *O devir-eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

GOMES, Natália. *O sonho e a máscara*: Antero de Quental e Fernando Pessoa. São Paulo: Scortecci, 2005.

GERREIRO, Ricardina. *De luto por existir*: a melancolia de Bernardo Soares à luz de Walter Benjamin. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

GUYER, Leland Robert. *Imagística do espaço fechado na poesia de Fernando Pessoa*. Trad. Ana Hatherly. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.

JUNQUEIRA, Renata Soares. Os desassossegos de Fernando Pessoa. In: *Via Atlântica*, n. 2, 1999, p. 202-215.

LOURENÇO, Eduardo; OLIVEIRA, António Braz de. *Fernando Pessoa no seu tempo*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1988.

_____. *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.

MACEDO, Helder. Fernando Pessoa, Cesário Verde e as ficções da identidade. In.: *PESSOA. Revista de ideias*. Ano 1, n. 3, jun 2011. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, p. 51-57.

MARCHIS, Giorgio de. *O silêncio do Dândi e a morte da esfinge*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007.

MARTINHO, Fernando J. B. *Mário de Sá-Carneiro e os outros*. Lisboa: Hiena Editora, 1990.

MARTINS, Célia Ferreira. Acervo de autores e projetos de edição: os casos de Fernando Pessoa e Eça de Queirós. In.: *Manucritica: Revista de Crítica Genética*. N. 14, dez 2006. São Paulo: Universidade de São Paulo, p. 94-100.

MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. São Paulo: Leya, 2010.

MARTINS, Fernando Cabral. Editar Bernardo Soares. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 155/156, Jan. 2000, p. 220-225. Disponível on-line em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=155&p=220&o=r>. Acesso em 02 fev. 2012.

_____. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Fernando Pessoa: almojarifado de mitos*. São Paulo: Escritoras Editora, 2005.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. 3.ed. [revista e ampliada]. São Paulo: Cultrix, 2009.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*. 2.ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, s./d. [Organização José Blanco].

MOURÃO-FERREIRA, David. *Nos passos de Pessoa*. Ensaaios. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

OLIVEIRA, António Braz de (Coord.). *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990.

OSAKABE, Hakira. *Fernando Pessoa: entre almas e estrelas*. São Paulo: Iluminuras, 2013 [Editado por Maria Lúcia dal Farra].

_____. *Fernando Pessoa: resposta à decadência*. Curitiba: Criar Edições, 2002.

PAIXÃO, Fernando. *Narciso em Sacrifício: a poética de Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PAZ, Octavio. *Fernando Pessoa: o desconhecido de si mesmo*. 2.ed. Trad. Luís Alves da Costa. Lisboa: Veja, s./d.

PÊGO, Marisa Isabel Mateus. *A unidade múltipla de Bernardo Soares*. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Aquém do eu, além do outro*. 3.ed. [revista e ampliada] São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Inútil poesia e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

PESSOA, Fernando. Mário de Sá-Carneiro (1890-1916). *Athena*: revista de arte, Lisboa, n. 2, Nov. 1924. Disponível on-line em: <http://purl.pt/22125>. Acesso em 22 no. 2011.

PIZZARRO, Jerónimo (Org.). *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Alfragide: Texto Editores, 2009.

PONTES, Roberto. As cidades de Sá-Carneiro. In: DUARTE, L. P. *Semana de Estudos Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: FALES/UFMG, 1994. p. 197-203.

PORTELA, Manuel. 'Nenhum Problema Tem Solução': Um Arquivo Digital do Livro do Desassossego. *MATLIT*: Revista do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura, América do Norte, 1, mai. 2013. Disponível em: <<http://iduc.uc.pt/index.php/matlit/article/view/1618>>. Acesso em: 19 Jul. 2013.

REVISTA COLÓQUIO/LETRAS. Ensaio, n.º 117/118, Set. 1990. [Dedicada a Mário de Sá-Carneiro].

REVISTA DA BIBLIOTECA NACIONAL. Vol. 3, n. 3, set-dez, 1988. [Edição comemorativa ao 1º centenário de Fernando Pessoa].

ROCHA, Clara. *Máscaras de narciso*. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

_____. *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1995.

SANTOS, Irene Ramalho. *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SEABRA, José Augusto. Entre dois exílios: de António Nobre e Mário de Sá-Carneiro. In.: *Nova Renascença*, nº 35/36/37/38, 1989/1990, p. 179-188.

_____. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa e Cia heterónima*. 3.ed. Lisboa: Edições 70, 2000.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa*. 7.ed. Lisboa: Bonecos Rebeldes, 2011.

SOUSA, João Rui de. *Fernando Pessoa empregado de escritório*. 2.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. [revisada e aumentada].

SOUSA, José Nunes de. Mário de Sá Carneiro. In.: CASTEX, François. *Mário de Sá-Carneiro e a génese de “Amizade”*. Coimbra: Livraria Almeida, 1971.

ZANDONÁ, Jair. *De Orpheu ao Hades: itinerário bio/gráfico em Mário de Sá-Carneiro*. Florianópolis, SC, 2008. 126 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-graduação em Literatura. [Orientação: Simone Pereira Schmidt].

ZENITH, Richard. *Fotobiografia de Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Bibliografia geral

A ÁGUIA, 2ª série, Porto, nº 4, Abr. 1912. Disponível on-line em: <http://purl.pt/12152>. Acesso em 12 de jan. de 2012.

A ÁGUA, 2ª série, Porto, nº 5, Mai. 1912. Disponível on-line em: <http://purl.pt/12152>. Acesso em 28 de abr. de 2013.

A ÁGUA, 2ª série, Porto, nºs 9, 11 e 12, Set., Nov. e Dez. 1912. Disponível on-line em: <http://purl.pt/12152>. Acesso em 28 de abr. de 2013.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A Poética do Devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. Proust e os nomes. In: _____. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity Santos. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin*. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010a.

_____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010b. [Concepção e organização Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu].

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000. [2ª reimpr.].

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Nacional SP, 2010.

BERARDINELLI, Cleonice. Portugal entre dois séculos. In.: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Mário de Sá-Carneiro*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BURUMA, Ian; MARGALIT, Avishai. A cidade ocidental. In.: _____. *Ocidentalismo: o Ocidente aos olhos de seus inimigos*. Trad. Sérgio Lopes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006, p. 19-52.

CÂMARA, João de Brito. *O modernismo em Portugal*. Coimbra: Minerva Editora, 1996. [Edição fac-similada].

CANCLINI, Nestor Garcia. *A globalização imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, Sergio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 347-360.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CHAMPI, Irleamar. *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Obra crítica*. Trad. Pualina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 2, 1999. p. 345-363.

D'ANGE, Carlos. *A experiência futurista e a geração de "Orpheu"*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. *Estud. Av.*, São Paulo, v. 20, n. 56, 2006a. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000100016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 03 Oct 2012.

_____. *Arte, política e educação em Walter Benjamin*. São Paulo: Edições Loyola, 2006b.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 227-249.

DUFILHO, Jérôme. O pinto e o poeta. In.: BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Concepção e organização Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 105-137.

FRANÇA, José Augusto. *O modernismo na arte portuguesa*. 3.ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In.: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras: 2010, p. 170-194.

GIL, José. *Em busca da identidade, o desnorte*. Lisboa: Relógio d'Água, 2009.

_____. *Metamorfoses do corpo*. 2.ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

_____. *O espaço interior*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

GUIMARÃES, Fernando. *O modernismo português e sua poética*. Porto: Lello Editores, 1999.

_____. *Os problemas da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

_____. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. 3.ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004.

GRAZIANI, Françoise. Descobertas. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 222-227.

GUILLÉN, Claudio. *O sol dos desterrados: literatura e exílio*. Trad. Maria Fernanda Abreu. Lisboa: Editorial Teorema, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HASSOUN, Jacques. *A crueldade melancólica*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

HOFFMANN, E. T. A. *A janela de esquina do meu primo*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

JÚDICE, Nuno. *A era do Orpheu*. Lisboa: Teorema, 1986.

KIEFER, Charles. *Borges que amava Estela e outros duplos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiro para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: 1989.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10.ed. São Paulo, Ática, 2001.

LISBOA, Eugénio. *O segundo modernismo em Portugal*. 2.ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade*. 4.ed. Lisboa: Gravita, 2011.

MONGIN, Olivier. *A condição urbana: a cidade na era da globalização*. Trad. Letícia Martins de Andrade. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

O SIGNIFICADO HISTÓRICO do Orpheu (1915-1975). In: Revista Colóquio/Letras. Inquérito, n.º 26, Jul. 1975, p. 5-22.

ORPHEU. - A. 1, nº 1 (Jan. 1915)- nº 2 (Jun. 1915). Disponível on-line em: <http://purl.pt/12089>. Acesso em: 28 de abr. de 2013. [Biblioteca Nacional Digital de Portugal]

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. 2.ed. Coleção Encanto Radical. O saber com sabor. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PLATH, Sylvia. Uma comparação. In: _____. *Zé Susto e a Bíblia dos Sonhos*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1995. p. 65-68.

POE, Edgar Allan. Retrato Ovalado. In: _____. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008. p. 254-257. [Seleção, Tradução e apresentação de José Paulo Paes].

PORTUGAL FUTURISTA, Lisboa, n. 1, 1917.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1990. [Org. e apres. da ed bras. de Augusto de Campos].

QUADROS, António. *O primeiro modernismo português: vanguardas e tradição*. Portugal: Edições Europa-América, 1989.

ROCHA, Clara. *Máscaras de narciso*. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ROTHKO, Mark. *A realidade do artista*. Trad. Fernanda Mira Barros. Lisboa: Cotovia, 2007.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARAIVA, António José; ÓSCAR, Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. 17.ed. [corrigida e atualizada]. Porto: Porto Editora, 2001.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo Português: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2004.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In.: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979, p. 11-25.

SONTAG, Susan. O artista como sofredor exemplar. In: _____. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 53-63.

_____. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUTO, Andrea do Roccio. *Poética do Fragmentário: a escritura-processo em Fernando Pessoa/Bernardo Soares e em Woody Allen*. Porto Alegre, 2005, 151 f. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Letras, UFRGS. [Orient. Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira].

SOUZA, Ernesto de. *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. [Organização e apresentação Isabel Alves e José Miranda Justo]

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro; apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 19.ed. revista e ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

THOMAS, Daniela; BERNSTEIN, Marcos; SALLES, Walter. *Terra estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

TODOROV, T. A viagem e seu relato. *Revista de Letras da UNESP*. São Paulo, v. 39, n. 01, 1999.

VEIGA, Teresa. Os cotidianos da vida na Lisboa dos séculos da modernidade. In.: *Revista Camões* nº15/16, 2003, p. 166-178.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZANDONÁ, Jair; ZUCCO, Maise C. Casas em exílio: fragmentos do feminino em personagens de Orlanda Amarílis. *Investigações*, v. 24, p. 177-202, 2011.

Filmografia

BOTELHO, João (Dir.). *Conversa acabada*. [Filme], 1981, cor, 100 min.

_____. *Filme do desassossego*. [Filme], 2010, cor, 90 min.

TANNER, Alian (Dir.). *Requiem*. [Filme], 1998, cor, 105 min.