

Lisboa no *Livro do Desassossego*: Entre o real e o irreal

La Salette Loureiro

Universidade de Lisboa – CHAM, FCSH

Resumo: No *Livro do Desassossego*, Lisboa ocupa um lugar de destaque, surgindo como cidade real, mas também como porta de acesso para a construção de uma cidade irreal. Cidade profundamente amada pelo protagonista, um caso de topofilia, sobre ela Bernardo Soares elabora uma espécie de mapa emocional e uma autêntica cartografia sensorial, oferecendo-nos uma Lisboa polisensorial. Morador e guarda-livros na Rua dos Douradores, na contemplação ou na errância, o “autor” capta a cidade como paisagem e dá-nos imagens visuais, auditivas, olfactivas, ou cinéticas, mostrando uma Lisboa em constante metamorfose.

No entanto, em contraste com a permanente mutação da cidade, o quotidiano do “autor-protagonista” é repetitivo, regular e monótono, levando a que este, desgostoso da realidade e de si próprio, encontre como saída a construção de um mundo imaginário, concebido à sua própria medida, uma cidade irreal.

Palavras-chave: Lisboa, Cidade, Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, Modernismo

Abstract: In the *Book of Disquiet*, Lisbon occupies a prominent place, appearing as a real city, but also as a gateway to the construction of an unreal city. City deeply beloved by the protagonist, a case of topophilia, about her Bernardo Soares elaborates a kind of emotional map and an authentic sensorial mapping, offering us a polisensorial Lisbon. Dweller and bookkeeper on Rua dos Douradores, in contemplation or wandering, the "author" captures the city as landscape and gives us visual, auditory, olfactory, or kinetic images, showing a Lisbon in constant metamorphosis.

However, in contrast to the permanent mutation of the city, the daily life of the "author-protagonist" is repetitive, regular and monotonous, causing him, disgusted with reality and himself, to find as output the construction of an imaginary world, conceived to his own measure, an unreal city.

Keywords: Lisbon, City, Fernando Pessoa, *The Book of Disquiet*, Modernism

Não há para mim flores como, sob o sol, o colorido variadíssimo de Lisboa.

Fernando Pessoa

Gabriel Josipovici considera que Fernando Pessoa, como outros autores modernistas, pertence a uma cidade, Lisboa, e que ele “has made that city his own” (1977: 26). De facto, as representações que Pessoa faz da sua cidade revelam que ele lhe pertence, mas também que ele criou a sua própria Lisboa, exercendo, por isso, sobre ela “une fonction auctoriale” (Westphal 2007: 253).

A isto acrescentaríamos que não há apenas uma Lisboa de Pessoa, mas várias, porque a Lisboa do heterónimo Álvaro de Campos não é a mesma de Bernardo Soares, nem tão pouco a do Guia *Lisbon: What the Tourist Should See*, escrito propositadamente para os turistas. Nos dois primeiros casos, estamos perante uma transposição literária ou artística e, por isso, ficcional, mas que, ainda assim, mantém com o referente, a Lisboa real, laços que permitem ao leitor reconhecer os espaços representados, correspondendo ao que Bertrand Westphal chama “consensus homotopique” (*idem*: 170).

Este facto e o prestígio atingido pela(s) Lisboa(s) de Pessoa, nomeadamente no *Livro do Desassossego*, levou a que “espaces humains et littérature sont devenus indissociables, et donc aussi l’imaginaire et réalité” (*idem*: 253), ou seja, “City begets text begets city” (Andersen 2015: pos. 149). Assim, Jerónimo Pizarro, um estudioso de Pessoa, considera este livro “o melhor roteiro de Lisboa para uma pessoa que não conhece a cidade”. Também Maria José Lancastre e Robert Bréchon consideram que o *Livro*, para além de outros géneros literários, é o romance desta cidade. A primeira considerou-o “o grande romance de Lisboa” (Lancastre 1985: 15) e o segundo escreveu que “les paysages urbains y sont si présents qu’on peut le lire aussi comme le roman géopoétique de la ville avec laquelle il entretient un rapport singulier, un peu comme Baudelaire avec Paris ou Joyce avec Dublin” (Bréchon 1992: s.p.).

Acresce que, neste caso, a partir da cidade real, o autor-protagonista cria de forma deliberada uma cidade irreal, os dois tópicos que desenvolvemos neste texto.

Em suma, a nosso ver, a representação de Lisboa no *Livro do Dessassossego* corresponde *grosso modo* ao conceito de "Thirdspace" proposto por Edward Soja, configurando-se como "the only place on earth where all places are", do *Aleph* de Borges, porque:

Everything comes together in Thirdspace : subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history. (Soja 2016: 56-57)

A cidade real

Concentremo-nos, pois, na Lisboa de Bernardo Soares, cujo epicentro é a Rua dos Douradores, uma das "ruas intermédias da Baixa usual" (Pessoa 2012: 75), onde o autor-protagonista mora num quarto alugado, com vista para a cidade e o infinito¹, e onde é ajudante de guarda-livros num escritório numa empresa comercial. Aqui vive o seu quotidiano entediante, regular e monótono, medíocre e humilhante, a sua condição de "homem sem qualidades" (Bréchon 1997: 514). Contudo, mesmo considerando não ser nada nem ninguém, ele é, como diz, um "espelho caído sentiente virado para a variedade do mundo" (Pessoa 2012: 219), da qual nos dá conta ao longo do *Livro*. Esta insignificância da vida da personagem é reflectida em espelho pela modéstia do seu local de residência e trabalho e pela predominância de percursos por ruas secundárias da cidade.

A Rua dos Douradores, a que o autor atribui evidentes valores simbólicos, é o ponto nevrálgico de onde Soares, "corpo quieto e escrevente" (*idem*: 360), capta a sua cidade, de frente e em picado ou contrapicado, ou então, é este o ponto de onde parte para a sua errância por LISBOA (intencionalmente grafada a maiúsculas) (*idem*: 153), "transeunte de corpo e alma" (*idem*: 108-9) pelas ruas da Baixa e do sonho. Cumulativamente "Voyeur" e "Marcheur" (termos de Michel de Certeau), Soares, como "voyeur", do seu quarto andar ou esporadicamente das colinas da cidade, qual "Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans

fin” (Certeau 1990: 140-141) e ler a sua cidade como um texto que se oferece ao seu “regard de dieu”, mas enquanto “marcheur”, ao nível da rua, mistura-se com “les pratiquants ordinaires de la ville”, escrevendo conjuntamente com eles esse mesmo “‘texte’ Urbain” (*ibidem*). Vivendo aquilo que Cousineau chama o “Complexo de Dédalo”, a experiência do seu quotidiano na cidade é, contudo, alternada ou simultaneamente fonte de prazer e sofrimento (cf. Loureiro 1996: 195-202, *idem* 2016, Cousineau 2013: 158-162), até porque, mesmo quando se sente aprisionado, encontra sempre uma saída para o infinito, como repete frequentemente, à semelhança do que Hamlet diz na epígrafe escolhida por Borges para *O Aleph*: “O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space” (*Hamlet*, II, 2).

Assim, pela Rua da Prata, da Alfândega, do Arsenal, dos Fanqueiros, pela Praça da Figueira, pelo Terreiro do Paço, com o Tejo sempre ao fundo e um céu em permanente metamorfose policromática, Soares vive a sua nula “vida quotidiana de transeunte incógnito” (Pessoa 2012: 267), constituída pelo trabalho, as refeições no restaurante, as estadas no café, a deambulação pela cidade, a meditação, a escrita, o sonho diário, um conjunto que Thomas Cousineau sintetiza na fórmula “symbiotic processes of experiencing, thinking and dreaming” (2013: 17).

É pois num contexto de frustração pessoal que Lisboa interfere na vida do protagonista, afirmando-se como um contraponto compensatório, um real em permanente mutação, que actua sobre o sujeito como uma espécie de bálsamo.² Diz Soares:

Contento-me afinal, com muito pouco: o ter cessado a chuva, o haver um sol bom neste Sul feliz (...), os passeios da Rua da Prata, o Tejo ao fundo, azul esverdeado a ouro, todo este recanto doméstico do sistema do Universo (Pessoa 2012: 186).

Os dias de sol sabem-me ao que eu não tenho (*idem*: 308).

Nestas circunstâncias, a Lisboa de Bernardo Soares desempenha a função protectora de mãe, tradicionalmente atribuída à cidade. Declarações como “Oh, Lisboa, meu lar!” (*idem*: 109) e “Se eu tivesse o mundo na mão, trocava-o, estou certo, por um bilhete para a Rua dos Douradores” (*idem*: 62) mostram a intensidade do amor do

protagonista por esta cidade e atestam que “La ville est réconfort et consolation dans le désespoir” (Mitscherlich 1970: 41) e um “foyer au sens affectif” (*idem*: 175).

Thomas Cousineau vai mais longe quando afirma que no *Livro* e no *Guia* “Pessoa Remade Lisbon a ‘Paradise Regained’” (2013: 28).

De facto, os sentimentos que Bernardo Soares nutre por Lisboa, visíveis na proliferação dos verbos “amar” e “gozar” ao longo do *Livro*, confirmam que estamos perante um caso de topofilia, de acordo com a definição deste conceito feita por Yi-Fu Tuan: “the affective bond between people and place or setting” (1990: pos. 149).

Com efeito, na Lisboa do quotidiano de Soares, a náusea e o tédio misturam-se com a gratificante captação das cores, dos sons, dos aromas, do movimento, trazendo para a ribalta vivências anódinas do homem moderno e confirmando que “A function of literary art is to give visibility to intimate experiences, including those of place” (Tuan 2014: 162).

Esta vivência diária da cidade resulta, assim, numa comovida fruição da alma e dos sentidos, pois como o próprio anuncia: “Sento-me 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 2012: 51). Deste modo, esta Lisboa antecipa em muitas décadas a definição de cidade feita por Marc Augé (1997: 150-151), quando ele diz que esta “est paysage, ciel, ombres, lumières, mouvement; elle est odeurs, odeurs variant avec les saisons et la situation, les lieux et les activités – odeurs d’essence et du mazout, de la brise océane, des ports ou des marchés; elle est bruit, rumeur, vacarme ou silence” (*apud* Westphal 2007: 220), uma caracterização que se adapta perfeitamente à Lisboa deste semi-heterónimo de Pessoa.

Efectivamente, entre as múltiplas perspectivas que a cidade de Bernardo Soares apresenta, a captação de Lisboa pelos sentidos ocupa um lugar de relevo, configurando-se como um caso de “polysensorialité”, de que nos fala Bertrand Westphal, e de que num primeiro momento aqui pretendemos dar conta.

Diz este investigador que “Lisbonne est polychrome. Lisbonne est olfactive. Lisbonne est sensuelle mais également polysensorielle” (Westphal 2006: 13), opinião que subscrevemos inteiramente, pois o *Livro do Desassossego* comprova isto mesmo.

Na verdade, poder-se-á dizer que Soares, ao registar a permanente metamorfose

de luz, cores, sons, aromas e movimento que ocorrem na cidade, procede a uma autêntica cartografia sensorial de Lisboa, quiçá, a uma “metafísica das sensações”, mas também a uma cartografia emocional (cf. Christian Nold, in Caeiro 2014: 233). Poderíamos talvez aventar que, com muitas décadas de avanço, ao registar as variações que ocorrem com a hora do dia, o dia da semana, as estações do ano e as condições atmosféricas, o autor faz uma espécie de *BioMapping* de Lisboa, um *sensitive map*, um mapa emocional, que estão agora na ordem do dia (cf. Collot 2014: 36, Caeiro 2014: 237).³

De facto, ao acordar, ao entardecer, a dormir, deserta ou buliçosa, Lisboa permanece sempre sob a sua “atenção distraidamente sobreatenta” (Pessoa 2012: 490), ocupando lugar de destaque qualitativo e quantitativo as manhãs, o poente, a noite, as estações do ano e a meteorologia. Ele é, como pretende, “um reflexor de imagens dadas, um biombo branco onde a realidade projecta cores e luz” (*idem*: 408), ou “uma placa fotográfica prolixamente impressionável” (*idem*: 456), sendo que essas imagens abrangem todos os sentidos, individual ou simultaneamente. E se o seu dia a dia é repetitivo e monótono, toda a paisagem é um manancial infindável de cambiantes, que o sujeito regista e muitas vezes absorve e incorpora, em harmoniosa osmose com o biorritmo urbano.

A análise das metamorfoses referidas mostra que, do ponto de vista do movimento, este aumenta ou diminui normalmente na razão directa do ruído. A manhã é um momento de sossego, em que, frequentemente, o protagonista vagueia pelas ruas ainda vazias, mas pouco a pouco a cidade emerge da neblina e do sono e, progressivamente, as ruas “desdesertam-se” (*idem*: 408) e tudo ferve de acção. Pelas ruas, correm as varinas, as vendedeiras, os padeiros, os leiteiros. A Praça da Figueira enche-se de vendedeiras, de fregueses e de colorido. Em evidente contraste, nos cruzamentos, estagnam os polícias. Mas, ao meio-dia, a cidade pára para almoçar e tudo se acalma, até recomeçar novamente e depois chegar o sossego do fim da tarde e o silêncio da noite, quando “dorme ao luar, álgida a cidade inteira” (*idem*: 421).

Relativamente às imagens visuais, diz-nos Darran Andersen que “The eye, and its position, is the fulcrum on which the entire visible universe pivots” (Andersen 2015: pos. 84), ora no *Livro do Desassossego*, a vista é um sentido hipervalorizado e ver é uma

actividade polifacetada, proveniente dos olhos, mas também de outros sentidos, e também do pensamento, do sonho e da recordação.

Visualmente, Soares oferece-nos belíssimos quadros, diríamos até, belíssimos filmes, com cores em permanente movimento e contínuas variações de luz. Veja-se a associação das descrições do *Livro do Desassossego* aos quadros de Monet, Turner, Van Gogh, Prins Eugen e Sisley, feita por Alfredo Margarido (1987).

Sob o efeito da luz do sol, a cidade ganha cores de um dinamismo infundável, adquirindo uma mobilidade cromática captada pelo autor-protagonista, perito em reproduzir esses fenómenos pictóricos ou cinematográficos. Diz Westphal, e Soares comprova, que “Lisbonne est une ville aux couleurs changeantes. Je ne connais aucune autre ville, en littérature, dont les tonalités soient aussi riches, aussi contradictoires” (Westphal 2006: 11).

Vejamos um exemplo desse processo de metamorfose cromática: “céu apenas, céu de todas as cores que desmaiam – azul branco, verde ainda azulado, cinzento pálido entre verde e azul, vagos tons remotos de cores de nuvens que o não são, amareladamente escurecidas de encarnado findo” (Pessoa 2012: 230).

Outras vezes, as cores fundem-se umas nas outras ou apresentam sucessivas tonalidades que lhes vêm do sol, do luar ou da própria cidade, como no seguinte exemplo: “Por entre a casaria, em intercalações de luz e sombra – ou, antes, de luz e de menos luz –, a manhã desata-se sobre a cidade. Parece que não vem do sol mas da cidade, e que é dos muros e dos telhados que a luz do alto se desprende” (*idem*: 361).

O poente produz também um colorido próprio, em que luz e sombra se misturam, tornando a cidade uma tela vibrante e incandescente, como quando “sobre a encosta do Castelo, o poente oposto arde em dezenas de janelas, num revérbero alto de fogo frio” (*idem*: 161), ou quando a esta “hora indefinida” a cidade se inunda de uma atmosfera azul que se espelha nos prédios e se reflecte nas pedras da calçada.

A noite também funciona pictoricamente e a chuva e as nuvens que a antecedem são também elementos plásticos. A chuva dá origem a múltiplas variações visuais, mas as nuvens anunciam outro fenómeno atmosférico aterrador: a trovoadas. Esta insinua-se de uma forma onipotente e ameaçadora, gerando uma ambiência claustrofóbica, que provoca “um mal-estar de tudo, um suspender cósmico da respiração” (*idem*: 109).

Outros dois elementos integram a paisagem lisboeta, os eléctricos e sempre, sempre, o Tejo, invariavelmente azul.

Mas, como diz Andersen, “The city is beyond the straightforward visual. Sound gives extra dimensions to space” (2015: pos. 4568). Henri Lefèbvre lembra-nos também que “L’espace s’écoute autant qu’il se voit, et s’entend avant qu’il se dévoile au regard” (2000: 231), o que acontece frequentemente no *Livro do Desassossego*, cujo protagonista capta o exterior e o oculto também através do som. Aqui, o ouvido é fonte de impressionantes paisagens sonoras, que vão do nocturno silêncio até ao “pedregulho de som” (Pessoa 2012: 229), o trovão. Pelo meio temos os ruídos dos carros, dos eléctricos, das carroças, dos cauteleiros, das varinas, da chuva.

Os silêncios têm origens, significados e efeitos diversos: da noite, do domingo, da manhã, da hora de almoço, da tardinha, da chuva, da trovoada. Este último cria uma atmosfera de expectativa sinistra e uma ambiência terrífica que tudo amedronta e transfigura.

Outro dos sentidos privilegiados no *Livro* é o olfacto. Sobre este, diz Marcel Roncayolo que “Les odeurs sont essentielles dans la reconnaissance des lieux” (*in* Sanson 2007: pos. 261), mas Soares vai mais longe quando o associa à visão e exalta o seu poder evocativo, dizendo que “é uma vista estranha. Evoca paisagens sentimentais por um desenhar súbito do subconsciente” (Pessoa 2012: 269). Esclarece que os perfumes “são uma maneira de a humildade do mundo externo falar comigo, dizer-me coisas do passado” (*idem*: 218). Destaca, assim, que é “o seu poder evocatório que o torna capaz de presentificar com grande intensidade vivências do passado infantil ou cultural” (Loureiro 1996: 222), ideia que Tuan viria a confirmar, dizendo que “Odor has the power to evoke vivid, emotionally-charged memories of past events and scenes” (Tuan 1990: pos. 215). Assim, “um cheiro a caixotes do caixoteiro” (Pessoa 2012: 269) evoca a memória literária de Cesário Verde e o seu cheiro a pão no forno. Porém, o cheiro pode revelar apenas a presença oculta de determinados produtos, como quando a maresia, acompanhada de frescura nauseante, se espalha pelas ruas da Baixa e penetra no mais íntimo do sujeito.

Finalmente, e porque na vida real “[a] human being perceives the world through all his senses simultaneously” (Tuan 1990: pos. 229), também no *Livro do Desassossego*

os sentidos agem em sinestesia, como ilustram vários fragmentos.

Estas são algumas das paisagens reais contempladas por “um urbano que passa a vida com o nariz no ar” (Margarido 1987: 25) e não prescinde nunca de VER do alto do seu “telhado espiritual” (Pessoa 2012: 116).

A cidade irreal

De facto, se no *Livro do Desassossego* a Lisboa real tem sobre o sujeito um efeito balsâmico, este é ainda assim claramente insuficiente para as suas aspirações e exigências. Como afirma Michel Collot em *La Pensée-Paysage*,

L'horizon délimite le paysage, mais cette limite est mobile, ouverte à l'appel de l'ailleurs. Cette dialectique du proche et du lointain inscrit dans le paysage une dynamique assez analogue au double mouvement de territorialisation et déterritorialisation qui anime, selon Deleuze et Guattari, toute pensée. (Collot 2011: 38)

Bernardo Soares desloca esta dialéctica do sentir/pensar para outra, a do sentir/sonhar, em que o segundo termo assume uma supremacia incontestável. Mas globalmente a análise de Collot corresponde ao que se passa no *Livro do Desassossego*, onde um constante apelo do infinito leva a que a representação da cidade exemplifique, em nosso entender, aquilo que Darran Andersen escreve no livro *Imaginary Cities*:

A history then of ever-changing cities, whether real or unreal, must also be a history of the imagination. Melville had a point when he wrote, 'It is not down in any map; true places never are'[88], but likewise imaginary places are never entirely unrealised. We can find them all around us. (Andersen 2015: pos 682-684)

No *Livro do Desassossego*, a permeabilidade entre o real e o irreal é uma constante e relaciona-se directamente com a afirmação de Bernardo Soares “A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim” (Pessoa 2012: 361), mostrando assim que a exploração da cidade coincide com a exploração do seu próprio Eu,⁴ ou dela decorre, num movimento recursivo e interactivo, o que aponta para a ideia de que aquela, captada como paisagem, lhe oferece “des repères identitaires du Sujet”, “la figurabilité du social et des appartenances culturelles” (cf. Robin, in Sanson 2007: pos. 1159).

Neste sentido, poder-se-á dizer que, como Collot, também Soares considera que “Le monde comme tel n’existe que pour une conscience qui ne se sait elle-même qu’en se projectant vers lui” (Collot 2011: 33), como ilustra o texto 397 do *Livro*, ideia que conduz a um “espacement du sujet”, entendido como «ce mouvement par lequel il [le sujet] quitte son idée close sur elle-même pour s’ouvrir au dehors, au monde et à l’autre” (*idem*: 34).

A frequente oscilação entre o mundo exterior e o mundo interior e a interacção entre os dois que se verifica no *Livro*, e é considerada um dos aspectos da escrita modernista⁵, enquadra-se na constante reflexão de Pessoa sobre este assunto. Com efeito, no *Livro*, a captação da cidade como paisagem operacionaliza a ideia teorizada por Pessoa, segundo a qual “a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. (...) terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens” (Pessoa 2015: 46-48), um processo que remete para a conhecida síntese “um estado de alma é uma paisagem”, reiterada nos textos de Pessoa e também no *Livro do Desassossego* (Pessoa 2012: 107), mas também para a fórmula “Devir-paisagem”, de José Gil. Aliás, Soares define-se dizendo “Sou um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior” (*idem*: 420).

Em suma, Pessoa e Soares têm plena consciência de que há uma interacção entre o interior e o exterior, o sujeito e o objecto, que afecta um e outro, característica modernista que os coloca em sintonia com Georg Simmel, para quem “the experience of modernity was grounded in the individual’s attempt to negotiate – and incorporate – external reality in relation to the psychic interiority of the self” (*apud* Harding 2005: pos. 313).

Estudos mais recentes vêm confirmar as ideias de Pessoa e dos modernistas, como é o caso de M. Merleau-Ponty, Pierre Sansot, Marcel Roncayolo, Nathalie Roelens e Michel Collot, afirmando este último que “L’exploration du monde extérieur n’est d’ailleurs nullement incompatible avec celle du monde intérieur: le paysage est par excellence le lieu d’un tel échange” (2014 : 29).

Neste ponto da nossa análise, abordaremos em primeiro lugar a função compensatória do universo sonhado no *Livro do Desassossego* e em segundo lugar o

método de transformação do real através do sonho e seus efeitos na construção de outros mundos, quiçá mundos plausíveis (Westphal).

Com efeito, constata-se que o protagonista, desgostoso da realidade e de si próprio, comprazendo-se na inação, através de um processo de “déterritorialisation” (Deleuze et Guattari) que a própria cidade propicia (Westphal 2006: 16-19), encontra uma saída na construção de um mundo imaginário, concebido à sua própria medida, uma cidade irreal. Essa sua escolha decorre da convicção de que o mundo sonhado é o que é realmente verdadeiro e de que “sonhar é muito mais prático que viver” (Pessoa 2012: 123), opinião que coincide com Bachelard, para quem “Toujours, imaginer sera plus grand que vivre” (Bachelard 1957: 90).

Desta forma, através do sonho, Soares faz à realidade aquilo que os Douradores faziam aos objectos, embelezando-os ou restaurando-os com folha de ouro. Parece, por isso, pertinente considerar a hipótese de a escolha da Rua dos Douradores não ter sido feita por acaso. À sua maneira, Soares é também ele um dourador, que “do alto da majestade de todos os sonhos, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa” (Pessoa 2012: 52), embeleza a sua vida através do sonho e da escrita, como assume quando diz “Douro-me de poentes supostos, mas o suposto é vivo na suposição. Alegro-me de brisas imaginárias, mas o imaginário vive quando se imagina” (*idem*: 346).

O onírico institui-se, assim, como “l’affirmation d’un temps et d’un lieu d’accomplissement”, associando-se pelos efeitos que produz ao estatuto do “sagrado”, tal como ele pode ser vivido na grande cidade, segundo a análise de Jean Rémy e Liliane Voyé (1981: 80-81), ao acrescentar à vivência do quotidiano (o primário), um “surplus de sens”, um suplemento de sentido, que leva a uma realização total, absoluta, de acordo com estes autores.

É nesta perspectiva que Soares, considerando-se a si próprio como espectador e espectáculo, constrói dentro de si um “teatro íntimo” (Pessoa 2012: 210), que só pode ser gratificante e compensador das frustrações reais duma vida incompleta, também ela frequentemente paisagenada em quadro citadino, como é o caso em que é figurada como “simples quadro externo, (...) bailado sem nexos, mexer de folhas ao vento, nuvens em que a luz do sol muda de cores, arruamentos antigos, ao acaso, em pontos desconformes da cidade” (*idem*: 204).

Passando ao segundo ponto enunciado, constatamos que toda essa construção de um mundo imaginário exige um método meticuloso, descrito várias vezes no *Livro*, o qual não dispensa o contacto com o real, pois como refere:

As cousas são a matéria para o meu sonho; por isso aplico uma atenção distraidamente sobreatenta a certos detalhes do Exterior.

Para dar relevo aos meus sonhos preciso conhecer como é que as paisagens reais e as personagens da vida nos aparecem relevadas. (*idem*: 490)

Assim entendida, a captação da cidade ganha novos contornos, inserindo-se num panorama muito mais vasto que se liga à opção do autor-protagonista pelo sonho e a todo o processo inerente, o qual inclui a observação do mundo exterior para ser tomado como modelo de uma construção imaginária dotada de “uma extraordinária nitidez de visão interior” (*idem*: 490), que abrange a concretização e exteriorização de ideias abstractas, sentimentos humanos, secretos impulsos, atitudes psíquicas, figuras e cenários dos sonhos. Acrescem a estes exemplos os lugares nunca vistos e ainda as pessoas e suas vidas pessoais e profissionais, às quais o sujeito acede, por vezes outrando-se nelas, à medida que as vê e analisa e as reconfigura por um processo de “imaginação e outridade” (*idem*: 268), com base na análise de instantes, “sensações mínimas, e de coisas pequeníssimas” (*idem*: 455), e ainda na decomposição de sensações e na atenção conferida a pormenores milimétricos, que ele considera “o glorioso infinitesimal” (*ibidem*).

Neste sentido, a Lisboa real, qual *Aleph* de Borges, oferece ao sujeito a possibilidade de devir-paisagem e devir-outro(s), fornecendo-lhe os modelos ou os pontos de partida para a emergência do onírico, tornando-se, assim, uma espécie de máquina geradora de multiplicidades, através da qual este alcança outros lugares e situações e devém-outro(s), pois, como afirma, “Numa grande dispersão unificada, ubíquo-me neles e eu crio e sou, (...), uma multidão de seres, conscientes e inconscientes, analisados e analíticos, que se reúnem em leque aberto” (*idem*: 253). De facto, Lisboa desempenha aqui um papel fundamental, pois é ela que oferece as personagens, o cenário e a variedade de situações indispensáveis à criação de mundos e dramas imaginários, materializando a possibilidade de construir inúmeros enredos e

constituindo-se como um duplo do sujeito, que a determinado momento se assume como “a cena nua onde passam vários actores representando várias peças” (*idem*: 290), a ponto de sujeito e cidade se reflectirem reciprocamente, quer por semelhança quer por contraste.

Assim, por um processo de “déterritorialisation”, Soares, qual “être pantoporos”, “Ce faisant, il brave la monotonie du réel et les restrictions du lieu” (Westphal 2011: pos. 4956), porém, enquanto Homem, como na *Antígona* de Sófocles, ele é um “pantoporos áporos” e um “hypsipolis ápolis”, facto que o obriga a recomeçar diariamente essa tarefa de reconstrução imaginária após sucessivas reterritorializações, ou seja, os inevitáveis regressos à realidade.

Nestas circunstâncias, a captação da cidade está desde sempre afectada pelo método aplicado pelo protagonista, que visa a construção de outros mundos, que sejam gratificantes, desiderato a que é submetido todo o processo perceptivo. Em conformidade com este modelo, constata-se que, se ver é uma actividade que assume a máxima importância no *Livro*, ela é, por um lado, uma actividade selectiva, pois “A minha visão das coisas suprime sempre nelas o que o meu sonho não pode utilizar” (*idem*: 491), por outro, ela não é um exclusivo dos olhos do corpo, pois é muitas vezes de olhos fechados que o sujeito contempla paisagens fascinantes que adquirem uma nitidez fotográfica, no sentido em que, como afirma, “Vejo as paisagens sonhadas com a mesma clareza com que fito as reais” (*idem*: 129).

Este método consiste então numa “erudição da sensibilidade” (*idem*: 158), que assenta na ideia de que “A verdadeira experiência consiste em restringir o contacto com a realidade e aumentar a análise desse contacto” (*idem*: 158), promovendo assim a produção de multiplicidades a nível de espaços, pessoas, situações e sensações, de forma a abarcar todo o universo, numa lógica em que “O universo não é meu: sou eu” (*idem*: 160).

A aplicação deste método permite a alternância entre mundos, mas também o seu funcionamento em simultâneo, operando desdobramentos do sujeito ou a sua ubiquidade em vários universos, pondo em cena um eu múltiplo, capaz de “seguir várias ideias ao mesmo tempo, observar as coisas e ao mesmo tempo sonhar assuntos muito diversos” (*idem*: 492), privilégio que lhe permite, por exemplo, “estar ao mesmo tempo

sonhando um poente real sobre o Tejo real e uma manhã sonhada sobre um Pacífico interior” (*ibidem*). Tal acontece sobretudo quando o sujeito se encontra em estados de sonolência ou semi-consciência, frequentemente atingidos intencionalmente, mas também em situações de plena lucidez.

Estão neste caso a deambulação pelas ruas, as pequenas viagens dentro ou à volta da cidade, as paisagens físicas e humanas captadas de forma fixa ou em movimento. Veja-se o que acontece enquanto deambula sonolento pelas ruas da Baixa e constata que “então, em plena vida, é que o sonho tem grandes cinemas. Desço uma rua irreal da Baixa e a realidade das vidas que não são ata-me, com carinho, a cabeça num trapo branco de reminiscências falsas” (*idem*: 139).

Outro caso paradigmático é a experiência da viagem de eléctrico, que se institui como dispositivo produtor de um manancial de criações imaginárias, feitas normalmente a partir da decomposição de sensações mínimas que o levam do visto ao não visto, do micro ao macro, do presente ao ausente, do próximo ao longínquo, como nos mostra o fragmento em que “Os bancos do eléctrico, de um entre-tecido de palha forte e pequena, levam-me a regiões distantes, multiplicam-se-me em indústrias, operários, casas de operários, vidas, realidades, tudo” (*idem*: 289). Aplicado aos passageiros do eléctrico, o mesmo processo confere-lhe o passaporte para a construção do filme das suas vidas pessoais, sociais e profissionais, o mesmo acontecendo com aqueles que, estando ausentes, têm presente o fruto do seu trabalho, como é visível no caso do “vestido da rapariga que vai em minha frente” (*idem*: 288), que lhe serve de ponto de partida para imaginar todas as fases de fabricação deste produto e todas as vidas dos envolvidos no processo, bem como os lugares e maquinaria inerentes.

Na mesma linha cabe o processo de devir-outro(s), quando “ao passar diante de casas, de villas, de chalés, vou vivendo em mim todas as vidas das criaturas que ali estão” (*idem*: 289), ou quando reconstrói toda a sua vida imaginando-se a viver nessas casas em épocas sucessivas.

Neste enquadramento, também as longas viagens se tornam desnecessárias para conhecer os espaços longínquos, os seus habitantes e as situações que vivem, pois, não saindo de Lisboa, conseguiu já passar “por cidades mais que [as] existentes, e os grandes rios de nenhuns mundos fluíram, absolutos, sob os meus olhos contemplativos” (*idem*:

159), conseguindo, assim, aceder também ao não existente. Há, por isso, razões para o protagonista se regozijar pelas vantagens e superioridade que tem sobre os viajantes reais, pois consegue vivências a que aqueles não acedem (*ibidem*).

Com este e outros exemplos, Soares ilustra a sua lógica de que “em nós está tudo” (*idem*: 158), ideia que recobre a sua máxima “Para viajar basta existir” (*idem*: 402), exemplificada pela afirmação de que “Quando se sente de mais, o Tejo é Atlântico sem número, e Cacilhas, outro continente, ou até outro universo” (*idem*: 146).

Desta maneira, Bernardo Soares, frequentemente de costas voltadas para a realidade cinzenta, cria e recria a sua própria cidade, faz dela o seu “monde plausible”⁶ (Westphal 2011), uma cidade sonhada, mas, para ele, mais real que qualquer outra, porque, como diz, “O sonhador é um emissor de notas, e as notas que emite correm na cidade do seu espírito do mesmo modo que as da realidade” (Pessoa 2012: 123) e “até deste quarto andar sobre a cidade se pode pensar no infinito. Um infinito com armazéns em baixo, é certo, mas com estrelas no fim...” (*idem*: 413).

E Lisboa contribui para isso, porque, como diz Westphal, ela é “Le pivot d’un rêve. Lisbonne est ailleurs” (Westphal 2006 : 19).

Em suma, no *Livro do Desassossego*, Lisboa é uma cidade em que “The real becomes unreal and the unreal becomes real” (Andersen 2015: pos. 1541), exactamente porque aqui “Dream becomes real becomes dream” (*idem*: pos. 354), sobretudo quando Soares apoia o cotovelo na sua varanda transfigurada em “amurada sem pó possível de um barco singrando num turismo infinito” (Pessoa 2012: 392).

Bibliografia

- Andersen, Darran (2015), *Imaginary Cities*, London, Influx Press (formato Kindle).
- Bachelard, Gaston (1957), *Poétique de l'Espace*, Paris, PUF.
- Bréchon, Robert (1992), "Paysages de Fernando Pessoa", *Cahiers de Géopoétique*, n° 3, <http://www.institut-geopoetique.org/fr/cahiers-de-geopoetique/28-paysages-de-fernando-pessoa> (último acesso em 20/06/2017).
- (1997), *Estranho Estrangeiro* (trad. Maria Abreu e Pedro Tâmen), Lisboa, Círculo de Leitores.
- Brosseau, Marc (2015), "Acquis et Ouvertures de la Géographie Littéraire", in *De l'Imaginaire Géographique aux Géographies de l'Imaginaire. Écritures de l'Espace*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- Caeiro, Mário (2014), *A Arte na Cidade*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Certeau, Michel de (1990), *L'Invention du Quotidien*, Paris, Gallimard.
- Collot, Michel (2011), *La Pensée-Paysage*, Arles, Actes-Sud.
- (2014), *Pour une Géographie Littéraire*, Paris, Éditions Corti.
- Cousineau, Thomas J. (2013), *The Unwritten Novel. Fernando Pessoa's The Book of Disquiet*, Dalkey Archive Press.
- Debarbieux, Bernard (2015), *L'Espace de L'Imaginaire. Essais et Détours*, Paris, CNRS Éditions (formato Kindle).
- Dupuy Lionel / Puyo Jean-Yves (Dir.) (2014), *L'Imaginaire Géographique. Entre Géographie, Langue et Littérature*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- (2015), *De l'Imaginaire Géographique aux Géographies de l'Imaginaire. Écritures de l'Espace*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- Gil, José (1994), *O Espaço Interior* (trad. Maria de Fátima Araújo), Lisboa, Presença.
- Harding, Desmond (2005), *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*, New

York, Routledge (formato Kindle).

Josipovici, Gabriel (1977), *The Lessons of Modernism. And Other Essays*, London, MacMillan Press.

Lancastre, M. José de (1985), “Um Poeta, uma Cidade, uma Literatura”, in *Anais XIX*, col. Estudos Luso-brasileiros, 1-18.

Lefèbvre, Henri (2000), *La Production de l'Espace*, Paris, Ed. Anthropos.

Loureiro, La Salette (1996), *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa.

-- (2016), “As (Multipli)Cidades dos Modernistas Portugueses”, *Uniletras*, vol. 38, nº 2, 251-264, <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/issue/view/547/showToc> (último acesso em 07/05/2017).

Margarido, Alfredo (1987), “O Imaginário plástico de Bernardo Soares”, *Colóquio/Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 73, 24-35.

Mitscherlich, Alexander (1970), *Psychanalyse et Urbanisme*, Paris, Gallimard.

Montandon, Alain (org.) (2006), *Lisbonne. Géocritique d'une Ville*, Clermont-Ferrant, Presses Universitaires Blaise-Pascal.

Pessoa, Fernando (2012), *Livro do Desassossego* (ed. Richard Zenith), Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2015), *Sobre Orpheu e o Sensacionismo* (ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith), Porto, Assírio & Alvim.

Remy, Jean/ Voyé, Liliane (1981), *Ville: Ordre et violence*, Paris, PUF.

Robin, Christelle (2007), “Paysage Urbain, Image du Corps, Figurelidentitaire”, in *Le Paysage Urbain: Représentations, significations, communication*, Paris, L'Harmattan.

Roelens, Nathalie / Vercruysse, Thomas (org.) (2016), *Lire, Écrire, Pratiquer la Ville*, Paris, Editions Kimé.

Sanson, Pascal (dir.) (2007), *Le Paysage Urbain: Représentations, significations, communication*, Paris, L'Harmattan (formato Kindle).

Simmel, Georg (2013), *Les Grandes Villes et la Vie de l'Esprit*, Paris, Éditions Payot (formato Kindle).

Soja, Edward W. (2016), *Thirdspace*, Malden, Blackwell Publishing [1996].

Tuan, Yi-Fu (1990), *Topophilia*, New York, Morningside Edition (formato Kindle).

-- (2014), *Space and Place. The Perspective of experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Westphal, Bertrand (2006), "Pourquoi une Géocritique de Lisbonne", in *Lisbonne. Géocritique d'une Ville*, Clermont-Ferrant, Presses Universitaires Blaise-Pascal.

-- (2007), *La Géocritique. Réel, fiction, Espace*, Paris, Editions de Minuit.

-- (2011), *Le Monde Plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Éditions de Minuit (formato Kindle).

La Salette Loureiro é actualmente investigadora do CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Fez licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, na Universidade de Coimbra, e Curso de Mestrado em Literatura Comparada Portuguesa e Francesa, na Universidade Nova de Lisboa, onde iniciou Tese de Doutoramento sobre Nuno Bragança. Publicou *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro* e vários artigos em livros e revistas. Tem participado em Congressos, Colóquios e Conferências, destacando-se recentemente o *Congresso Internacional de Literatura e Ecocrítica, 100Orpheu, The Street & The City, 400 Anos no Diálogo das Artes. Cervantes & Shakespeare, Espaços Literários e Territórios Críticos*, e os Colóquios *Orpheu e Agora?, 100/Exílio&Centauro, Aimer Paris*.

NOTAS

¹ “Do meu quarto andar sobre o infinito” (Pessoa 2012: 380).

² Opinião que partilhamos com Cousineau, para quem “Both Soares and Pessoa’s model tourist ‘own’ Lisbon in highly gratifying ways” (Cousineau 2013: 29).

³ Cf. também <http://www.paris.emotionmap.net/>.

⁴ Cf. Marc Brosseau, “Sujet et lieu” e “Identité narrative” (in Dupuy 2015: 33-34); Ricœur, P. (1991), *Temps et Récit*, vol. III, Paris, Points, 355-356; Ricœur, P. (1990), *Soi-Même Comme un Autre*, Paris, Seuil, 175-176.

⁵ “Within this ‘mythic’ or ‘fourth’ dimension, the city’s fragmentation is complete’ in that ‘the many experiences of the characters are complemented by the contents of their consciousness, which enter the text as independent agents” (Harding 2005: pos. 297).

⁶ “Est donc plausible ce qui est digne d’être applaudi. Le monde plausible serait donc un monde digne d’être applaudi” (Westphal 2011: pos. 204).