

Urbanidade, virtude e vício: o não-lugar da cidade na poesia pessoana

Ermelinda Ferreira

Universidade Federal de Pernambuco

Introdução

A questão da cidade aflora como um tema de predileção no universo dialógico das figuras reais e fictícias da poesia pessoana. Verdadeiros e imaginários, os autores envolvidos no “poetodrama” tematizam de diversas maneiras as suas percepções do espaço-tempo em que vivem. Oscilando entre impressões de vício e de virtude, essas percepções, somadas e incorporadas pelo talento pessoano à sua poesia, resultam na lição básica do seu sensacionismo: o “sentir tudo de todas as maneiras”, talvez o método mais moderno, ou o único possível, de apreensão do espaço urbano da modernidade.

Neste ensaio, pretendo refletir sobre as diferentes imagens da cidade construídas através do curioso diálogo que o poeta estabelece com a poesia de Cesário Verde, Walt Whitman, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Bernardo Soares. O tempo de eleição dos poetas é a modernidade, cujo espaço, por definição, é a cidade, imagem que se constrói em oposição à do campo – ligada ao modo medieval de vida. A tematização da cidade na literatura permite ao leitor pensar sobre o fenômeno urbano e o tipo de vida por ele condicionado, bem como traçar um perfil da “pessoa” que é gerada a cada dia nas entranhas das metrópoles.

Se o tempo afeta a fisionomia do espaço, o espaço também não pode ser dissociado do tempo nem do seu registro histórico. A cidade se constrói no mundo e nos textos, e o avanço tecnológico da modernidade, desde a criação da imprensa até a atual era da informatização, apenas acentua o poder simultaneamente edificador e demolidor da palavra sobre a imagem continuamente em movimento daquilo que chamamos, pensamos

e sentimos como “cidade”. Essa percepção nos leva a repensar a idéia cartesiana do espaço físico, que nunca foi realmente senão instante, e depois de instante, história.

O que parecia lugar, então, revela-se apenas tempo. O que parecia verdade esvai-se em verbo. “Tudo o que é sólido desmancha-se no ar”, sentia Karl Marx, sente-o Marshall Berman. As cidades, afinal, são, como sempre foram, “invisíveis”, percebe Italo Calvino. Assim é que Macondo, a cidade dos espelhos de Gabriel García Márquez, é literalmente “varrida da face da terra” por um vendaval de “garrapatitas moradas”, ou, como diria Calvino, por “um aglomerado de letras negras sobre fundo cinza, uniforme como um exército de ratos”, presentes no pergaminho que a descreve, no qual o leitor é igualmente inscrito, e do qual também é especularmente proscrito, no instante mesmo em que o texto aproxima-se do seu ponto final.

Transformar a cidade em literatura, e a literatura em lugar, entrelugar, não-lugar: não teria sido esta uma das grandes empresas de Fernando Pessoa?

1. A concepção *palindrômica* do espaço – a cidade vista através do sensacionismo de Cesário Verde

O prazer estético para o artista novo emana desse triunfo sobre o humano; por isso é preciso concretizar a vitória e apresentar em cada caso a vítima estrangulada.

Ortega y Gasset

Quem folheia *O livro de Cesário Verde* depara-se com um cenário predominantemente urbano, e com um poeta deambulador, que percorre incansavelmente as ruas, casas, prédios, praças e lojas de sua cidade com um olhar entre enfadado e surpreso, descrevendo o que vê e, muitas vezes, inventando o que descreve. Seus passeios ocorrem da manhã até à noite, como “o homem das multidões” de Edgar Allan Poe, que, em seu conhecido conto, descreve um curioso personagem acometido de uma não menos estranha febre: a febre de andar, alucinadamente, ao longo do dia, acompanhando o ritmo da multidão que vem e vai, sem incorporar-se a ela, como que para entender-lhe o misterioso ritual que persegue.

Alheio ao ritmo acelerado, indiferente e anônimo das cidades, o “homem das multidões” personifica a figura do *flâneur*, que Baudelaire popularizou em seu livro *As flores do mal*, onde também se coloca como um observador que registra, com interesse e repulsa, o cenário e os personagens das cidades modernas. Embora seja grande a diferença entre a Paris e a Lisboa do século XIX, esses dois autores revelam em seus livros uma percepção semelhante, que fala do terror e da sedução de um espaço que cresce vertiginosamente, gerando atitudes, comportamentos e percepções inusitadas para o homem sensível: o poeta cujo espírito, em transe, oscila entre valores antigos dos quais deseja mas não consegue se livrar; e modernos, aos quais aspira mas não consegue assimilar.

Cesário Verde, ou o seu eu-lírico, visita tanto as zonas portuárias e os bairros mais pobres da cidade, como se imiscui pelos bairros chiques, descrevendo exteriores e fachadas e adivinhando interiores e intimidades. Seus poemas captam o movimento da cidade desde o alvorecer, como “Num bairro moderno”, até o anoitecer, como no longo poema “O sentimento dum Ocidental”. Como um fotógrafo, ele vai registrando as imagens que atravessam os seus olhos, e não é por acaso que a sua poesia é marcadamente visual. Mas ao contrário de um repórter, as imagens que ele registra vêm sempre indelevelmente nubladas por uma imprevisível turbulência: a do seu espírito agitado, intenso, lúdico e infantil.

Não se encontram críticas ferozes ou julgamentos cínicos na obra de Cesário. Toda ela é leve, toda ela é lírica, toda ela escapa pelas esquinas da poesia aos meandros áridos do pavimento da realidade. Cesário capta impressões, sim, mas sem a artificialidade e sem o interesse científico dos pintores impressionistas. Cesário denuncia injustiças, sim, mas sem o peso das filiações e sem as concessões de praxe à política e às causas sociais. Seu compromisso maior é com a criatividade, e o que os seus olhos vêem nem sempre está onde ele os põe: no exterior; mas no interior de sua imaginação, às vezes perversa, quase sempre divertida. Menos fotógrafo e repórter, portanto, Cesário se aproxima e se define como *pintor*; à exemplo de Baudelaire, que definia o poeta de seu tempo como o “pintor da vida moderna”, responsável pela desumanização e estetização da arte, e pelo seu distanciamento radical e definitivo da mimese como estratégia de representação.

Na plena efervescência vanguardista de 1924, Ortega y Gasset publica um importante ensaio a respeito do fenômeno da arte moderna, à época alvo de tantas reações, bajulações e repúdios repletos de emotividade.

Propondo-se a abordar a questão com imparcialidade e desapaixonadamente, Gasset mergulha na fenomenologia da arte moderna, na ontologia do objeto estético, na sua essência representativa, paródica ou fraudulenta, na sua ironia, desnudando-a, em suma, criticando-a, para mostrar que o artista moderno já no final do século XIX podia ser visto em seu *tedium vitae*, na sua vergonha do ser humano, no seu cansaço pelas formas ou enfoques humanistas na arte. Daí a recorrência ao extra-humano, ao inumano, ao desumano; o que, vale frisar, não tem uma conotação negativa no texto de Gasset, referindo-se apenas a uma descentralização, a uma saída do ponto de vista humano. Este ensaio, que se chama *A desumanização da arte*, talvez devesse se chamar *A desantropomorfização da arte*, na medida em que procura entender o impulso estético modernista como uma questão de “acomodação ocular” diferente, evitando a focalização predominante no elemento humano que presidia as produções românticas e realistas até então.

Para Gasset, a maioria das pessoas é incapaz de acomodar sua atenção no vidro e transparência que é a obra de arte; em vez disso, passa através dela sem se fixar e vai lançar-se apaixonadamente na realidade humana que está aludida na obra. Se é convidada a soltar essa presa e a deter a atenção sobre a própria obra de arte, dirá que nada percebe, porque, com efeito, não vê coisas humanas, mas sim apenas transparências artísticas, puras virtualidades.

Mas o que teria tudo isso a ver com a produção de Cesário Verde? Incompreendido e até mesmo ignorado pelos seus contemporâneos, não teve o privilégio de ver uma crítica verdadeiramente justa, sequer imparcial, a seu respeito; ao contrário, algumas de suas poesias suscitaram polêmica veemente. É elucidativa a frase de Ramalho Ortigão no seu artigo de “As farpas” que, nos conselhos paternalistas ao jovem poeta, desejava que seus avisos lhe permitissem tornar-se “mais cesário e menos verde”.¹

Na verdade, e ironicamente, é a própria condição impressa em seu nome que dá a seus versos uma feição que já não é absolutamente romântica, mas que tampouco pode ser confundida com uma visão realista: trata-se, na verdade, de uma visão essencialmente moderna. Pois se ser “verde”, como acusa Ortigão, é não ser “maduro” (e a maturidade, conforme Berger, “é o estado de espírito que se acomodou, que se

¹ ORTIGÃO, 1982, p. 6.

concebiu com o *status quo*, que renunciou aos sonhos mais atrevidos de aventura e realização”²), ser “verde” é também ter o famoso “olhar convalescente” de que fala Baudelaire, condição *sine qua non* do poeta moderno, que o aproxima da criança, capaz de atribuir uma impressão de insuspeitado ineditismo, uma qualidade incrivelmente “nova” seja ao que for, rosto ou paisagem, luz, brilho, cores, cenas ou situações.³

Graças a esse olhar, Cesário Verde não consegue escrever preso a escolas literárias ou ao que quer que seja. “Independente!”, grita, em “Contariedades”. Assim, seja falando pela boca de um funcionário público, de um poeta, de um *flâneur* ou de um camponês – as várias personalidades que incorpora como pontos de vista distintos – sua poesia tem sempre uma qualidade estranhamente dúplice: em certo momento, parece perseguir o esquema gráfico e temático do romantismo ou do realismo; subitamente, porém, em meio ao tema e ao esquema, surpreende o leitor que até aquela altura do poema o acompanhava confortavelmente instalado em suas idéias pré-concebidas. O choque advém da introdução inesperada de uma inusitada visão do mundo presente, que parece não caber na fôrma previamente escolhida.

É difícil enquadrar a poesia de Cesário na visão “desantropomorfizada” de que fala Ortega y Gasset. Isto porque, na maioria das vezes, Cesário elege, na sua seleção de cenas cotidianas da cidade, o elemento humano comum, os trabalhadores, as operárias, as varinas, como alvos de sua atenção. Imaginar a poesia de Cesário isenta do elemento humano parece, então, bastante improvável à primeira vista. No entanto, um olhar mais aguçado percebe uma estranha tendência em sua poesia, desde as primeiras produções, e que curiosamente não parece ser considerada senão como uma excentricidade, um elemento retórico, talvez, a reforçar o “olhar inédito sobre o mundo” que Eduardo Lourenço designa como o elemento original de sua poesia.

Refiro-me à atração de Cesário pelas comparações insólitas, em geral entre a figura humana e elementos dos reinos animal, vegetal e mineral. São inúmeros os exemplos, a ponto de se poder identificar nesta seleção de imagens o traço marcante, e até característico, de sua poesia. Renato Cordeiro Gomes comenta que a correspondência entre corpo individual

² BERGER, 1983, p. 65.

³ BAUDELAIRE, 1988, p. 168.

e corpo urbano é estabelecida por metáforas que permanecem ao longo da história do urbanismo. Membros, circulação, artérias, sangue, coração e ventre constituem imagens correntemente empregadas para qualificar partes ou o todo da cidade. A cidade moderna é entendida como um organismo, que produz imagens e permite operações de deciframento.⁴

Nessa acentuada predileção por imagens ambíguas, o aspecto que parece se opor frontalmente não só ao intuito romântico de emocionar, mas também ao intuito parnasiano de embevecer e até à pretensão realista de criticar, é o fato de que tais comparações estão continuamente descaracterizando o corpo humano, desumanizando o espaço onde este corpo está inserido e “desantropomorfizando” o texto literário, como diria Gasset, de modo a demarcar sua autonomia face ao mundo e aos sentimentos humanos. Talvez seja esta a chave que permita uma aproximação mais clara desse tão proclamado “olhar moderno” de Cesário Verde, que parece propor um sensacionismo distanciado, não exatamente preocupado com a expressão expansiva dos sentimentos individuais do artista ou de seus personagens nem tampouco com a conscientização crítica das massas, mas também não voltado friamente para a cópia de modelos, para a perfeição da forma.

O objetivismo de Cesário, muitas vezes, resvala num delírio absolutamente pessoal que confunde as imagens numa substância amorfa feita de impressões sensoriais traduzidas em palavras. Trata-se de um distanciamento muito peculiar, próprio da arte moderna, que Ortega y Gasset procura explicar através de uma pequena e elucidativa fábula, explorando os graus de distanciamento emocional de quatro personagens diante de um homem moribundo: sua mulher, seu médico, um jornalista e um pintor.⁵ A distância para a mulher do morto é mínima, a do médico é maior, a do jornalista é completa, exceto pelo interesse que possa ter em comover os leitores com a notícia. O pintor, no entanto, situa-se espiritualmente a léguas do acontecimento. Atenta provavelmente a detalhes que escapariam a todos os outros: aos valores cromáticos do espaço físico, à intensidade de luz no ambiente, às posições em que se encontram as pessoas envolvidas.

⁴ GOMES, 1994, p. 77.

⁵ ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 33.

“O pintor da vida moderna” de que fala Baudelaire em seu ensaio não é outro senão esse pintor a que Gasset se refere, “liberto” porque distante daquilo que é tido como “realidade”, ou convenção, e que por isso é capaz de inebriar-se com “o espírito secreto” que têm as coisas captadas pelo seu olhar. Esse espírito secreto não é acessível a uma arte tão objetiva que exclua da obra o olhar do artista, sua presença enquanto ser sensível capaz de metamorfosear aquilo que vê no registro de algo que não é exatamente “visível” senão através do poder da imaginação.

O que parece fora de lugar, na verdade, constitui um elemento indissociável da estrutura irônica, ou do olhar convalescente, infantil e divertido de Cesário que, ao longo de seus versos, põe manequins a passear pela multidão, enclausura uma pagã numa cela de igreja, registra os trôpegos “pés de cabra” de uma atriz e vislumbra numas abóboras “carneiras” as pernas de um gigante sem tronco a viajar sobre os pobres ombros de uma miserável, mas curiosamente “pítoresca e audaz”, vendedora de legumes. O que parecia demasiadamente humano se esvai nessa ironia, que nivela numa mesma impressão grotesca e absurda todo impulso de sofrer, criticar, intervir, doutrinar, determinar, legislar e ensinar através da obra de arte.

A esse movimento da poesia de Cesário que vai do realismo ao surrealismo das imagens, e que se revela reversível, chamo de “palindrômico”. Trata-se de uma visão palindrômica *sui-generis*, como a que estuda Barthes em *O óbvio e o obtuso*. Para ele, existem “falsos palíndromos”, construções verbais que afirmam que tudo tem sempre um sentido, qualquer que seja o tipo de leitura, porém esse sentido nunca é o mesmo.⁶ É desta maneira que entendo o movimento “palindrômico” na poesia de Cesário Verde, aberta tanto a uma leitura convencional, do realismo, quanto a uma leitura imprevisível, moderna. As imagens reversíveis da cidade por ele criadas surgem do ineditismo de sua visão sempre atenta, onde campo e cidade se confundem, se imiscuem, realizam uma infinita troca de símbolos que desrealizam a idéia convencional que se possa ter de ambos, a fim de criar esse espaço literário ambíguo que se encontra, em múltiplos desdobramentos, no *Livro de Cesário Verde*.

⁶ BARTHES, 1990, p. 127.

2. A concepção *mnemônica* do espaço – a cidade vista através do sensacionismo de Walt Whitman

As utopias consolam porque, se não dispõem de um tempo real, disseminam-se, no entanto, num espaço maravilhoso e liso: abrem-se cidades de vastas avenidas, jardins bem cultivados, países fáceis; mesmo que o acesso a eles seja quimérico.

Michel Foucault

Walt Whitman nasceu em Nova Iorque, em 1819, e viveu grande parte da sua vida no bairro do Brooklyn. Escreveu o livro de poemas *Leaves of grass, Folhas de relva*, canto de efusão ao pensamento civilizado, e de entusiasmo pela modernidade no palco da América em crescimento. Vivenciando um período excepcional da história americana, em fins do século XIX, assistiu à expansão do país para o Oeste. Dessa epopéia, como diz Aníbal Machado – a ligação do Atlântico e do Pacífico por uma Nação – foi ele o Homero:

Diante de tal mundo em construção o espírito de um poeta poderia revoltar-se, ou então retrair-se, presa de pânico, até o asilo de sombra e mistério a que se recolheu Edgar Allan Poe. Porque a massa de um edifício também lança sombras. Mas Whitman era brutal e inocente, natureza eufórica e otimista, gozando a plenitude das energias corporais e da alma, pai e mãe de seu povo. O espetáculo que assistia era digno da sede de vida que trazia no seu ser.⁷

Whitman é um poeta da multidão. Foi no meio do povo e em comunhão com ele que os seus versos receberam as sonoridades mais típicas. Contemplava, cheio de fé, o fluxo da multidão pelas ruas, a “Manhattan de milhões de pés, descendo pelos seus passeios”. Entre ele e a multidão, nenhum divórcio: “um espírito que se misturava alegremente ao mundo”, como confessou. Não há, portanto, para esse espírito, nada do caráter patológico de “O homem das multidões”, que tanto assustou o convalescente do conto de Poe. Sentado à mesa de um café em Londres e recém-saído de uma doença, esse homem vê-se enfeitado pela

⁷ MACHADO, 1946, p. 24.

fisionomia de um transeunte que subitamente lhe chama a atenção pela vidraça – o verdadeiro “homem das multidões” – e passa a persegui-lo no meio da rua até o anoitecer.⁸

Na leitura de Walter Benjamin, Poe vê a multidão como o asilo do criminoso: “Para Poe, o *flâneur*” – o desconhecido homem da multidão –

é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão; e não é preciso ir muito longe para achar a razão por que se esconde nela. A diferença entre o anti-social e o *flâneur* é deliberadamente apagada em Poe. Um homem se torna tanto mais suspeito na massa quanto mais difícil é encontrá-lo. Renunciando a uma perseguição mais longa, o narrador assim resume em silêncio sua compreensão: “– Esse velho é a encarnação, o gênio do crime – disse a mim mesmo por fim. – Ele não pode estar só; ele é o homem das multidões”.⁹

Partindo deste mesmo conto, Baudelaire focaliza sua atenção não na figura do desconhecido, mas no olhar “convalescente” do narrador, que se lança febrilmente em meio à multidão para buscar um não-sei-quê de exótico que teria vislumbrado no rosto do passante. O que interessa Baudelaire é o aspecto inédito de tal percepção, em meio à atmosfera banal do dia, capaz de impulsionar o narrador a uma cansativa e inútil peregrinação pela cidade.

Em *O pintor da vida moderna*, Baudelaire dá uma interpretação significativa da recusa de seu amigo Constantin Guys, um artista plástico, de ter o seu nome mencionado por inteiro nos catálogos de suas exposições, preferindo as iniciais C.G. Esse desejo expressaria a recusa de Guys do estatuto tradicional do artista, misto de originalidade e virtuosismo, traduzindo a sua reivindicação por um anonimato e uma universalidade de “homem do mundo”. A principal característica deste “homem do mundo” seria justamente a manifestação de um interesse sempre renovado pelo universal e pelo mundano, por tudo que acontece fora do seu quarto, para onde regressará à noite a fim de transcrever suas impressões. O espetáculo multicolorido e sempre diferente da multidão contemplada pelo narrador de Poe é avivado pelo sentimento da saúde recuperada, pelo gosto renovado pela vida quase perdida. A chave do caráter de Guys,

⁸ POE, 1997, p. 392.

⁹ BENJAMIN, 1989, p. 45.

afirma Baudelaire, é um estado de espírito próximo, uma espécie de convalescença perpétua.¹⁰

Este estado de espírito que acomete o narrador de Poe é também o que move o desconhecido em meio à multidão. Como num espelho, o convalescente persegue a si mesmo; a expressão que diz captar no rosto do outro não é diferente da sua própria expressão. O sujeito anônimo que caminha pelas ruas sem propósito, movido por um estranho fascínio, assemelha-se ao doente que, ainda atordoado pela recuperação, embriaga-se com o simples fato de estar vivo. Para Baudelaire, o olhar de ambos é produto da busca voluntária, organizada, da novidade e da embriaguez, luta contraditória e esgotante contra o aborrecimento (*l'ennui*, o *spleen*, o tédio), contra os perigos do conformismo e da acomodação.

O novo, portanto, depende muito mais da intensidade do olhar do que da real novidade das coisas observadas. Isso significa que o observador deve transformar-se sem parar: uma identidade estanque impediria a flexibilidade necessária a uma constante renovação da percepção. O artista moderno é “homem do mundo” e “homem das multidões” também no sentido profundo de uma dissolução de sua particularidade na universalidade alheia.

Assim me parece ser Walt Whitman. Sua excessiva humanidade nada mais é que o necessário disfarce que busca ao eleger, como diria Baudelaire, “seu domicílio no numeroso, no movimento, no fugidio e no infinito”. É como se o poeta não ansiasse apenas pela absorção da vida alheia, mas pela sua reprodução em sua própria experiência. Por isso, diz Whitman:

Most of the great poets are impersonal. I am personal...
In my poems, all revolves round, concentrates in, radiates from myself.
I have but one central figure,
*the general human personality typified in myself.*¹¹

Essa “personificação da despersonalização” whitmaniana certamente foi o aspecto de sua poesia que mais seduziu e influenciou Fernando Pessoa, que na sua “Saudação a Walt Whitman” faz Álvaro de Campos confessar:

¹⁰ BAUDELAIRE, 1988.

¹¹ WHITMAN, s/d.

Meu velho Walt, meu grande camarada, evohé!
(...) Olha para mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro,
Poeta sensacionista,
Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,
*Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!*¹²

No seio de uma modernidade que é definida pela busca incessante do novo, de uma ruptura com o passado que é valorizada positivamente, pois pretende ser a promessa de uma melhora decisiva, Whitman poderia ser confundido com um poeta triunfalista modernoso, que se limitaria à apologia do existente, em oposição ao poeta romântico, preso à nostalgia do passado, que o presente crê irremediavelmente perdido. No entanto, não é isso o que se observa em seus poemas. Para ele, como para Baudelaire, se a identidade do poeta, se a própria vida não tem mais uma definição fixa, essa fluidez não atinge o produto da criação artística. Pelo contrário, a obra se ergue como aquilo que dura e perdura em oposição ao transitório e ao fugidio, sendo, por isso, mais viva que a própria vida. Trata-se, como se vê, de uma luta contra o tempo, o verdadeiro “gênio do crime” de que falava Poe, que persegue os homens nas ruas, nos cafés, nos seus quartos, com a ameaça constante do desaparecimento e da morte. A busca do novo acentua essa percepção contraditória da provisoriade de tudo, pois o novo, por definição, está fadado a se transformar no obsoleto; e o moderno fica rapidamente antigo. Ao se definir pela novidade, a modernidade adquire uma característica que, ao mesmo tempo, a constitui e a destrói.

Em *There was a child went forth*, Whitman conta a história de uma criança que se transformava nas coisas que via, e que ia assim se enriquecendo de todos os objetos e aspectos da vida. Essa criança cresceria por incorporação e acréscimo da diversidade, mas não por um aprendizado de acomodação e conformismo. Desta forma, ela permaneceria “criança” para sempre, pois conservaria a capacidade infantil de experimentar o encantamento. Na verdade, trata-se de uma imagem da poesia, da idéia da literatura como um espaço *mnemônico*, capaz de registrar aquilo que o tempo assassina – não como a fossilização ou a mumificação do presente, que aspira a ser resgatado na integridade do que possa ter sido um dia –, mas como algo capaz de ser experimentado

¹² PESSOA, 1986, p. 271.

pelo leitor de todas as épocas, incorporado a ele como uma experiência pessoal e, assim transformado, permanecer vivo.¹³

Recusa da natureza enquanto critério de verdade e transfiguração do real pela memória e pela imaginação; estas seriam, segundo Jeanne-Marie Gagnebin, as bases da estética baudelairiana, que defende a arte mnemônica em lugar da arte mimética. Para ele, Guys não passeia pela cidade para copiar o real mas para armazenar uma série de impressões que, mais tarde, na solidão da sua criação, serão transformadas em imagens. Por isso a modernidade baudelairiana, em consonância com a modernidade de Whitman, não remete à trivialidade da novidade, mas a um conceito pleno da atualidade como um recorte do tempo e da eternidade, indicando assim que é essa consciência aguda da transitoriedade e da eternidade da obra que a define como pertencente à modernidade.

Voltemos, enfim, ao tema da cidade. Em seu romance *As cidades invisíveis*, verdadeiro ensaio sobre a cidade como metáfora de eleição do moderno na literatura, Ítalo Calvino conta uma pequena fábula. Trata-se da história de Diomira, em “As cidades e a memória 1”, descrita como:

uma cidade com sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas lajeadas de estanho, um teatro de cristal, um galo de ouro que canta todas as manhãs no alto de uma torre. Todas essas belezas o viajante já conhece por tê-las visto em outras cidades. *Mas a peculiaridade desta é que quem chega numa noite de setembro, quando os dias se tornam mais curtos e as lâmpadas multicoloridas se acendem juntas nas portas das tabernas, e de um terraço ouve-se a voz de uma mulher que grita: ub!, é levado a invejar aqueles que imaginam ter vivido uma noite igual a esta e que na ocasião se sentiram felizes.*¹⁴

Uma breve comparação com o poema de Walt Whitman, *Once I pass'd through a populous city* revela o quanto o americano dos fins do século passado já tinha em comum com o sentimento deste italiano dos fins do século XX:

Uma vez atravessei uma cidade populosa ilustrando meu espírito, para
proveito futuro,
com suas suntuosidades, arquitetura, costumes, tradições...

¹³ WHITMAN, s/d.

¹⁴ CALVINO, 1993, p. 11.

Mas, agora, de tudo dessa cidade, eu me lembro somente de uma mulher que casualmente encontrei e que me deteve por ter eu encontrado graça em seus olhos.

Permanecemos juntos muitas noites e dias seguidos...

Tudo o mais para mim há muito caiu no esquecimento;

Eu me lembro só, na verdade, dessa mulher que apaixonadamente se juntou a mim.

Ainda hoje andamos à-toa, nos amamos e outra vez nos separamos,

Às vezes ela me segura pela mão para que eu não parta,

E a pressinto juntinho a mim, os lábios mudos, aflitos e trêmulos.¹⁵

Esse amor à primeira vista que envolve e resume todas as demais impressões, e que é capaz de resgatar, como a *madeleine* de Proust, as sensações do espaço físico, da casa, da cidade, enfim, é sempre vivido pelo poeta moderno como um amor à última vista; ou seja, é sempre captado com a consciência do caráter transitório de todas as experiências, e com a responsabilidade transferida à literatura de manter viva, através das palavras, a possibilidade de deflagar a memória do vivido, seja através de uma analogia com a vida, seja através da imaginação.

É esse o amor que Baudelaire revela no soneto “A uma passante”, onde a mulher que passa está vestida de preto, celebrando, talvez, no imaginário do poeta, o luto pela passagem de ambos, o registro da consciência da morte a cada instante da vida, que é expressamente revelado nos versos: “Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!/ Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste”.¹⁶

Para Italo Calvino, o recurso à arte mnemônica num mundo em que tudo o que é vivido e vira passado transforma-se rapidamente em lixo – como na cidade alegórica de Leônia, símbolo do império do descartável vigente nas cidades modernas, que engloba não apenas as coisas, mas as pessoas, os acontecimentos, a história – é vital para lembrar-nos de que essa não é a única cidade possível; sob ela encontram-se possibilidades invisíveis, que é preciso dar a ver.

Por isso o diálogo entre Kublai Khan e Marco Polo:

– Por que as suas impressões de viagem se detêm em aparências ilusórias e não colhem esse processo irreduzível? Por que perder tempo

¹⁵ WHITMAN, s/d, p. 90.

¹⁶ BAUDELAIRE, 1985, p. 345.

com melancolias não essenciais? Por que esconder do imperador a grandeza de seu destino?

E Marco:

– Ao passo que mediante o seu gesto as cidades erguem muralhas perfeitas, eu recolho as cinzas das outras cidades possíveis que desapareceram para ceder-lhe o lugar e que agora não poderão ser nem reconstruídas nem recordadas.¹⁷

3. A concepção *paradoxal* do espaço – a cidade vista através do sensacionismo de Alberto Caeiro

As heteropias inquietam, sem dúvida, porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque quebram os nomes comuns ou os emaranham, porque de antemão arruinam a sintaxe, e não apenas a que constrói as frases, mas também a que, embora menos manifesta, faz manter em conjunto as palavras e as coisas.

Michel Foucault

Alberto Caeiro, como se sabe, não é um poeta “real”, mas uma das personalidades poéticas de Fernando Pessoa, a quem ele chama de “mestre” por ser o inspirador dos demais heterônimos e de sua própria identidade literária. O Sensacionismo de Alberto Caeiro consiste num princípio de criar e de estar no mundo onde o não-pensar, o não-sentir e o não-interpretar são os elementos basilares. Trata-se de uma poética muito mais plástica do que literária, por que fundada no sentido da visão, uma visão que se quer imune aos preconceitos, onde os objetos são apenas objetos e as palavras não remetem a nada além delas mesmas. Curiosamente, porém, não se trata de uma poesia de traços, formas e cores, mas de reflexões que se pretendem não-reflexões. Uma poesia do paradoxo de dizer. Como no zen, afirmação e negação convivem lado a lado, e não têm o propósito de alcançar a lógica nem atingir a razão do leitor, mas de nele deflagar, talvez, uma iluminação muda, um *satori* ou uma *epifania*.

Ao contrário de concebê-lo como um oriental, contudo, Fernando Pessoa o descreve como um ocidental louro, pálido, de olhos azuis e de

¹⁷ CALVINO, 1993, p. 58.

compleição física frágil. Essa estranha criatura, embora tenha nascido em Lisboa em 1889, viveu toda a sua vida no campo; era órfão, não teve profissão nem educação quase alguma, e morreu em 1915, tuberculoso. Segundo afirma Pessoa, e eventualmente seus heterônimos, teve como mestres os poetas Cesário Verde e Walt Whitman.

De Cesário, parece ter “herdado” a poética desantropomorfizadora, ou “desumana”, que muitas vezes é interpretada como um descompromisso social e político de Fernando Pessoa. Caeiro não se importa com os movimentos de sua época; não parece se preocupar com os destinos humanos nem entender a arte como um veículo de transformação da sociedade. Na verdade, ele nem parece um sujeito moderno, tal é o seu distanciamento de impressões como a velocidade, a multidão, a percepção da passagem do tempo, tão comuns à experiência nas cidades grandes. Tudo se passa em sua poesia como num eterno e indistinto presente, onde a ação não é apenas inútil como também desnecessária. Como um autêntico Lao-Tsé, ele diz: “Poucos homens, aqui na terra, sabem/Do segredo do ensinamento sem palavras/E do poder do agir/Pelo não agir”. E é justamente esse aspecto que ele denuncia na poesia de Cesário, parecendo querer reconhecer no relato de uma Lisboa urbana e no esboço de realismo engajado encontrado nos versos do sujeito citadino, algo de muito diferente das aparências, algo que ele identifica com o espírito do camponês, mas que sugere apenas a percepção de um olhar inocente e um tanto distanciado do objeto que descreve:

Ao entardecer, debruçado pela janela,
E sabendo de soslaio que há campos em frente,
Leio até me arderem os olhos
O livro de Cesário Verde.

Que pena que tenho dele! Ele era um camponês
Que andava preso em liberdade pela cidade.
Mas o modo como olhava para as casas,
E o modo como reparava nas ruas,
E a maneira como dava pelas cousas,
É o de quem olha para árvores,
E de quem desce os olhos pela estrada por onde vai andando
E anda a reparar nas flores que há pelos campos...

Por isso ele tinha aquela grande tristeza
Que ele nunca disse bem que tinha,
Mas andava na cidade como quem anda no campo

E triste como esmagar flores em livros
E pôr plantas em jarros...¹⁸

É para a artificialidade do realismo de Cesário (tão bem evocada nas imagens “esmagar flores em livros e pôr plantas em jarros”) que Caieiro parece chamar a atenção nesse poema. O poeta não é um homem do mundo, um homem afeito à multidão, mas um “camponês que andava preso em liberdade pelas ruas”, com um modo de olhar especial, diferente daquele olhar cansado e desinteressado das pessoas que se aglomeram nas cidades. O olhar de Cesário lembra o do visitante ocasional de Fílide, cidade descrita por Calvino, que descobre o inusitado em meio à monotonia e à mesmice do cotidiano, e percebe que o cidadão comum já não sabe que “Feliz é aquele que todos os dias tem Fílide ao alcance dos olhos e nunca acaba de ver as coisas que ela contém”.¹⁹

No entender de Caieiro, Cesário é esse raro viajante que, embora se estabeleça, nunca deixa de viajar na imaginação, está sempre pronto a dar a ver as surpresas que lhe revelam a cidade, sejam elas, como diz Calvino, “um cesto de alcaparras que surge na muralha da fortaleza, a estátua de três rainhas numa mísula, ou uma cúpula em forma de cebola”. Não importa. Para esse tipo de viajante, a cidade nunca se desbota, não se torna invisível para além dos roteiros a seguir no cotidiano utilitário e previsível; seus passos não seguem apenas um percurso “sepultado e cancelado”, mas continuam a perceber e a registrar o que se encontra “fora do alcance dos olhos”.

O que Caieiro sugere como o “olhar campônio” de Cesário, no poema acima, assemelha-se ao que Baudelaire chamou de “olhar convalescente”. Apenas o primeiro lamenta o que o segundo exalta, interpretando de maneira diferente a melancolia característica do poeta moderno, constantemente ameaçado pelo tédio, pela percepção aguda da passagem do tempo, pela preocupação de salvar a literatura do desgaste sucessivo que acomete todas as coisas.

Caieiro não tem essa preocupação. O que parece distingui-lo dos modernos é essa absoluta indiferença com os rumos da vida humana, com sua própria extinção, e até, eventualmente, com a extinção de sua literatura: “Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia”, diz ele, “não há nada mais simples. Tem só duas datas – a da minha

¹⁸ PESSOA, 1986, p. 139.

¹⁹ CALVINO, 1993, p. 85.

nascença e a da minha morte”; “Mesmo que os meus versos nunca sejam impressos, eles lá terão a sua beleza, se forem belos”; “Se eu morrer novo, sem publicar livro nenhum, sem ver a cara que têm os meus versos em letra impressa, peço que, se se quiserem ralar por minha causa, que não se ralem. Se assim aconteceu, assim está certo”,²⁰

O descompromisso com as causas sociais, por sua vez, aparece francamente em seu contato com o “homem das cidades”, personagem que encontra no verso XXXII de “O guardador de rebanhos”, e no verso 268 dos “Poemas inconjuntos”, e cuja voz lembra às vezes a dos versos de Álvaro de Campos. No primeiro caso, o homem lhe fala, à porta da estalagem, sobre a justiça e a luta para haver justiça. Fala sobre os operários que sofrem, de seu trabalho constante, dos que têm fome, e condena os ricos indiferentes a essa situação. Subitamente, olhando para Caeiro, e vendo lágrimas em seus olhos:

sorriu com agrado, julgando que eu sentia
O ódio que ele sentia, e a compaixão
Que ele dizia que sentia.
(Mas eu mal o estava ouvindo.
Que me importam a mim os homens
E o que sofrem ou supõem que sofrem?
Sejam como eu – não sofrerão.
Todo o mal do mundo vem de nos importarmos uns com os outros,
Quer para fazer bem, quer para fazer mal.
A nossa alma e o céu e a terra bastam-nos.
Querer mais é perder isto, e ser infeliz)²¹

O que o poeta fazia, enquanto o “amigo de gente” falava, era ouvir o “murmúrio longínquo dos chocalhos”. Para ele, que se dizia pastor, e para quem os rebanhos eram os pensamentos, as idéias libertárias do outro soavam como o tilintar dos chocalhos das ovelhas soltas nos campos, sem nenhum sentido realmente exceto o do reconhecimento do “ruído” familiar que fazem todas as idéias no imenso rebanho do pensar. O que o comoveu até as lágrimas, portanto, não foi a empatia com o que o outro estava dizendo, mas uma curiosa percepção: a de que o “murmúrio longínquo dos chocalhos” naquele entardecer “*não parecia*

²⁰ PESSOA, 1986, p. 171.

²¹ PESSOA, 1986, p. 154.

os sinos numa capela pequenina/a que fossem à missa as flores e os regatos/e as almas simples como a minha”.

Esse tipo de comparação em negativo é próprio do efeito *paradoxal* da escrita de Alberto Caeiro. Suas metáforas não se baseiam em relações de semelhança, mas de diferença. O “murmúrio longínquo dos chocalhos” (já associado, convencionalmente, ao rumor da voz de seu interlocutor) não parece “os sinos numa capela pequenina”, e todo o efeito poético advém dessa dessemelhança, aparentemente ilógica, mas perfeitamente cabível na estética do próprio Caeiro. Pois é somente nesta dessemelhança que ele pode captar a certeza da divergência entre a artificialidade do pensamento e das idéias do homem e a sinceridade da natureza (capela pequenina à qual comparecem flores, regatos e almas simples, desprovidas de teorias), e gratificar-se com isso.

O mesmo se percebe nos versos: “Aquele senhor tem um piano/
Que é agradável mas não é o correr dos rios,/Nem o murmúrio que as
árvores fazem./Para que é preciso ter um piano?/O melhor é ter ouvidos/
E amar a natureza.”. Para Seabra, “a música do piano não é aqui irreduzível
ao correr dos rios e ao murmúrio das árvores senão tomando apenas seu
significado conceptual mais imediato: no poema, contudo, a simples
referência às imagens que o som do piano sugere, mesmo para as afastar,
cria imediatamente um fundo metafórico que fica a vibrar, por contraste,
na sensibilidade do leitor”.²²

Através da antimetáfora, pois, Caeiro insere o pensamento socialista como um eco, que fica vibrando, murmúrio longínquo de chocalhos, sob a sua aparente negação. O “pregador de verdades dele”, como chama o homem das cidades, exerce no poema uma função semelhante à do piano. Sons artificiais, que imitam a natureza; idéias artificiais, que fingem que podem compreender o mundo, coexistem em negativo, sob a face positiva ou revelada de alguém que acredita que a infelicidade “não se cura de fora,/Porque sofrer não é ter falta de tinta/Ou o caixote não ter aros de ferro”; e “Haver injustiça é como haver morte./Eu nunca daria um passo para alterar/Aquilo a que chamam a injustiça do mundo./ Mil passos que desse para isso/ Eram só mil passos.”²³

²² SEABRA, 1982, p. 104.

²³ PESSOA, 1986, p. 167.

Caeiro não compreende, pois, a melancolia que percebe na poesia de Cesário. Assim, embora aproveite para si o caráter do distanciamento que advém de uma face de sua escritura, rejeita aquela face em que o compromisso social e a percepção da realidade moderna que priva o homem comum da experiência e da memória aparecem transformados pela “tristeza” do poeta.

Talvez nesse ponto, Caeiro absorva mais da serena alegria de Walt Whitman, que tudo celebra e tudo canta, como se estivesse em permanente unidade e perfeita satisfação com o mundo ao redor e com todos os seres vivos, não lhe ocorrendo qualquer desejo de interferir ou mudar aquilo que é, e que assim deve ser. “Nunca vi triste meu mestre Caeiro” – diz Álvaro de Campos. Não é por acaso, pois, que os seus versos adquirem aquele caráter consolador, balsâmico, onde a própria idéia do nada – “a mais pavorosa de todas se se pensa com a sensibilidade”, diz Campos – tem “algo de luminoso e de alto, como o sol sobre as neves dos píncaros inatingíveis”.²⁴

A poetas como Whitman e Caeiro não parece atingir o medo da morte, a angústia pela passagem do tempo que acomete os poetas modernos e os impulsiona a escrever, transferindo para a tarefa do registro literário a esperança de uma “eternização” dos instantes fugidios. Eles absorvem a percepção da passagem do tempo e aniquilam a dor da ameaça do nada pela aceitação do movimento e da perda, e pela substituição da idéia de morte pela de transmigração. Para Whitman, por exemplo, a morte não existe, e se alguma vez existiu, foi só para produzir a vida, tendo cessado no instante mesmo em que a vida apareceu. Por isso não há nada como a imagem da morte esperando ao final do caminho para interromper a sua marcha; para ele, tudo vai adiante, tudo prossegue, e o que o surpreende não é o tempo, mas a existência de criaturas sem fé.²⁵ A cidade moderna é por ele exaltada porque permite a percepção, mais aguçada do que nunca, do caráter de contínua mudança da vida; porque propõe esse difícil aprendizado da perda. “Passa, ave, passa, e ensina-me a passar...”, diz Alberto Caeiro.

Ao contrário de Whitman, porém, Caeiro não escolhe como espaço a cidade grande, nem a convivência com seus habitantes. Ele não é

²⁴ “Alberto Caeiro visto por Álvaro de Campos, in: PESSOA, 1986a, p. 110.

²⁵ WHITMAN, s/d. “Songs of myself”.

absolutamente um poeta da multidão, mas um poeta do isolamento e da solidão, que elege a vida no campo como palco para a sua existência e atmosfera para a sua poesia. Embora se perceba como um pastor, não se configura realmente como um poeta bucólico, já que os seus rebanhos não são animais, mas pensamentos que ele “apascenta” ao longo de seus versos. Esse tipo de construção paradoxal nos parece responsável por um modo peculiar de dar a ver a cidade através do seu ocultamento nas imagens rurais da natureza. Como no romance de Calvino em que Marco Polo jamais menciona Veneza, a sua cidade, por medo de perdê-la, pois “as margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se”, da mesma maneira Caieiro procura esquivar-se de nomear Lisboa em seus poemas.

A recusa da cidade grande não apresenta, por isso, nenhum conteúdo de repúdio ao progresso, de alienação voluntária, fuga da realidade ou evasão do mundo, mas configura-se apenas como uma opção individualista e talvez nostálgica de viver. Como diz ele, no poema VII de “O guardador de rebanhos”:

Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo...
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...
Nas cidades a vida é mais pequena
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.
Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,
Escondem todo o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de
todo o céu,
Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos nos
podem dar,
E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver.²⁶

O “campo” é, assim, menos um lugar geograficamente concebido que um estado ideal para o exercício da visão desprovida de condicionamentos sufocantes e predeterminados. O “campo” é mais um “campo visual” aberto, amplo, privilegiado pela altura e pela possibilidade de captação do horizonte em toda a sua extensão e do céu em toda a sua vastidão e profundidade. Por isso é possível ser um “camponês andando

²⁶ PESSOA, 1986, p. 142.

preso em liberdade pela cidade” se o sujeito carrega esta perspectiva de campo visual em si e não apenas vagueia à procura da idéia de um campo exterior, um lugar determinado e paradisíaco, como costumam ser muitas das imagens literárias bucólicas, das utopias científicas e filosóficas e da maioria das imagens religiosas.

O campo de Caeiro é uma capacidade. É o talento de um homem que se acredita ser “do tamanho daquilo que vê” e não “do tamanho de sua própria altura”. O campo de Caeiro é, portanto, o espaço perfeito para o aparecimento das cidades invisíveis, de que fala Calvino, sobretudo no capítulo em que se refere ao tabuleiro de xadrez. À certa altura do jogo o Grande Khan se apercebe de que, após o xeque-mate, sob os pés do rei derrubado, resta ao vencedor um quadrado preto e branco, marchetaria de duas madeiras, ébano e bordo, e nada mais. Ao que Marco Polo retruca, fazendo-o perceber os nós da madeira, que teriam sido brotos da árvore se uma geada não os interrompesse em seu processo; e apontando para os poros da madeira, que teriam sido o ninho de uma larva que teria roído as folhas e se tornado a causa pela qual a árvore foi escolhida para ser derrubada; enfim:

A quantidade de coisas que se podia tirar de um pedacinho de madeira lisa e vazia abismava Kublai; Polo já começava a falar de bosques de ébano, de balsas de troncos que desciam os rios, dos desembarcadouros, das mulheres nas janelas...²⁷

“Mas isso” – diz Caeiro, como diria Marco Polo – para os “tristes de nós que trazemos a alma vestida!”, isso “exige um estudo profundo, uma aprendizagem de desaprender”. Sem essa aprendizagem é impossível compreender o paradoxo que parece sintetizar a obra de Caeiro:

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.²⁸

Assim, o Tejo que desce de Espanha, entra no mar em Portugal, lança-se ao mundo e para além do qual “há a América e a fortuna daqueles que a encontram” parecerá belo para os Kublai Khan, que vêm apenas

²⁷ CALVINO, 1993, p. 121.

²⁸ PESSOA, 1986, p. 149.

o que toda a gente sabe. Mas para os Marco Polo, que vêm em tudo o que lá não está, “o rio da minha aldeia” parecerá mais livre e maior. Exatamente por isso, porque pertence a menos gente, porque ninguém nunca pensou no que há para além dele, e porque “o rio da minha aldeia” não faz pensar em nada: “quem está ao pé dele está só ao pé dele”.

4. Álvaro de Campos e a dupla visão da cidade como vício

Real sem ser atual e ideal sem ser abstrata.

Gilles Deleuze

De todos os heterônimos de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos é sem dúvida aquele que mais mergulha no corpo da cidade moderna, fazendo desta temática o objeto mesmo das várias odes que escreve na primeira fase de sua produção. Muitos dos poemas mais introspectivos da segunda fase, porém, são igualmente dedicados à cidade, a uma Lisboa que é explicitamente nomeada, embora não claramente discernida.

É possível distinguir na atitude de Campos duas nítidas sensações: a primeira, futurista, envolve entusiasticamente os versos numa aura de exaltação e de admiração pelos símbolos da modernidade traduzidos nos elementos do espaço urbano: as máquinas, os automóveis, as fábricas, os trabalhadores, a multidão, a velocidade, os ruídos, o tempo presente, o colorido alucinante do movimento que absorve a impressão cinzenta e fria do espaço, diluindo-a num caleidoscópio de possibilidades novas, de sonhos utópicos de um progresso necessário e inevitável; grandioso, apesar de suas contradições, que estão flagrantemente denunciadas em seus versos, e que não ocultam a percepção da cidade como vício. É dessa sensação que nascem a “Ode triunfal”, a “Ode marítima”, a “Saudação a Walt Whitman” e o poema “Passagem das horas”, todos produtos desta que pode ser entendida como a fase “maníaca” da psicose maníaco-depressiva de que parece padecer este heterônimo de Fernando Pessoa.

A segunda sensação presente em sua obra é de natureza arcaizante, uma vez que se consolida em poemas que não mais inserem o sujeito num contexto imediato, mas funcionam como válvula de escape da cidade e do instante para um outro espaço, o da memória, onde a experiência da cidade já não pode ser sentida à flor da pele como nos poemas anteriores.

Assim procede o poeta de “Lisbon revisited”, por exemplo, que não procura a companhia dos seus contemporâneos (“Não me peguem no braço! Não gosto que me peguem no braço./Quero ser sozinho, já disse que sou sozinho!”), nem se apraz em exaltar as conquistas do progresso, mas que se volta introspectivamente para o “lugar” de sua infância perdida, e busca resgatar o passado tal como teria sido então.

Percebe-se, pela angústia do poeta tantas vezes anunciada em momentos de recaída depressiva ao longo de seus poemas, mesmo os mais exaltados, que esse outro “eu” de Álvaro de Campos, talvez mais sincero que o anterior, não é o otimista cantor da cidade moderna, aparentemente tão semelhante a Walt Whitman. Esse duplo de Álvaro de Campos, ao contrário, é a própria negação do otimismo whitmaniano traduzida em versos. Graças ao excessivo mimetismo dos poemas do primeiro Campos com os poemas do autor de *Folhas de relva*, os poemas do segundo Campos acabam por funcionar como uma paródia, algumas vezes irônica e cruel, do sentimento esperançoso e crédulo que motivou o entusiasmo iluminista pelas grandes cidades.

Como diz Eduardo Lourenço, uma “relação perversa” se estabelece entre Campos e Whitman, pois o primeiro avança, na aparência sem máscara alguma, “com os passos e a música formalmente jubilosos” do segundo, quando na verdade o que realiza é uma “glosa e um transfigurado eco da visão que Walt Whitman tem das coisas, não do concreto hino com que as canta”.²⁹

Em “Ode triunfal”, a voz explosiva que enaltece a premente novidade do mundo, sobretudo em seus aspectos mais agressivos e perturbadoramente modernos, nada tem da inocência whitmaniana, que canta, no poema intitulado *Mannabatta*: “City of hurried and sparkling waters! city of spires and masts!/City nasted in bays! my city!”³⁰

Essa inocência revela uma percepção muito próxima daquela que Carl Schorske define, em seu ensaio “La idea de ciudad en el pensamiento europeo de Voltaire a Spengler”, como a visão da cidade moderna como virtude. A emoção, a identificação, o amor de Whitman pela cidade, que carinhosamente assinala como “sua”, transbordam desses versos nos quais a modernidade se estampa como uma esplêndida e inquestionável conquista.

²⁹ LOURENÇO, 1981, p. 14.

³⁰ WHITMAN, s/d, p. 370.

O “trunfo” de Campos, ao contrário, é desprovido de amor e de identidade; a metrópole de que fala é estrangeira – o poema foi “escrito” em Londres, em 1914 – e por isso comparada a uma mulher bela, porém fria, cuja posse não passa de um encontro casual:

Ó fábricas, ó laboratórios, ó music-halls, ó Luna-Parks,
Ó couraçados, ó pontes, ó docas flutuantes –
Na minha mente turbulenta e encandescida
Possuo-vos como a uma mulher bela que não se ama,
Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima.³¹

Sua relação com a cidade é doentia e destrutiva. A certa altura do poema, é a cidade que, masculinizando-se, acaba por possuir a feminina e frágil figura do poeta, aniquilando-o, trucidando-o miseravelmente com os mesmos elementos que constituem os objetos da sua pretensa exaltação anterior, e que se transformam em instrumentos de de um prazer sadomasoquista:

Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.
Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
Espanquem-me à bordo de navios!
Masoquismo através de maquinismos!
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!³²

Assim é que, em meio aos mais exclamativos poemas, vemos se imiscuir uma voz estranha, reticente, triste, que confessa de repente:

Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje...³³,

como se anunciasse o poeta da segunda fase, que não é senão o mesmo poeta das *Odes* menos a exaltação e a hipocrisia; o poeta que em “Lisbon revisited” perde-se em divagações que o remetem de volta à “sua” cidade,

³¹ PESSOA, 1986, p. 242. Poema “Ode triunfal”, 1914.

³² PESSOA, 1986, p. 243. Poema “Ode triunfal”, 1914.

³³ PESSOA, 1986, p. 244. Poema “Ode triunfal”, 1914.

uma cidade invisível, feita de expectativas frustradas e de lembranças impossíveis. Ao contrário do poeta do instante-já, este Álvaro de Campos vive numa região limítrofe entre o presente insatisfatório e o passado feliz, região a que dá o curioso nome de “Lisboa de outrora de hoje”:

Ó céu azul – o mesmo da minha infância –,
Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflete!
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.³⁴

Como um signo sensível, a grande cidade descrita nas odes parece existir apenas para lembrar ao poeta uma “Lisboa de outrora de hoje” à qual se contrapõe, e que jamais é alcançada em sua plenitude. Privado da memória involuntária que na obra de Proust franqueia ao personagem a alegria do tempo redescoberto, Campos não consegue livrar-se da percepção simultânea das duas imagens, ambas sentidas com mágoa e dor. Assim, é com frustração que a “Lisboa de hoje” se lhe afigura uma cópia inalterada da Lisboa de outrora, a “Lisboa com suas casas/De várias cores,/Lisboa com suas casas/De várias cores,/Lisboa com suas casas/De várias cores...” – monótona, vulgar, provinciana; diferente, enfim, não só da Manhatann, palco dos virtuosos sonhos de Whitman, como da Londres cosmopolita que impera com grandiosa decadência na “Ode triunfal”, palco dos projetos futuristas e atrevidos de uma modernidade só acessível ao poeta no devaneio e na imaginação. Por outro lado, é com angústia que a “Lisboa de outrora”, tal como teria sido vivida e experimentada pelo ser de sua infância, a quem nada jamais pareceria “monótono” ou “vulgar”, já não pode ser recuperada.

“Porque nada que vale a pena ser lembrado é inteiramente real, e nada que vale a pena ser real vale a pena”, como diz Álvaro de Campos numa definição perfeita de sua percepção da cidade, esta “Lisboa de outrora de hoje” fala, pois, de um lugar hipoteticamente feliz, diluído no tempo, que seria imune tanto à percepção da mesquinha realidade imediata quanto à dor do passado irrecuperável, não fosse esta Lisboa uma impossibilidade, como diria Deleuze, “real sem ser atual e ideal sem ser

³⁴ PESSOA, 1986, p. 291. Poema “Lisbon revisited”, 1923.

abstrata”.³⁵ Prisioneiro deste “castelo maldito de ter que viver” no qual se converte a estranha “Lisboa de outrora de hoje”, o poeta é obrigado a conviver com a irrealidade deste espaço que, embora nada lhe conceda, nada lhe tire, nada seja em que ele se sinta ou se reconheça, é, paradoxalmente, a única e terrível realidade percebida por sua consciência, e a razão mesma do esfacelamento desta consciência “numa série de contas-entes ligadas por um fio-memória”, imagem que traduz, com a dupla metáfora da cidade como vício, a natureza ambígua da modernidade de Álvaro de Campos.

5. Ricardo Reis e a “evasão” da cidade como vício

Aqui, Neera, longe de homens e de cidades, por ninguém nos tolher o passo, nem vedarem a nossa vista as casas, podemos crer-nos livres.

Ricardo Reis

Se a atitude “arcaizante” de Campos face à experiência da metrópole moderna parece ambígua, a de Ricardo Reis aparentemente não deixa dúvidas. Não há neste heterônimo o mínimo entusiasmo pelos símbolos da modernidade, como não há nenhuma crítica, nenhuma denúncia às contradições advindas do progresso, que se expressam no cenário das grandes cidades. O que parece existir, nos poemas de Reis, é indiferença. Ou o desejo manifesto de parecer indiferente, alheio e superior tanto aos vícios como às virtudes.

Por isso ele foge da cidade e de seus temas, refugiando-se num espaço imaginário, que literariamente assume a aparência de um campo idealizado, forjado no modelo de seu mestre Alberto Caeiro. Tudo o que é natural em Caeiro, porém, parece falso em Reis. Há, primeiramente, a incompatibilidade entre as suas biografias e os universos de suas representações. Caeiro é genuinamente (enquanto personagem) um homem criado no campo, sem instrução formal, sem profissão definida, sem um contato direto com o ambiente urbano, que lhe chega habitualmente pela voz de um outro, como um discurso. A experiência da natureza, para ele,

³⁵ DELEUZE, 1987, p. 61.

não é idealizada, é concreta. Não há angústia em Caeiro; não há, na escolha do campo como espaço literário, nenhuma intenção de oferecer um contraponto à cidade. A cidade, como já vimos, permeia esse campo constantemente, e também é vista sem idealizações. Viver no campo é, para ele, mais um estado de espírito do que uma opção de moradia. Caeiro provavelmente “viveria no campo” mesmo no seio da mais agitada metrópole.

Reis, ao contrário, é um personagem intrinsecamente urbano. Educado em colégio de jesuítas, formado em medicina, viajado, não pode ser o homem “simples” que Caeiro é, em sua biografia. Sua história é traçada no seio da cidade. Por isso, a escolha do campo como espaço literário não é uma fatalidade em sua poesia, é uma opção, um virtuosismo que, se por um lado traduz angústia, desistência, frustração; por outro contribui para afirmar continuamente a presença da cidade *in absentia*, como um lugar de onde é preciso fugir, não para o campo em sua concretude, mas para um sonho pré-urbano que assume as aparências do campo. Reis não parece elaborar, em sua poesia, um modo de ser, mas uma teoria estética. Daí o flagrante artificialismo de seus versos, quando comparados aos de Caeiro. O campo, para Reis, é um conceito, não uma experiência.

O caráter sensualista e epicurista de sua poesia advém do vínculo ortodoxo que pretende estabelecer com o neoclassicismo, escola cujos adeptos procuravam imitar os autores greco-latinos, enfatizando o apuro formal dos poemas, pois acreditavam que somente a forma é capaz de eternizar e universalizar as obras de arte; e na qual cultuavam uma impassibilidade olímpica, que não pressupunha a ausência da emoção, mas o seu controle pela serenidade conseguida paulatinamente.

Neste sentido, o arcaísmo é também um futurismo, já que se apresenta como uma atitude alternativa, uma proposta de reformulação da imagem do mundo. Na verdade, o passado que os neoclassicistas desenterram é tão estilizado que não parece ser mais que a imagem elaborada de uma face do presente. Aparentemente o mais avesso à cidade, Reis é, talvez, o mais elaborado, o mais refinado, o mais distinto urbanóide da trupe pessoana. Confortavelmente instalado no seu espaço citadino, permite-se viajar, na companhia das musas, para regiões “superiores”, fundadas nos alicerces culturais partilhados por uma educação e uma vivência peculiaríssimas da modernidade.

6. Bernardo Soares e a cidade para além do bem e do mal

Uma aurora no campo faz-me bem; uma aurora na cidade bem e mal, e por isso me faz mais que bem.

Bernardo Soares

Dentre as criaturas de Pessoa, o Bernardo Soares do *Livro do desassossego* é a que mais parece se aproximar de uma existência como personagem corporalizada; alguém que, romanescamente, se constitui em algo mais que uma voz enunciativa num texto, natureza de que são feitos os heterônimos. Na organização dos fragmentos de seu “livro”, feita por Leyla Perrone-Moisés, há um “capítulo”, o da “Autobiografia sem fatos”, em que a consistência humana de Soares impõe ao seu pretense diário os contornos de um romance, com um cenário definido – “Lisboa, meu lar!” –, um tempo, um narrador e várias personagens, desde o protagonista, que a maioria das vezes também é responsável pela narração, até as figuras envolvidas em graus variáveis de distanciamento do mesmo, que vão desde o patrão Vasques, entidade bem diferenciada, até figurantes que cruzam anonimamente a rua, confundindo-se com a paisagem:

Se houvesse de inscrever, no lugar sem letras de resposta a um questionário a que influências literárias estava grata a formação do meu espírito, abriria o espaço ponteadado com o nome de Cesário Verde, mas não o fecharia sem nele inscrever os nomes do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira, do Vieira caixeiro de praça e do Antônio moço do escritório. E a todos poria, em letras magnas, o endereço-chave: LISBOA.³⁶

Ainda que difuso e fragmentário, percebe-se neste livro um esboço de trama, que vacila entre a história cotidiana e medíocre de um ajudante de guarda-livros vivendo na Lisboa do início do século XX, e a história desta grande personagem que é a cidade de Lisboa, vivendo na mente, no sentimento e nos olhos atentos deste homem. Afinal – parece indagar o livro – os homens habitam a cidade ou é a cidade que neles habita?

A resposta que Walter Benjamin dá a essa pergunta em seu “Trabalho das passagens” expressa a mesma dualidade temática que

³⁶ PESSOA, 1986b, p. 82.

Pessoa utiliza na composição do *Livro do desassossego*, ao jogar com os dois níveis de realidade, a objetiva e a onírica: pois, para Benjamin, o homem que habita uma cidade real é habitado por uma cidade de sonho. A dialética dentro-fora, por isso, é um dos elementos mais intensamente trabalhados neste que poderia ser considerado o “romance” de Pessoa, escrito no melhor estilo dos romances-mosaico, romances-jogos ou romances-caleidoscópios que invadiram o cenário literário a partir dos anos 50.

No “belveder” pessoano, Bernardo Soares ocupa uma posição dúbia: ora situa-se no interior do edifício heteronímico, como parte do jogo da despersonalização, ora no exterior do mesmo, como “personalidade literária”; ou seja, como personagem, e não como um heterônimo. Essa ambigüidade transfere-se do âmbito mais amplo da obra pessoana para o universo particular da prosa de Bernardo Soares, que, enquanto personagem, vivencia a mesma experiência na sua tarefa de descrever a cidade.

Por isso, aparece às vezes fora de casa, e portanto, dentro da cidade aberta, como um de seus habitantes, deambulando pela cidade, mas já sem o sentimento da *flânerie*, pois, para ele, estar fora não significa estar liberto. Ao contrário, representa o choque de reconhecer-se diluído na multidão, sem uma individualidade; e ser prisioneiro de um modo de ver condicionado e previsível que se assemelha a estar “morto”: “Avanço lentamente, morto, e a minha visão já não é minha, já não é nada: é só a do animal humano que herdou sem querer a cultura grega, a ordem romana, a moral cristã e todas as mais ilusões que formam a civilização em que sinto”. A sensação do homem que “desperta cedo” e vem para a rua “sem preconceitos”, mas que descobre só poder “ver como quem pensa”, e que por isso acaba se confundindo com a massa, obedecendo à banalidade cotidiana das horas e à costumeira rotina da cidade, assemelha-se à sensação da cegueira. Por isso, ele reconhece, enquanto caminha: “Perdi a visão do que via. Ceguei com vista”.³⁷

Por outro lado, o personagem também aparece dentro de algum espaço fechado (o quarto ou o escritório), e, portanto, impossibilitado de invadir a cidade. Tais espaços fechados são providencialmente equipados com uma janela, que se abre para essa inacessível exterioridade, emoldurando-a. É neste momento que a cidade passa a habitar o personagem; não mais como um reflexo da paisagem real, mas como a objetivação panorâmica de um devaneio: “Assim passeio o meu destino

³⁷ PESSOA, 1986b, p. 125.

que anda, pois eu não ando; o meu tempo que segue, pois eu não sigo. Contento-me com a minha cela ter vidraças por dentro das grades, e escrevo nos vidros, no pó do necessário, o meu nome em letras grandes, assinatura quotidiana da minha escritura com a morte”.³⁸

Contraditoriamente, o que parece prisão é na verdade o lugar onde a alma se liberta, consegue sonhar que é possível “reparar em tudo pela primeira vez, não apocalipticamente, como revelações do Mistério, mas diretamente como florações da Realidade”.³⁹ Quando se debruça à janela, Bernardo Soares descreve a cidade como “se fora o viajante adulto chegado hoje à superfície da vida!”,⁴⁰ como alguém que não tivesse aprendido a dar sentidos a todas as coisas, e que pudesse “vê-las na expressão que têm separadamente da expressão que lhes foi imposta”.⁴¹ Por isso, ele confessa: “Quando outra virtude não haja em mim, há pelo menos a da perpétua novidade da sensação liberta”.⁴²

Mas nem sempre a janela se abre para fora, como nem sempre a descrição depende da imobilidade do sujeito. Às vezes, o narrador caminha pela cidade e a janela se delineia sobre cenas e pessoas, abrindo-se para dentro, para uma igualmente inacessível interioridade, ora subjetiva, como as “janelas abertas do meu lar erguidas sobre a margem”, quando se recorda de como lhe parecia a missa em sua infância⁴³; ora objetiva, quando penetra profundamente na superfície dos seres e objetos, desvendando-lhes uma verdade que passa despercebida, como acontece no episódio da súbita visão “do casaco de um fato modesto num dorso de transeunte ocasional”: “Volvi os olhos para as costas do homem, janela por onde vi estes pensamentos”.⁴⁴

Por isso, Leyla Perrone-Moisés define a Lisboa de Bernardo Soares como o resultado da ambigüidade de um olhar que nem é totalmente objetivo nem totalmente subjetivo, o que permite ao autor descrever a

³⁸ PESSOA, 1986b, p. 87.

³⁹ PESSOA, 1986b, p. 124.

⁴⁰ PESSOA, 1986b, p. 124.

⁴¹ PESSOA, 1986b, p. 124.

⁴² PESSOA, 1986b, p. 49.

⁴³ PESSOA, 1986b, p. 131.

⁴⁴ PESSOA, 1986b, p. 49.

paisagem sem preocupação verista, mas também sem psicologizá-la.⁴⁵ A Lisboa que surge de suas descrições é real e inteira em cada pequeno flagrante, com seu vasto céu, seu cheiro de rio-mar, o barulho e a desordem de grande aldeia que nunca se compenetra totalmente de sua condição de metrópole. As marcas referenciais estão todas presentes: ruas, largos, monumentos, o casario, tudo é nomeado num realismo minucioso, em geral sob a luz e o calor do sol, mas tudo é simultaneamente desrealizado num cenário de bruscas variações atmosféricas, quase sempre acompanhadas de névoa, chuvas e ventos, ou da noite e do luar, que parecem diluir a cidade na “imagem de um exterior em que um interior se imprimiu, como uma pegada”. Pois, para Bernardo Soares, “a minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim”.

A diferença entre a confessa virtude do olhar de Bernardo Soares e o olhar convalescente que caracteriza a modernidade para Baudelaire está no elemento psicológico da esperança. Baudelaire acredita poder eternizar na arte a visão da morte e a consciência da passagem. Bernardo Soares não tem sequer esse alívio, não tem sequer essa esperança. O seu é um “livro do desassossego” porque permeado de uma fria lucidez sobre o caráter ilusório de todas as esperanças. Para ele, a “esperança é literária”:

Manhã, primavera, esperança – estão ligados em música pela mesma intenção melódica; estão ligados na alma pela mesma memória de uma igual intenção. Não: se a mim mesmo observo, como observo à cidade, reconheço que o que tenho que esperar é que este dia acabe, como todos os dias. A razão também vê a aurora. A esperança que pus nela, se a houve, não foi minha: foi a dos homens que vivem a hora que passa, e a quem encarnei sem querer, o entendimento exterior neste momento.⁴⁶

A questão da esperança é fundamental para se compreender a percepção da cidade “para além do bem e do mal”. As visões da cidade propostas por Carl Schorske, já mencionadas, referem-se sempre a atitudes psicológicas do sujeito face ao espaço que ocupa. São percepções permeadas de esperança, que ora parecem projetar-se na paisagem exterior, onde o entusiasmo leva o sujeito a associar a cidade moderna ao bem e à virtude; ora parecem se elaborar como paisagens interiores, onde a decepção leva

⁴⁵ MOISÉS, 1986b, p. 16.

⁴⁶ PESSOA, 1986b, p. 132.

o sujeito a associar a cidade moderna ao mal e aos vícios, demandando soluções reformadoras ou evasivas. Em todas elas, porém, vislumbra-se que a percepção da cidade aflora menos de uma visão concreta do que de um desejo de cidade. A cidade é sempre uma projeção imaginária, esperançosa, do sujeito que a habita e que é habitado por ela.

O que muda radicalmente na percepção da cidade “para além do bem e do mal” é a natureza da esperança que passa a caracterizar o sujeito urbano moderno. Em seu artigo “A metrópole e a vida mental”, Georg Simmel analisa as bases psicológicas do tipo metropolitano de individualismo que surge como um mecanismo de resistência do sujeito contra a uniformização e o nivelamento impostos pela vivência típica das cidades grandes:

Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida.⁴⁷

A busca do ineditismo do olhar, em Bernardo Soares, é sempre contra-balançada pela consciência de que nenhuma visão escapa ao condicionamento desses elementos, e que não há como preservar uma individualidade qualquer senão aceitando e reconhecendo previamente a inutilidade da esperança. É o que ele exprime, quando fala do “despertar da cidade”:

O despertar de uma cidade, seja entre névoa ou de outro modo, é sempre para mim uma coisa mais enternecedora do que o raiar da aurora sobre os campos. (...) Uma aurora no campo faz-me bem; uma aurora na cidade bem e mal, e por isso me faz mais que bem. Sim, porque a esperança maior que me traz tem, como todas as esperanças, aquele travo longínquo e saudoso de não ser realidade.⁴⁸

Essa consciência, “o cansaço de todas as ilusões e de tudo o que há nas ilusões – a perda delas, a inutilidade de as ter, o antecansaço de ter que as ter para perdê-las, a mágoa de as ter tido, a vergonha intelectual de as ter tido sabendo que teriam tal fim”,⁴⁹ parece resumir todos os outros modos de sentir e de perceber a cidade propostos por Schorske, bem

⁴⁷ SIMMEL, 1987, p. 11.

⁴⁸ PESSOA, 1986b, p. 138.

⁴⁹ PESSOA, 1986b, p. 122.

como definir o que significa a atitude do sujeito moderno face à cidade “para além do bem e do mal”. Metamorfoseando esse sentimento, essa fria lucidez em palavras, Bernardo Soares constrói o seu diário como uma coleção de fragmentos sem ordem possível, como o desejo de um livro que não resta “inacabado”, mas cujo acabamento reside em ser, eternamente, apenas uma proposta, um vir-a-ser imprevisível; assim como a cidade que é possível habitar parecerá sempre aquém da cidade que nos habita, e assim como o sujeito que podemos ser estará para sempre preso “à vida que temos tido que ter”, e portanto, sempre aquém daquele que sonhamos poder ser.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Edusp, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. Textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.
- CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Baudelaire, Benjamin e o moderno. In: artigo especial para a *Folha de São Paulo, Caderno Letras*, sábado, 7 out. 1989.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GOMBRICH, E.H. *História da arte*. São Paulo: Zahar, 1985.
- HOFFMAN, E.T.A. *Tales of Hoffman*. London: Penguin Books, 1988.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

- ORTEGA Y GASSET. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Lisboa: Nova Aguilar, 1986.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Lisboa: Nova Aguilar, 1986a.
- PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego, por Bernardo Soares*. Seleção e Introdução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986b.
- POE, Edgar Allan. O homem das multidões. In: *Edgar Allan Poe – ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- ROUANET, Sérgio Paulo. Do trauma à atrofia da experiência. In: *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- SCHORSKE, Carl E. La idea de ciudad en el pensamiento europeo de Voltaire a Spengler. In: *Punto de Vista*, n.30, Buenos Aires, jul-out/1987.
- SIMMELL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Porto: Paisagem, 1982.
- WHITMAN, Walt. *Leaves of grass*. New York: Modern Library, s/d.
- WILLIAMS, R. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Resumo

Neste trabalho pretendo mostrar como as diversas visões da cidade na poesia dos heterônimos pessoanos, influenciada pela poesia de seus mestres precursores, oscila entre a imagem virtuosa dos benefícios e a imagem viciosa dos malefícios do inevitável progresso, consolidando-se, afinal, na idéia de um não-lugar, a cidade utópica e ideal, real porém onírica, cuja existência só é possível no espaço literário.

Abstract

This essay shows how the different visions of the city in the poetry of Fernando Pessoa's heteronyms, influenced by the poetry of his precursors' masters, goes from the virtuous image of the benefits to the vicious image of the malefactions of the inevitable progress, consolidating, finally, in the idea of a non-place, the utopian and ideal city, real but dreamlike, whose existence is possible only in the literary space.