

A imagem apórica e antidialética do muro em três autores modernos da literatura portuguesa: Cesário Verde, Raul Brandão e Fernando Pessoa

The aporic and anti-dialectical image of the wall in three modern authors of portuguese literature: Cesário Verde, Raul Brandão e Fernando Pessoa

137

Joana Souto Guimarães Araújo *
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET/MG

RESUMO: O artigo propõe leitura comparativa entre textos escolhidos de três autores modernos portugueses: Cesário Verde, Raul Brandão e Fernando Pessoa, os quais problematizaram a imagem do muro no contexto de caracterização das novas experiências na cidade moderna, com seus novos dados da consciência, percepção do tempo e do espaço. Conforme nossa leitura, o muro aparece nos textos analisados como uma imagem antidialética para aludir, alegoricamente, a uma relação de aporia do sujeito ou dificuldade na formação da subjetividade. A imagem pode ser lida como “hipericônica”, ou seja, icônica do próprio processo de produção de imagens. De modos distintos, mas com alguns pontos de contato, os autores pensaram na constituição da imagem para além dos moldes tradicionalmente dialéticos de estruturar a visualidade, com o intuito de examinar a consciência e propor novas representações diante da dificuldade de apreensão do real e da descrença em torno do sujeito cognoscente.

* Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura moderna portuguesa. Imagem poética. Crise. Dialética.

ABSTRACT: The article shows a comparative reading among texts chosen from three modern Portuguese authors: Cesário Verde, Raul Brandão and Fernando Pessoa. Those authors explored the image of the wall in the context of new representations of the modern city, with its new types of conscience, perception of time and space. According to our reading, the wall appears as an anti-dialectic image to allude, allegorically, to a relationship of subject aporia or difficulty in the constitution of subjective experience. The image can also be read as “hypericonic”, that is, iconic of the process of image production. In different ways, but with points of contact, the authors considered the image constitution beyond the traditionally dialectical molds of structuring visibility, in order to examine the conscience and propose new representations in face of the difficulties of apprehending reality and of disbelief around the knowing subject.

KEYWORDS: Modern Portuguese literature. Poetic image. Crisis. Dialectics.

Introdução

Em Lakoff e Johnson (2002) a metáfora é investigada como instância anterior à linguagem nos processos de formação e caracterização de conceitos que estruturam o pensamento e a ação cotidiana. Isto é, a metáfora não constituiria apenas uma figura restrita à poética ou à retórica, mas estaria implicada no próprio *modus operandi* do pensamento, associado ao corpo, aos sentidos e à orientação do espaço. Nesse sentido, a metáfora define-se como base para a constituição de nosso sistema conceitual, fundamentado em nossas experiências físicas e culturais (2002, p. 65).

Nesse contexto, o estudo da poesia oferece especial interesse, visto que é uma das atividades humanas que mais evidenciam as tensões entre os processos constitutivos da linguagem, sejam eles pré-lógicos ou pré-discursivos, ligados ao corpo, às sensações e aos afetos, por exemplo, e suas retomadas aos níveis mais abstratos, expressos pela linguagem verbal propriamente dita, em entrecruzamento com as diversas tradições do pensamento lógico, como a retórica, a poética e a dialética. José Gil, filósofo nascido em Portugal, chama atenção para aquilo que ele denomina “inconsciente da linguagem”:

O inconsciente da linguagem começa a formar-se desde cedo, à medida que a criança ouve e apreende diversas coisas, às quais faz corresponder signos subtis de prazer ou de dor, transformando-os num grito, num esgar, num gesto etc. [...] Na história da formação da linguagem, tais signos sedimentados no corpo se inscrevem também nos fonemas, sendo depois retomados, a um nível posterior dessa formação, nos morfemas, nos sintagmas, e por aí adiante [...] (GIL, 2016, p. 44).

Embora não trate da metáfora propriamente dita, Gil também sublinha categorias pré-lógicas e escalas infinitamente menores e múltiplas que enformam as imagens e o pensamento conceitual, reconstituindo uma verdadeira “semiótica das micropercepções” que permeiam o funcionamento da linguagem. Dentro dessa visão teórica-cognitiva, a percepção estética e as formas poéticas responderiam a um jogo de forças, escalas e intensidades entre “pequenas percepções” em cruzamento, ligadas às inscrições no corpo, às experiências físicas e à própria constituição da visualidade.

Com vistas para essa tensão entre os processos constitutivos/ cognitivos da imagem poética e a retomada de níveis posteriores mais abstratos no plano da linguagem, este artigo dedica-se à análise - em um corpus poético definido - de uma “metáfora de espacialização” bastante recorrente na cultura: o “muro”, figura ligada ao limite, à demarcação de superfícies e fronteiras, à experiência básica de compartimentação do espaço e do campo visual, em que somos levados, segundo Lakoff & Johnson, a apreender e a classificar os objetos como “recipientes”, marcados pelas interações entre o dentro e o fora/ frente e atrás/ o acima e o abaixo/ o centro e as margens, etc. Por outro lado, como pretendemos demonstrar na leitura dos poemas selecionados, a imagem do muro, transpassada de sentidos históricos-civilizacionais e associada ao geomestrismo abstrato da cidade, torna-se uma imagem antidialética, ou seja, crítica dos processos duais presentes na constituição e apreensão do real - aqui vivenciado em termos de crise e aporia.

Uma das tradições mais instituídas, principalmente no pensamento filosófico, em torno da apreensão do real é a dialética. A tradição da dialética forneceu quadrantes para pensar as transformações e andamentos de sentido, tornando

inteligíveis as passagens, os trânsitos e as relações entre a razão e os sentidos, os diversos tipos de visualidade e os fenômenos, oferecendo, com isso, instrumentos que se introjetaram no olhar, nos modos de raciocínio e reflexão, e também nas estruturas organizacionais do discurso, fazendo-se presente também, sobretudo como método, em outras disciplinas e práticas artísticas. Na poesia ou na literatura, processos dialéticos participaram na tradição do pensamento sobre a constituição da imagem poética e contribuíram para a concepção da obra artística e do sujeito da enunciação.

Contudo, no fim do século XIX e início do XX, o método dialético, principalmente em suas bases metafísicas, começa a ser questionado, passando por um novo ciclo de reelaborações críticas. Essa crise da dialética também tem uma história literária, relacionada àquilo que tem sido reconhecido como crise do sujeito cognoscente, crise da representação da experiência e do real, considerado instância cada vez mais problemática. Este artigo propõe uma leitura comparativa entre alguns autores modernos da literatura portuguesa: Cesário Verde (1855), Raul Brandão (1867) e Fernando Pessoa (1888), cujas obras analisadas oferecem alguns pontos de contato, como o tema da crise e a centralidade de uma imagem “hipericônica”, para utilizar o termo de W. J. T. Mitchell (1986), ou seja, icônica da consciência e do próprio processo de produção de imagens: a imagem do muro. Ao percorrermos esta imagem no corpus selecionado, pretendemos investigar os modos como os autores questionaram a percepção dialética em torno da imagem e da constituição do sujeito, abrindo caminhos para a constatação de novas mundividências cognitivas e perceptivas.

A abstração como falha em poemas de Cesário Verde

Nas literaturas de língua portuguesa, Cesário Verde desponta como primeiro autor a elevar a cidade a tema literário, ainda que para vivenciá-la em termos de contraste crítico e nostálgico em relação ao campo. Trinta anos antes de Raul Brandão — outro expoente da literatura moderna em Portugal — tornar a

imagem antipoética do muro protagonista de seu livro *Húmus* (1917), Cesário Verde registrava-a de modo recorrente em seus poemas, reunidos em *O livro de Cesário* (1887), ora estruturada em torno de sentidos históricos-civilizacionais, ora ligada à noção de perspectiva e à organização geométrica da cidade. Em ambos os casos, a imagem acompanha a tentativa de escrever a cidade, em que se dramatiza a ideia de crise e a procura por novas linguagens que pudessem narrar a experiência, a visualização do espaço e a percepção do tempo.

No célebre “Sentimento de um ocidental”, por exemplo, a “cor monótona e londrina” da fumaça das chaminés causa náusea e perturbação no sujeito poético franzino, frequentemente descrito no decorrer do livro em termos de “apoplexia”. No trecho a seguir, o muro é flexionado enquanto verbo, reportando-se à sua estrutura arquitetônica prototípica, capaz de se transpor às fachadas e à caracterização das ruas:

Muram-me as construções retas, iguais, crescidas;
Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas,
E os sinos dum tanger monástico e devoto (VERDE, 2009, p. 82).¹

No poema “Um bairro moderno”, a arquitetura extremamente branca e retilínea da cidade causa uma espécie de atordoamento e sentimentos de “abstração”, os quais caracterizam um novo estado de consciência relacionado à vivência perturbadora da cidade, frequentemente contraposta, nesta poesia, à experiência “plástica”, “concreta” e sensorial da paisagem do campo — vista

¹ Estamos utilizando a edição de *O livro de Cesário Verde*, fixada e posfaciada por António Barahona. Porto: Assírio & Alvim, 2009. Como se sabe, *O livro*, publicado postumamente em 1887, foi editado e modificado em alguns títulos e versos pelo amigo de Cesário, Silva Pinto. Em 1975, Joel Serrão organizou uma edição mais fidedigna para a *Obra completa de Cesário Verde*, recolhendo as versões originais que Cesário havia publicado em revistas e jornais. Entretanto, dentro de uma perspectiva dialogante como é a nossa, decidimos adotar a versão publicada por Silva Pinto por ser esta a edição que Fernando Pessoa e Raul Brandão tiveram acesso.

como capaz de vivificar de modo mais rico uma contemplação mais profunda porque estimuladora de processos imaginativos e oníricos.²

Dessa maneira, na perseguição de uma poética “realista”, em que o dado concreto e a visualidade sensível surgem possibilidades para a experiência subjetiva, a plasticidade dos espaços urbanos só é apreendida quando comparada a elementos orgânicos e ao ambiente do campo, referido no poema pelo complexo de vegetais e frutas. A rua, então, surge “macadamizada”: “O sol dourava o céu. E a regateira, / Como vendera a sua fresca alface / E dera o ramo de hortelã que cheira / [...] Eu acerquei-me dela, sem desprezo; / E, pelas duas asas a quebrar, / Nós levantamos todo aquele peso / [...] Com um enorme esforço muscular” (VERDE, 2009, p. 45). Ao pintar o real à moda de um quadro, ou de uma pintura de Arcimboldo, com o qual este poema é frequentemente comparado, a poesia de Cesário anuncia suas afinidades com o concreto e o sensorial, como um meio de vencer a abstração, a aniquilação, o alheamento, a ausência, o “eterno Incognoscível infinito” das ideias, da morte, ou de uma vida exangue, como também em: “Pobre da minha geração exangue / De ricos! Antes, como os abrutados, / Andar com uns sapatos ensebados, / E ter riqueza química no sangue” (VERDE, 2009, p. 117).

A “abstração” surge como algo estritamente ligado à subjetividade mórbida e à alienação social na cidade, decantadas da realidade material e concreta - abstrato aqui no sentido de “abstrair”, apartar, isolar, alhear, que evoca, modernamente, a ideia de falha e desacordo com o mundo, porque remete à incapacidade de se ater, à fadiga ou inatenção e até mesmo à incompreensão. O sujeito “abstrato”, sobretudo após a tradição romântica,

² O bairro moderno, zona da baixa lisboeta, reconstruído por Marquês de Pombal após o terremoto de 1755, teve suas avenidas alargadas de modo a constituir uma estrutura de malhas ortogonais, compostas por fachadas imponentes, ruas largas e modernas, sobre as quais a luz do sol passou a incidir de modo mais direto, modificando drasticamente a estrutura escura e estreita das antigas vielas medievais. O sujeito poético aproveita a brancura retilínea e geométrica para manifestar uma espécie de atordoamento generalizado da experiência na cidade.

passou a designar aquele que está absorto em seus próprios pensamentos, isolado das determinações empíricas ou de um senso mais coletivo do real. De modo semelhante, o cidadão é aquele que se perde entre caprichos e afetações de classe, afastando-se de uma consciência social mais abrangente, como a referência ao “desprezo” do sujeito poético em relação à pobre vendedora de legumes no trecho acima. Assim, a abstração registra o real que escapa, a apreensão falhada, o isolamento, a vivência fragmentada da cidade, os sentimentos de apoplexia ou aniquilação evocados pela brancura ou pela nebulosidade da cidade: “Se te vemos ao fim desta avenida /Ou essa terrível aniquilação!...” (VERDE, 2009, p. 124).³

Além dessa relação com a ideia de “falha”, a imagem do muro também se associa aos mitos civilizacionais e pátrios do passado, já que o muro, principalmente em sua forma histórica da “muralha”, pertencente à paisagem fundante da nação portuguesa, participa de uma espécie de repertório iconográfico nacional: de um lado, peça arquitetônica estruturante na organização das habitações e espaços urbanos, pautada por ideais geométricos e construtivos, e de outro, ligada à cristalização de estratégias de guerra e fortificações que marcaram a formação da cidade⁴, podendo remeter, por isso, a uma espécie de hostilidade recalcada e ideia de conflito. A imagem do muro comporta essa duplicidade disjuntiva entre a noção de construção dos espaços identitários, ligados à casa e aos quintais da infância, por exemplo, bem como à organização do saber, como o anexo aos edifícios e instituições, e, por outro lado, traz a marca histórica da violência, da divisão, da imposição do obstáculo e do limite. O poema “Nós”, por exemplo, cujo uso do pronome desde o título

³ Sobre a noção de “sujeito frágil” na tradição da literatura moderna, cf. Helena Carvalho Buescu, em “Motivos do sujeito frágil na lírica portuguesa”. *Chiaroscuro. Modernidade e literatura*. Porto: Campos das Letras, 2001.

⁴ Em *Guerra pura: militarização do cotidiano* (1984), Paul Virilio trata da guerra como um dos principais fatores na formação da cidade: “Quando o Estado foi constituído, ele desenvolveu a guerra como uma organização, como economia territorial, como economia da capitalização, da tecnologia. Tudo isso é que irá suscitar a cidade fortificada ea guerra com projeteis [...]. Na guerra antiga, a defesa não consistia em acelerar, mas em retardar. A preparação para a guerra era a muralha, o baluarte, a fortaleza. E foi a fortaleza como fortificação permanente que instituiu a cidade em permanência. A sedentariedade urbana está, assim, vinculada à durabilidade do obstáculo” (1984, p. 15).

aponta para uma situação coletiva, narra a história da população da cidade que, por conta da cólera, foi obrigada a fugir para o campo, retornando, ao final do poema, para a “capital maldita”. Um dos personagens descritos nessa saga, um rapaz jovem e pobre, provavelmente fraco e franzino como o próprio sujeito poético, contrai tuberculose: “Viu o seu fim chegar como um medonho muro, / E, sem querer, aflito e atônito, morreu!” (VERDE, 2009, p. 125). Note que o muro, aqui usado em termos metonímicos, faz referência à cultura, e a um tipo de violência social que vitimiza a população mais pobre. Se a aniquilação é referida em termos de atordoamento e “abstração” para retratar a situação do cidadão burguês e do literato, como o sujeito poético, no caso da população mais pobre, ela se torna real e concreta. De modo irônico e até perverso, O livro de Cesário situa dilemas literários e dramas burgueses lado a lado com o sofrimento real dos mais pobres⁵.

Ao caracterizar os diversos tipos sociais das classes mais baixas às mais altas, as diferentes perspectivas e discursos que convivem na cidade, Cesário descreve um longo cortejo de homens e mulheres “desvalidos”: cegos que “rolam os olhos como dois escarros!”, velhos, mandriões, mendigos, aldeões, prostitutas, “artistas despedidos e desgraçados”, como o velho Camões bêbado que transita pelo cenário rústico do campo. Tudo o que parece restar de Portugal e da antiga imagem de glória é uma vasta multidão de esquecidos: “Figuras à margem da revolução comercial, naufragos da civilização industrial, órfãos da passada euforia expansionista” (SILVEIRA, 2003, p. 154).⁶

⁵ Cf. o poema “Contrariedades” (originalmente intitulado “Neuroses”), em que o sujeito poético descreve a vida de sua vizinha de frente, tísica, que, para sobreviver, tem que engomar para fora, agravando o estado de sua doença por conta do vapor do ferro. A situação é disparadora de reflexão sobre sua própria situação de escritor, também marginalizada e difícil. A dicção do poema, no entanto, oscila entre identificação e distância: de um lado sente compaixão pela pobre mulher (“Que mundo! Coitadinha!”), mas também se demonstra aliviado por não estar na mesma situação (“Quem sabe se depois, eu rico e noutros climas, / Conseguirei reler essas antigas rimas, / Impressas em volume?”)(Verde, 2009, p. 38).

⁶ Fernandes da Silveira identifica Cesário como “o primeiro poeta português a sujar corajosamente a via da glória nacional”, tendo preferido escrever a partir dos limites internos da cidade, “de frente para o rio, mas de costas para o passado” e para o mar. (2003, p. 154).

O poeta percebe uma nação no fundo esvaziada de histórias e de futuro, e uma escrita impossível de ser continuada nessa via que se pressente ilusória. Afirma-se, com isso, neste e em outros poemas, a necessidade de uma nova matéria-prima para a literatura, assente na linha de continuidade entre passado e futuro: isto é, uma literatura que capture o presente e dê voz àqueles que habitam do lado de cá do mar e do muro, àqueles parecem compor a atualidade da nação portuguesa a partir de então.

Horas mortas
(parte IV de “O sentimento de um ocidental”)

[...]

Ah! Como a raça ruiva do porvir,
E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes,
Nós vamos explorar todos os continentes
E pelas vastidões aquáticas seguir!

Mas se vivemos, os **emparedados**,
Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...
Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
E os gritos de socorro ouvir estrangulados (VERDE, 2009, p. 87).

“O sentimento de um ocidental”, assim como o célebre “Nós”, estrutura-se através de uma voz que oscila entre a primeira pessoa do plural e a primeira do singular, fato que apresenta o sujeito em termos de identificação e distância. O sujeito poético ora debocha das gentes simples, ora despreza cidadãos burgueses e seus pares literários. Já em outros momentos, como no trecho acima, o sujeito se endereça a si mesmo no coletivo, porém descartando mitos pátrios pautados na expansão marítima e na conquista de terras, para refletir, logo em seguida, sobre a condição presente de seus conterrâneos: a de “emparedados”. A “muralha”, vertente histórica do muro, surge acompanhada pela “árvore” (aludida em condição de ausência no poema acima): par bastante recorrente também em Húmus, como na descrição de um personagem que vive defronte ao “muro” (absurdo): “Mora de um lado o espanto e a árvore; do outro o absurdo” (BRANDÃO, 2016, p. 10), em que se dá a tensão entre campo e cidade, natureza e cultura, imagem natural e artificial, verticalidade do céu e horizontalidade do chão da cidade, expansão e subtração.

Cesário afasta-se da oposição mar × terra para caracterizar a condição do português (“nós”, os “emparedados”), preferindo, antes, contrapor a cidade a ela mesma, desdobrando suas relações interiores, suas estratificações e contradições sociais, suas tomadas de vista parcelares, suas novas escalas e perímetros. A presença da cidade vem manifestar a consciência das transformações estruturais no homem e no meio, isto é, nos modos de organização, expressão e percepção do mundo. A cidade não promove mais vazão aos espaços abertos e aos sentimentos totalizantes da natureza, como fazem imagens orgânicas e horizontais como a da “árvore”. No entanto, a exploração intimista de seus ângulos e recantos e a percepção vivaz de seu cotidiano passam também a seduzir em Cesário Verde, e a cidade é elevada à condição de matéria poética: “Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes /E os ângulos agudos” (VERDE, 2009, p. 35).

Em sentido histórico, o muro adquire caráter alegórico, operando como um fragmento desgastado de um passado glorioso, ao mesmo tempo que alude ao presente “abstrato” da cidade, cujo campo visual é recheado de “pontos cegos” que se estruturam por meio de elementos banalizados e prototípicos como o muro — cujas superfícies limitantes não atraem o foco da visão, mas antes cerceiam a contemplação e o imaginar. É nesse sentido estereotipado que o muro padroniza o olhar, distrai a atenção, podendo provocar abstração, vertigem e até apoplexia.

Na esteira de Cesário, Fernando Pessoa, nas mãos do heterônimo Álvaro de Campos, contribuiu para a criação de uma nova cartografia visual em respeito à cidade, incluindo elementos antes estranhos à poesia e explorando arredores nunca antes cogitados como matéria poética, como as escalas não-humanas da maquinaria à beira dos portos, os guindastes, as quilhas de chapas de ferro, os ambientes tomados pelo comércio, pelo transporte, pela indústria e pelo carregamento de mercadorias, cheios de comboios, docas, fábricas, ruas, túneis, cais, etc. Na comparação que estamos propondo, contudo, da leitura do muro como pertencente a contextos de representação de processos cognitivos

do sujeito e apreensão do real, privilegiamos poemas do ortônimo (datados dos anos 1920 e 1930) e do heterônimo Alberto Caeiro (sobretudo na série “O guardador de rebanhos”, publicada na revista Athena em 1925), cotejados, a seguir, com trechos de Húmus, de Raul Brandão.

Drama estático em Húmus de Raul Brandão e em poemas de Pessoa

Guardada as diferenças, assim como na poesia de Cesário Verde, o muro aparece nos textos analisados de Raul Brandão e de Fernando Pessoa como uma imagem antidialética para aludir, alegoricamente, a uma relação de aporia do sujeito ou dificuldade na constituição da experiência subjetiva. Pode-se dizer que, nesses autores, a imagem do muro contribui no processo de indagação sobre uma nova relação mental com o mundo físico, encenando o corte com a alteridade, e o conseqüente minar da percepção, seja da visão, da fala (no caso de Húmus, principalmente), seja da experiência imaginativa.

147

Em Húmus, romance filosófico de caráter aberto e gênero variado, publicado em 1917⁷, a duplicação da imagem alegórica do muro torna-se uma espécie de motivo central dessa narrativa fragmentária e radical, carregada de conotações metafísicas. Misto de diário e romance, o livro de Brandão traz reflexões que se alternam entre duas vozes, estruturadas em torno de monólogos interiores

⁷ Há três versões de *Húmus*: a primeira é de 1917, publicada no Porto pela Renascença Portuguesa e reeditada pela Bertrand (Lisboa) em 2016, versão que optamos por citar. A segunda foi publicada no Rio de Janeiro em 1921, pelo Anuário do Brasil, e a terceira, resultado de uma refundição, foi editada em Lisboa, pelas Livrarias Aillaud & Bertrand, em 1926, como explica Maria João Reynaud, uma das principais estudiosas de sua obra (2015). A terceira e última versão é até hoje a mais difundida, visto que alterada pelo autor. A edição crítica de Reynaud segue esta última, editada em 2015, pela Relógio D'Água Editores (Lisboa). Embora consultemos bastante esta edição, optamos por citar aqui a primeira versão de 1917, como aludimos acima, reeditada pela Bertrand, em conjunto com a 11x17 Editora, visto que nos interessa observar os dados históricos referentes à maneira como a imagem do muro aparece já em 1917. Além disso, essa versão problematiza a estagnação e a aporia mais do que as versões seguintes, visto que, nesta edição, a vila é caracterizada como um espaço fechado, enquanto nas seguintes se torna um espaço aberto à infinitude pela ação transformadora do sonho, como indica Reynaud (2015, p. 28).

do autor/narrador e de seu alter ego Gabiru, filósofo lunático e visionário, cuja prosa aforística, de reflexão vigorosa e radical, é frequentemente comparada à de Nietzsche de Humano, demasiado humano (1878), possível referência na constituição do personagem. O muro, fragmento da antiga muralha que cercava a aldeia onde vivem os personagens, torna-se ele próprio elemento central de uma história de aporias, estagnação e não ser, passando a dramatizar o vazio e a encenar uma espécie de interdição da consciência ao postar-se, simbolicamente, como imagem-espelho de um sujeito cindido que se sente reduzido à insignificância pelos hábitos petrificados e pelo “absurdo” de uma vida “fictícia”:

[...] Entre mim e mim interpõe-se um muro. O drama não tem personagens nem gestos, nem regras, nem leis. Não tem acção. Passa-se no silêncio, despercebido, entre mim e mim. É um debate perpétuo (BRANDÃO, 2016, p. 63).

De modo mais radical do que na poesia de Cesário, o muro em Húmus pode ser lido também como uma imagem emblemática de um novo tipo de relação identitária posta em crise, do sujeito diante dos novos espaços urbanos em confronto com velhos modelos ou representações, como indica o dado histórico da muralha medieval - sobretudo se considerarmos que a obra de Brandão, caracterizadamente autobiográfica, se passa em uma vila histórica semelhante a Guimarães, cidade onde viveu o autor, conhecida como fundadora da nação portuguesa.⁸ Assim como em Cesário, o muro torna-se um ícone da ruína ou da falência dos mitos nacionais fundadores.

A presença alegórica do muro em Húmus, caracterizada pela natureza fragmentária da imagem apresentada enquanto ruína, opera por meio de um jogo de interfaces entre a vivência subjetiva - o olhar fissurado sobre a consciência, a experiência do limite, a reflexão metafísica sobre a finitude, sobre as fronteiras entre razão e sonho, vida e morte, civilização e natureza -

⁸ Dado admitido também por Maria Reynaud (2015, p. 39). Guimarães é conhecida como “cidade berço” devido ao fato de ter sido a sede administrativa do Condado Portucalense, fundado por D. Henrique e por seu filho D. Afonso Henriques, primeiros reis portugueses.

e a experiência histórica, caracterizada pela vida social na vila, pela crítica do status quo e das representações identitárias, pelo drama da existência superficial e absurda no âmbito das aparências e também no âmbito da linguagem. Interface entre aquilo que é visível na superfície da vila e aquilo que se recusa à visão ou ao entendimento. Ao dramatizar a disjunção, a imagem alegórica e recorrente do muro torna-se motivo central do livro, figura pensante da escrita, capaz de encenar a cisão do sujeito, a vivência dissonante do espaço e das relações sociais, a dúvida em relação à ética dúplice da civilização, em seu jogo entre aparência e verdade, e a crise constitutiva das representações diante de um novo estar no mundo.

Assim, para além de uma caracterização uníssona do espaço ou do cenário, o elemento refratário do muro, com sua superfície fixa, lisa e impenetrável, compõe, por conseguinte, uma imagem disjuntiva, em que o dado concreto e visível não colabora ou não se presta a participar dos processos inteligíveis usuais de constituição identitária do sujeito - processos que não respondem mais aos elementos tradicionais da arquitetura da cidade, como é o caso da muralha medieval, outrora pertencente ao “baixo contínuo” da cidade (Jean Starobinski, 2000), que evocava os ritmos e os lugares antigos, participantes de “uma paisagem recentrada e de um tempo re-odernado”, tal qual uma cidade medieval organizada ao redor da igreja e do campanário, assente em uma visão religiosa ou simbólica do mundo.

As vozes entre o narrador e o filósofo Gabiru confundem-se, mesclando-se, por vezes, à voz de Joana, outra personagem central do livro, mulher cheia de “sofrimento” e “ternura”, que também cisma diante do muro: “Até para lhe sorrir se esconde, e põe-se então a olhar o muro (vou-te dizer o sítio), a falar com o muro, a queixar-se à grande nódoa de humidade na parede” (2011, p. 29). O muro torna-se pano de fundo da história não só porque cerca a vila onde vivem os personagens, mas também porque contabiliza histórias de recalques⁹,

⁹ Entre elas a história trágica de um bebê roubado, da mãe que criou o filho ilegítimo às escondidas e do filho que mais tarde precisa renegar a mãe (levando-a ao suicídio) e as origens humildes para realizar um casamento como uma dama distinta da sociedade.

reivindica uma experiência-limite, faz “cismar”, submete os personagens a um senso de vazio, evidencia o absurdo de um real reduzido à insignificância e à superfície. É frequentemente contraposto à organicidade da “árvore” descrita com “ternura”, a crescer simultaneamente para o “céu” e para a terra:

[...] Por trás daquela parede fica o céu infinito (2011, p. 18).

[...] A noite é de aparato. A lua de coral sobe por trás da montanha em osso, e depois na chanfradura das ameias. Mais flores - todos os galhos dão flor. Sente-se, quase se ouve, a dor das árvores, dos seres vegetativos, ao terem de apressar, de modificar sua vida lenta, dispersos em ternura (2011, p. 31).

A árvore cumpre a vida e o sonho. Enquanto metáfora orgânica e imagem perceptiva, expõe outros dados da visibilidade, é capaz de unir “matéria, espírito e concentração”, assim como em “O mistério é este e mais nenhum, é exprimir como o que é espírito se transforma em matéria, como a poeira se condensa, como a alma se faz corpo” (2011, p. 33). O muro, em contrapartida, é uma imagem inorgânica, literal e concreta, que expõe a superfície e o lado “fictício” da vida, feita de hábitos lentamente acumulados, simulacros, friezas, cálculos, máscaras e representações: “Construímos ao lado outra vida falsa, que acabou por nos dominar. [...] Construímos cenários e convenciamos que a vida passasse segundo certas regras [...] Está tudo catalogado” (2011, p. 16). Ícone da vida compartimentada, o muro consubstancia o real em falta: “O nada ou uma coisa que minha imaginação não atinge” (2011, p. 38). O muro é uma imagem sem fundo que não movimenta a imaginação, a visibilidade e a linguagem. É uma imagem do imobilismo, do limite e da superfície contraposta à profundidade da natureza e da alma:

[...] Que há dentro deste ser, que não tem limites? Que há dentro deste ser de real e verdadeiro? Cada um assume proporções temerosas. Caem lá dentro palavras, sentimentos, sonho - é um poço sem fundo, que vai até a raiz da vida. À superfície todos nós conhecemos. Depois há outra camada, outra depois. Depois um bafo. Ninguém sabe do que é capaz, ninguém se conhece a si próprio quanto mais aos outros, e só à superfície ou lá para muito fundo é que nos tocamos todos como as árvores de uma floresta - no céu e no interior da terra (2011, p. 47).

[...] A vida é fictícia, as palavras perderam a realidade. [...] As palavras formam uma arquitetura de ferro. São a vida e quase toda a nossa vida - a razão e a essência desta barafunda. É com palavras que construímos o mundo. É com palavras que os mortos se nos dirigem. É com palavras, que são apenas sons, que tudo edificamos na vida. Mas agora que os valores mudaram, de que nos servem estas palavras? É preciso criar outras, obscuras, terríveis, em carne viva, que traduzam cóleras, o instinto e o espanto (2011, p. 127).

Enquanto elemento padronizado, ligado ao convencional linguístico e ideológico, o muro pode ser lido também como uma imagem que se recusa ao movimento de metaforização da linguagem poética, manifestando uma espécie de mudez, linguagem acossada, superfície sem fundo, elemento de recalque que interdita a visão, a imaginação, a capacidade associativa de produção de imagens e de sentido, mesmo quanto tal proposição não chega a ser tematizada de maneira clara, mas intuída sem ser refletida ou formulada. Isto é, mesmo quando o muro passa a ser um motivo operatório, a encenar dificuldades de linguagem e fricções representativas.

Enquanto elemento da cidade e pano de fundo da narrativa em *Húmus*, o muro faz confluír de modo reflexivo linguagem, sujeito e espaço. Metaforiza a cisão do sujeito, dividido entre duas vozes que eclodem através da escrita (narrador e seu alterego Gabiru), e através da vivência profunda das dicotomias realidade e sonho, superfície e fundo, civilização e natureza, sociedade e instinto, morte e vida, persona e sombra, absurdo e espanto. Contudo, no decorrer da narrativa, essas dualidades passam a cessar de maneira trágica conforme o narrador adquire consciência de já se ter perdido qualquer possibilidade de existência verdadeira para além do simulacro e do invólucro racional - pelo menos na primeira versão de 1917, mais radical que as demais (de 1921 e 1926), em que a dimensão onírica não se realiza da mesma maneira como acontece nas versões seguintes. Ou seja, as tensões em *Húmus* continuam operantes, mas a possibilidade de movimentação dialética é suspendida a partir da constatação de que a oposição aparência × essência é estruturalmente falsa: “[...] O maior drama é o das consciências. O maior drama é arredar todos os trapos da vida,

para poder olhar a vida cara a cara. O maior drama é ficar só com o vácuo e em frente ao espanto. É dizer: nada disto existe” (BRANDÃO, 2011, p. 83).

Diante da tensão apórica entre antinomias irresolúveis, cessa a possibilidade de síntese e andamento. A obra dramatiza, através da presença alegórica do muro no plano da figuração e da destituição da ação no plano da narrativa, uma espécie de dialética parada¹⁰: expressão de desconfiança nos caminhos evolutivos da história e na ideia de progresso; desconfiança em relação ao percurso civilizatório e às estruturas racionais que concebem a temporalidade em termos dialéticos. O que decorre é o espanto diante do vácuo e da falta de sentido, ecoado no trecho abaixo, na voz de Gabiru, cujas palavras, assim como o trecho transcrito acima, parecem até “antecipar” a poética do fingimento pessoano¹¹, bem como a explosão heteronímica:

De um lado a matéria, de outro o espírito. De um lado, a consciência, debate, luta, do outro a impassibilidade, a fatalidade inexorável. Nenhum grito a perturba. De um lado a vida gasta num segundo, do outro a sucessão ininterrupta dos séculos, indiferente e eterna. Como o acaso é atroz, a não ser que outra coisa nos espere. Ilusão, mentira, estúpido? Mas eu é que faço a verdade e a mentira. Eu é que a crio à custa de dor. Dou-lhe o meu bafo e a minha alma. Deus cria-me a mim - eu crio Deus. Uma verdade pode ser abjecta, uma mentira pode construir outro mundo - outro Universo - outro céu. [...] Esforço inconsciente de larva, com um destino a cumprir e léguas de granito a romper. Tirámos o mundo do nada. Levou séculos e séculos - mas tirámo-lo do nada. [...] Qual é o teu verdadeiro ser? Eu mesmo não sei. Dá-me um trabalho encontrá-lo e acho-me sempre em frente de cacôs, a que não consigo dar unidade (BRANDÃO, 2011, pp. 122 e 129).

O trecho alinha-se a um longo veio da tradição reflexiva na literatura portuguesa, observada sobretudo na expressão intertextual “entre mim e mim”¹², no trecho citado “Entre mim e mim interpõe-se um muro. O drama não

¹⁰ “A escrita brandoniana aspira a ser o espelho da liberdade espiritual própria de um pensamento que recusa a identificação hegeliana da verdade com a totalidade, para apenas perseguir uma verdade fragmentária e fugaz” (Reynaud, 2015, p. 17).

¹¹ Conforme também o seguinte trecho de *Húmus*: “Eu sou um actor, eu sou actor de mim mesmo: represento sempre até quando sou sincero; até quando digo o que sinto, é outro, e noutro tom de voz, que diz o que sinto...” (Brandão, 2011, p. 128).

¹² “Entre mim e mim” estabelece intertexto com célebres poemas analíticos da literatura portuguesa, como “Vilancete”, de Bernadim Ribeiro, que traz o verso “Entre mim mesmo e mim”, e “Cantiga”, de Sá de Miranda, mais conhecida pelo verso de abertura, “Comigo me desavim”. Os dois poemas exerceram também influência sobre outro poema bastante conhecido acerca da representação do sujeito cindido na literatura moderna, de Mário de Sá-

tem personagens, nem gestos, nem regras, nem leis. Não tem ação. Passa-se no silêncio despercebido entre mim e mim” (Brandão, 2011, p. 63), este trecho, assim como aquele transcrito acima, demonstra ainda uma série de afinidades com a literatura de Fernando Pessoa, com quem Raul Brandão não travou muito contato, apesar de contemporâneos¹³. A par da noção de “drama sem ação” ou “drama estático”, como vai denominar Pessoa¹⁴, há diversas confluências entre os dois nos temas, no vocabulário e no tratamento da matéria literária, no caso de *Húmus*, nomeadamente o pendor metafísico, a ideia de sonho irrealizável ou impossível, a complexidade de vozes e de gêneros, a reflexão sobre o papel da representação, das máscaras, das fórmulas e das palavras vazias.

De fato, há diversos trechos de *Húmus*, como este acima, que nos dão a impressão de estar lendo Pessoa - seja na voz de Alberto Caeiro (mesmo que Caeiro siga caminho contrário em relação às instruções de Gábiru) em: “Na árvore vê a alma da árvore, na pedra a alma da pedra. Deforma tudo. Põe a mão e molha. Distingue o sonho” (BRANDÃO, 2011, p. 26), seja na do ortônimo, como em “Vivo entre quatro paredes e entre quatro paredes analiso e comento e construo o universo.” (BRANDÃO, 2011, p. 59).

Carneiro, escrito em 1914, mas publicado posteriormente: “Eu não sou eu nem sou o outro /Sou qualquer coisa de intermédio: /Pilar da ponte de tédio /Que vai de mim para o outro”. Sá-Carneiro transpõe a análise abstrata da consciência sobre si mesma em imagens concretizantes como a da ponte, incomum no vocabulário lírico tradicional até então, e próxima, semanticamente, da imagem estranha e central do “muro” nesses autores modernos.

¹³ Raul Brandão era duas décadas mais velho que Pessoa, tendo nascido em 1867. Já era autor consagrado quando Pessoa estreou e provavelmente era conhecido do poeta, visto que era muito próximo de Teixeira de Pascoaes (autor também próximo a Pessoa), com quem Brandão trocou inúmeras cartas entre 1914 e 1917, relatando sobre a feitura de *Húmus*, cujo primeiro capítulo foi também publicado na revista *Águia* em 1917, através do estímulo de Pascoaes (REYNAUD, 2015, pp. 17 e 18).

¹⁴ Não se sabe a data precisa em que Pessoa providenciou a seguinte definição de teatro estático, incluída em *Páginas de Estética e de Teoria Crítica Literária*. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho (orgs.). Lisboa: Ática, 1966, p. 113: “Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção - isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção - mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...] Pode haver revelação de almas sem acção, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade”.

Na poesia pessoana, o muro também é uma das imagens mais centrais, presentes em poemas afirmadores do “Interseccionismo”, como é o caso de “Chuva oblíqua”; em poemas que discutem a questão da representação, na série “O guardador de rebanhos”, assinada por Alberto Caeiro, e em poemas que refletem sobre o “fingimento”, como é o caso deste poema do ortônimo transcrito abaixo, publicado em 1933. A título de ilustração, cotejemos o último trecho supracitado de Húmus (“Vivo entre quatro paredes e entre quatro paredes analiso e comento e construo o universo. Fora desse casulo nada existe para mim. Sucede, porém, que da parte de fora é que está o resto...”) com este poema do ortônimo, construído a partir da imagem do muro:

Contemplo o que não vejo.
É tarde, é quasi escuro,
E quanto em mim desejo
Está parado ante o muro.

Por cima o céu é grande;
Sinto árvores além;
Embora o vento abrande,
Há folhas em vaivém.

Tudo é do outro lado,
No que há e no que penso.
Nem há ramo agitado
Que o céu não seja imenso.

Confunde-se o que existe
Com o que durmo e sou.
Não sinto, não sou triste.
Mas triste é o que estou (PESSOA, 2006, p. 155).

A estaticidade do muro contrapõe-se à abrangência e mobilidade da natureza; porém, a dualidade entre cultura e natureza já não mais oferece resposta, visto que a noção de essência é descartada no final do poema, quando o sujeito equipara o ser ao estar.

Se estivéssemos no plano da visão sensível e o muro cercasse o espaço do sujeito, provavelmente de um quintal ou de um jardim da casa, poderíamos dizer que o poema recorre à perspectiva, mimetizada, no plano externo, pela regularidade métrica e proposta, no plano interno, pela geometria imagética

do muro, que situa o campo de visão entre o plano frontal da imagem, o fundo ou o “ponto de fuga” fornecido pela linha do horizonte, onde convergem as linhas ou pontos de observação, como nos versos “Nem há ramo agitado /Que o céu não seja imenso”. Pontos estes que deveriam resultar, segundo as leis da perspectiva, em um “polo” ou “centro da perspectiva”: esvaziado, entretanto, no poema, como indicam os versos “Contemplo o que não vejo”, [...] “E quanto em mim desejo /Está parado ante o muro”, bem como “Tudo é do outro lado”.

Apesar de enumerar dados espaciais visíveis, como as folhas das árvores no alto e o muro à frente do sujeito, o plano da visão que se constitui parece ser antes interior, mental ou inteligível, visto que a tarde cai, a luz cessa e com ela a visão. A imaginação atua, então, na composição do espaço (“Sinto árvores além”, “Contemplo o que não vejo”), fazendo do muro uma imagem duplicada entre o sensível e o inteligível.

Desse modo, a partir da visualidade concretizante e reconhecível do muro, Pessoa cria um “visual estranho”, acrescido pela distorção da perspectiva, em que a noção de centro é desfocada ao ser deslocada para a margem (representada também pelo paralelismo visual entre o “muro” e as palavras ligadas ao estado ou ao estatuto do sujeito, como “vejo”, “desejo”, “outro lado”, “penso”, “sou”, “estou”, situadas todas ao final de cada verso). O “foco” é transferido ao “ponto cego” da superfície plana do muro, normalmente relegado à margem ou ignorado pela visão, devido às suas conotações óbvias que se relacionam às funções fixas de limite e divisão. Afinal, assim como outras barreiras físicas e obstáculos na cidade, o muro oferece moldura ou suporte ao olhar, orienta a apreensão do espaço, condiciona o campo de visão ou a paisagem. Surge, portanto, como elemento passageiro ao olhar, instrumental apenas, oferecendo-se como pano de fundo ou moldura de uma cena, e não como objeto para o qual se olha demoradamente ou se dedica atenção. O muro pertence antes à ordem do relance, da olhadela automática e habitual, e ao ser deslocado no poema acima para o centro do olhar demorado do sujeito

promove uma espécie de fricção nos modos como interpretamos o espaço da cidade ou percebemos o real.

O senso de inteireza do sujeito, que se cumpriria no enquadramento totalizante dos “pontos de fuga” em interseção, não acontece, e a única identificação possível ocorre com o plano frontal e esvaziado do muro, o qual inverte a movimentação de convergência, tornando-se ele próprio o centro de convergência em direção ao “nada” do sujeito. O verso “Tudo é do outro lado” deixa subentendido o “Nada” que reside do lado de cá do muro. “Tudo é do outro lado /No que há e no que penso”: aquilo que o sujeito é ou pensa coincide com os fenômenos exteriores, para lá do muro, em alusão ao que é móvel e múltiplo. O espaço essencial de sua interioridade encontra-se esvaziado - tal como a relação estabelecida no trecho acima de Brandão, entre a interioridade esvaziada e a plenitude do mundo exterior -, constatação que paradoxalmente entristece o sujeito.

Assim, a imagem concreta e reduzida do muro, com seus dados indiciais, parece ser a única nesse poema que dá a ver o estado interior, complexo e abstrato da consciência. A única que dá a ver aquilo que o sujeito não pode ver, aquilo sobre o qual se detém: tudo que vê, sente e deseja está “parado ante o muro”. Os elementos orgânicos, imagens perceptivas e móveis como o céu, a folha, a árvore e o vento, aliadas do lirismo tradicional, tornam-se aqui distantes, mediadas demais, surdas.

É nesse sentido que situamos o par críptico: “Nem há ramo agitado /Que o céu não seja imenso”, os quais podem ser lidos tanto como indicação de imobilidade, em paralelo com a imagem do sujeito diante do muro, quanto para indicar o sentido contrário de totalidade da natureza em que um só ramo a balançar levaria à percepção do céu aberto, como ficou sugerido acima, na análise do uso da perspectiva. De todo modo, o enunciado torna-se indireto, difícil, causando rumor e contribuindo para o efeito de distância em relação à natureza.

Tanto os elementos da natureza quanto a interioridade do sujeito parecem dotados de irrealidade porque incapazes de ser apreendidos por uma consciência cada vez mais afastada ou esvaziada. A aparição das imagens exteriores depende de um recorte subjetivo, um ponto de vista ou suporte que é posto em causa no poema. A perda do eu acarreta a perda da realidade do mundo, e a imagem do muro acaba por propor uma relação de aporia que se torna constitutiva, na obra pessoana, do problema do ser e da representação.

Além do caráter alegórico do muro, as conotações filosóficas que ele estabelece fazem da imagem um “hiperícone”, considerando aqui a classificação de W. J. T. Mitchell (1986) para imagens ou metáforas que tradicionalmente refletem sobre o papel da consciência, sobre nossas capacidades cognitivas no processo de apreensão do real - assim como a “tábula rasa” de Aristóteles, a “caverna” de Platão ou a “câmara escura” de Locke, que, segundo a análise de Mitchell, são figuras pensantes que se debruçam sobre si mesmas para metaforizar a mente e o funcionamento da imaginação (enquanto produção de imagens).¹⁵

De modo semelhante ao que ocorre em *Húmus*, a imagem do muro exerce, em um primeiro plano, atração denotativa, em sua função de pormenor do cenário urbano, da aldeia ou do quintal, mas sofre um processo de duplicação em que o desenvolvimento da representação passa a ser friccionado. Nesse sentido, o muro atua primeiro como imagem literal que oferece barreira para a visão do horizonte, obrigando o sujeito a contemplar sua introspecção. A partir desse ponto, passa a operar também como imagem conceitual, figurando como uma espécie de espelho sem reflexo, não-visão que dá a ver o nada interior:

¹⁵ O hiperícone é uma imagem mental, reflete sobre a natureza da imagem, ou seja, duplica-se para figurar o próprio ato de imaginar (no sentido de produzir imagens), ou para representar o processo de figuração em que a imagem é apresentada de modo indissociável do conceito ou da ideia, podendo, portanto, indicar a projeção da consciência: This involves attention to the way in which images (and ideas) double themselves: the way we depict the act of picturing, imagine the activity of imagination, figure the practice of figuration. These doubled pictures, images and figures (“hypericons”) are strategies for both giving into and resisting the temptation to see ideas as images: Plato’s cave, Aristotle’s wax tablet (*De Anima*), Locke’s dark room, Wittgenstein’s hieroglyphic are all examples of the ‘hypericon’ that, along with the popular trope of the “mirror of nature”, provide our models for thinking about all sorts of images - mental, verbal, pictorial, perceptual (MITCHELL, 1986, p. 6).

“Contemplo o que não vejo”. Tudo o que se vê, ou o “nada” que se vê pertence à superfície reduzida do muro. O poema do ortônimo expõe a bivalência entre a visão física e a intelectual, entre a visualidade sensível e a inteligível, e o muro torna-se figura pensante dessa relação impossível.

Assim como acontecia na radicalidade da experiência do limite em Húmus, a linguagem passa a falhar, as coisas já não dizem as mesmas coisas, as representações não condizem com o real de mudanças. Brandão também contrapõe o “sonho”, o “espanto” e a “árvore”, de um lado, ao “absurdo”, o “simulacro” e o “muro”, de outro. Em viés bastante filosófico, Húmus propõe pensar sobre o quanto o homem, naquele exato momento da história, se encontra separado de sua própria natureza. Nesse contexto, o “muro”, alicerce da organização humana no espaço, revela-se “inumano”, porque consubstancializa um dos paradoxos mais perturbadores da cultura: a violência imposta ao corpo, a artificialidade de nossas construções identitárias, a disjunção histórica entre ser, pensar e existir. Em ambos os autores, a visão da história consiste em uma dialética perturbadora, porque não anda, não produz terceiro termo nem síntese, mas se interrompe, susta, produz impasses, torna-se imóvel e esvaziada.

Dialética parada

Se não podemos falar de claro intertexto - no sentido dado por Kristeva (1966), de “absorção e transposição” de um texto em outro -, podemos aproximar Brandão e Pessoa quanto ao diálogo com a filosofia e quanto à instauração de um novo vocabulário ou repertório imagético que procura dar vazão a uma espécie de experiência-limite em que assistimos ao esvaziamento de centros, muitos dos quais -representados por noções ou conceitos tradicionais no discurso filosófico, como sujeito, unidade, totalidade, metafísica, identidade, Deus, alteridade, etc. - participam da constelação proposta sobretudo por

Hegel entre modernidade, consciência do tempo e racionalidade, como indica o filósofo contemporâneo Jürgen Habermas, que se dedicou à análise dos discursos afirmadores da modernidade em *O discurso filosófico da modernidade* (2002).

Segundo o autor, há um vínculo interno entre modernidade e racionalidade, ou entre modernidade e dialética, e, embora hoje já se reconheça o desgaste de tais estruturas, o projeto moderno regido pelo princípio da subjetividade ainda dita o modo como nos vemos e nos relacionamos: “Apesar de as premissas do esclarecimento já estarem mortas, suas consequências continuam em curso” (HABERMAS, 2002, p. 6). Por conseguinte, mesmo aqueles pensadores que tentam desacoplar as relações internas entre o projeto moderno e a racionalidade não conseguem, segundo Habermas, escapar da pressão conceitual da obra de Hegel. Tal sistema conceitual, elaborado a partir do debate a respeito de princípios iluministas e da afirmação racional do saber, começa a ser posto em questão, contudo, a partir do pensamento de Nietzsche, momento “em que a dialética do Iluminismo está ao alcance de críticas”. Nietzsche, aliás, é fonte inspiradora tanto para Brandão quanto para Pessoa.¹⁶

Segundo Habermas, Nietzsche teria renunciado ao programa de esclarecimento e à concepção da razão proposta por Hegel como poder unificador, passando a pôr em causa a ideia de que a modernidade é capaz de extrair critérios de si mesma. Com isso, rompe com o “invólucro racional” a fim de fincar o pé no mito: “O esclarecimento histórico apenas reforça as crenças [...]; a razão não desenvolve mais nenhuma força sintetizadora, capaz de renovar o poder unificador da religião tradicional” (NIETZSCHE apud HABERMAS, 2002, p. 125). Na visão de Nietzsche, a consciência moderna impede o regresso ao mito. Somente a poesia poderia cumprir essa função, suspendendo “o curso e as leis da razão racionalmente pensante, e transportar-nos à bela confusão da

¹⁶ Citamos um trecho significativo do capítulo “Atrás do muro”, de *Húmus*: “A questão suprema é só esta: Deus existe ou Deus não existe. Se não há Deus, a vida, produto do acaso, é uma mistificação. [...] Oh! Ponhamos a questão, consciência: se Deus não existe, tu não és senão um estorvo, meia dúzia de regras aprendidas ou herdadas!” (BRANDÃO, 2016, p. 42).

fantasia, ao caos originário da natureza humana [...]” (apud HABERMAS, 2002, p. 131). Na obra do filósofo alemão, o mundo surge como um tecido caótico e sem sentido, ao qual não subjaz nenhuma intenção, nenhum texto. A razão centrada no sujeito passa a ser confrontada com o “absoluto outro da razão” (HABERMAS, 2002, p. 137).

A poesia de Pessoa, situada no cerne desse cenário de dissolução e transmutação dos valores, muito ligada às contribuições de Schopenhauer e de Nietzsche, manteve, contudo, relação contraditória com o fundamento da razão, apresentado sob desníveis e disfarces irônicos - embora estruturalmente presente na própria constituição da obra e de seu pensamento crítico. Assim, os “centros” a que tendem os princípios sintetizadores da razão permanecem na obra pessoana; porém, apenas como sombras ou vazios. Seus traços, no entanto, transparecem no método, na disposição dialógica da obra, no jogo irônico, no frequente aspecto discursivo de alguns poemas, nas manifestações especulativas, na autoconsciência, no deboche, na artesanaria, na paixão pela proporção e pela ordem, no controle dos processos de interpretação e, principalmente, na angústia obsessiva perante o sentimento de perda e ausência de um real que não comparece. O sujeito “cisma” sobre sua própria cisão, experimenta o descentramento radical e a subsequente “des-realização” do mundo.

Conforme também Leyla Perrone-Moisés em *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, obra seminal sobre a poesia pessoana, não obstante os desdobramentos heteronímicos, o sujeito pessoano define-se por uma espécie de vácuo, um vazio: “É a falta de ser que exprime a riqueza de muitos” (2001, p. 6). O “drama em gente” constitui-se, assim, como um trabalho sobre o negativo. Nessa mesma linha, Pessoa empregaria, segundo a crítica, o método dialético, mas a partir de “uma simulação do processo hegeliano de relação entre o Um e o Múltiplo” (MOISÉS, 2001, p. 37), de modo a subvertê-lo:

Toda dialética, em Pessoa, é uma dialética fingida, na qual a tese e a antítese não levam a nenhuma síntese, porque nunca há ultrapassagem [...]. O movimento circular das máscaras é um

movimento fictício, igual à imobilidade. Pessoa é o ser parado, o íbis (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 39).

Em sua qualidade estática, o “muro” torna-se também alegoria na poesia de Pessoa, visto que permanece como índice fragmentário do centro posto como ausência. O olhar da alegoria é aquele que expressa a experiência de perda: ao debruçar-se sobre a própria “fissura”, sobre a separação em si mesma, manifesta a distância de toda origem. A alegoria torna-se, nessa leitura, figura manifestante da perda ontológica do mundo e do real vivido como ausência. Pode ser lida enquanto ruína, sedimentos simbólicos que remontam à vivência da unidade e de estruturas tradicionais ligadas à ideia de sujeito. Como figura alegórica na poesia pessoana, o muro participa da própria figuração da ausência, apontando para o imobilismo de um centro esvaziado, em que a ideia de síntese, unidade, ultrapassagem e sentido ulterior permanece adiada - e o ponto de consciência em que o espírito atingiria o saber absoluto é vislumbrado como ausência:

Andaime

[...]

Sou já o morto futuro.
Só um sonho me liga a mim –
O sonho atrasado e obscuro
Do que eu devera ser – **muro**
Do meu deserto jardim.

Ondas passadas, levai-me
Para o olvido do mar!
Ao que não serei legai-me,
Que cerquei com um andaime
A casa por fabricar.

[...] (PESSOA, 2005, p. 210).

Este trecho de “Andaime” parece fazer uso de uma série de reapropriações de versos da lírica tradicional, como a trovadoresca nos versos “ondas passadas, levai-me/ para o olvido do mar”, que lembram as canções sobre Vigo (“Ondas

do mar de Vigo”), de Martin Codax¹⁷, primeiras representações sobre a cultura de navegação na tradição galego-portuguesa. Ao propor o mar como “olvido”, o poema intenciona, no entanto, romper os laços de memória histórica ou as marcas de progressão, como também em “ao que não serei legai-me” e “morto futuro”, de modo a subverter o peso do passado morto e das expectativas de um futuro continuado a partir dos mitos imperiais e enformadores da nação portuguesa. O muro surge em contexto semelhante ao que vimos em Cesário, mas aqui cerca também o “deserto jardim”, que pode ser lido nessa mesma chave emblemática de relação disjuntiva entre o sujeito, o espaço, a escrita moderna e representações tradicionais da consciência nacional.

O sujeito pessoano, multiplicado no processo heteronímico, “cisma” sobre sua própria cisão, experimenta o descentramento radical e a subsequente “des-realização” do mundo. O muro pertence a essas fronteiras estranhadas. É um elemento que dramatiza a cisma, espécie de crise tripartida e conjugada entre sujeito, espaço e poesia, ruína de um centro esvaziado.

O cantar falhado de Alberto Caeiro

Nesse contexto, a criação do “mestre” Caeiro, enquanto voz que instaura o ímpeto multiplicador no cerne do jogo heteronímico, corresponde à “invenção de um centro na obra pessoana”, para utilizar também as clássicas palavras de Eduardo Lourenço (1981, p. 172). Gerado como texto ou como projeto de escrita, Caeiro pretende seguir o rastro de uma visão dirigida, um “olhar nítido” (1984, p. 22) para a realidade das coisas sem mistério (“Quem está ao sol e fecha os olhos começa a não saber o que é o sol” (1984, p. 26)), isto é, destituídas de halos fabricados pela imaginação, ou de representações ou conceitos enformados pela linguagem e pelos caminhos do pensamento.

¹⁷ Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1308>>. Acesso em: 19 de julho. 2020.

Caeiro se posta, portanto, contra o “primado da consciência” (Lourenço, 1981, p. 42) assente na racionalização dialética e na imaginação que tudo falseiam. Pensar incomoda, imaginar incomoda e os sentidos são por vezes descritos como ilusões ou doenças. Caeiro deseja conhecer o mundo em sua realidade “objetiva” e o “muro” aparece, logo de início, no poema IV de “O guardador de rebanhos”, como modelo de denotação: “E tendo passado a vida/ Tranquilamente, como o muro do quintal;/ Tendo ideias e sentimentos por os ter/ Como uma flor tem perfume e cor ...” (1984, p. 25). O muro é citado como um mero receptor capaz de existir, em sua passividade, apenas para refletir e conviver com as coisas ao redor, como a flor que existe e recebe o perfume sem dar por nada. Erguido no quintal, ele oferece um recorte do real para o olhar dirigido de Caeiro, que em atitude meditativa (no sentido zen da palavra, como já tem mostrado a crítica) tenta interromper o pensamento.

Entretanto, o muro falha no trecho do poema IV transcrito acima enquanto esforço denotativo: primeiro, porque a vontade do real objetivo não convence diante do tom extremamente subjetivo de angústia, hesitação e tristeza que se sobrepõe ao poema. Segundo, porque o muro, apesar de sua superfície plana e branca, que sugere limpidez e vazio, e de seu lugar utilitário e aparentemente uníssono na cultura, não é uma imagem tão literal como está apresentado neste poema, já que remete também, como vimos, ao universo particular desse sujeito cansado de ser sujeito, que se compõe no diálogo com a poesia do ortônimo e de Campos. Nesse mesmo poema, o sujeito acaba triste ao perceber no fim que o pensamento jamais cessou, apesar da tentativa: “E eu, pensando em tudo isto, fiquei outra vez menos feliz”. E em que pensava o sujeito? No absurdo da separação abismal entre o homem, ser pensante, e o mundo impregnado de não sentido: “[...]Que sabem as flores, as árvores, os rebanhos?” (1984, p. 25). Indagação que ressoa no verso do poema XXXIV (1984, p. 57): “Que pensará o meu muro da minha sombra?”

Ao afirmar a suposta naturalidade de não se pensar nas coisas, Caeiro põe-se, paradoxalmente, a inquirir sobre questões “absurdas” como o verso acima. E,

quando dá por si, incomoda-se por estar já pensando, “Como se desse por mim com um pé dormente”, o qual não o leva a lugar nenhum. É então que afirma, no restante do poema, aquele que se torna um de seus axiomas mais obsessivos: “Nada pensa nada”.

Que pensará isto de aquilo?
Nada pensa nada.
Terá a terra consciência das pedras e plantas que tem?
Se ela a tiver, que a tenha...
Que me importa isso a mim?
Se eu pensasse nessas coisas,
Deixaria de ver as árvores e as plantas
E deixava de ver a Terra,
Para ver só os meus pensamentos...
Entristecia e ficava às escuras.
E assim, sem pensar,
tenho a Terra e o Céu (PESSOA, 1984, P. 57).

A pergunta inicial dessa estrofe parece recuperar, através de um paralelismo formal, a pergunta proposta na estrofe anterior: “Que pensará o meu muro da minha sombra?”, cuja resposta, “Nada pensa nada” fica subentendida a ambas, estabelecendo uma espécie de silogismo em que o muro é igualado a “nada”. Assim como a consciência, o muro é mediação entre a realidade e a sombra dos objetos. Figura como o interposto que impede a visão pura do real, se erguendo tanto quanto um pensamento vicioso a bloquear a revelação da verdade. O muro reflete a sombra do sujeito e a sombra dos objetos. Recorta a visão total do céu e do sol. Comparado a uma espécie de caverna platônica, projeta apenas a virtualidade do real avultado pelo pensamento ou pela imaginação. Tal como o “espelho”, outra figura constante nessa poesia, o muro, ora como metáfora, ora como alegoria, aparece associado, conforme nossa leitura, a essa espécie de centro abstrato esvaziado, ou seja, desponta como ruína de um centro perdido, como figura de ausência. Assim como o espelho, o muro é também uma placa refletora das sombras do mundo externo, ao mesmo tempo que se encontra intimamente ligado ao espaço interior do sujeito, delimitando quintais e espaços da infância, por vezes apresentando lampejos de estados de consciência, associados a um sujeito em procura de si mesmo. O muro torna-se, por isso, também uma figura pensante dos processos de representação.

Apresenta-se como pura superfície branca em vontade de aderência diante da evanescência de um mundo em constante transição.

Caeiro recusa os procedimentos usuais de representação da linguagem e do pensamento. Talvez só o silêncio atingisse a verdade do mundo, se ela houvesse, pois é na dúvida que Caeiro se escreve. Em seu estatuto de texto, Caeiro é lido pelo negativo: apesar do plano inicial de transpor a distância em relação às coisas, jamais cessa a linguagem, cujo poder de nomeação representa “a forma suprema” da distância que faz “evaporar a Realidade” (LOURENÇO, 1981, p. 42). Conforme Jacinto Prado Coelho, Caeiro pretende-se como visão pura, mas, de fato, se apresenta como manifestação da inteligência, “filosofia contra filosofia”: ao invés de dar-nos as árvores concretas, dá-nos axiomas, silogismos, doutrina. “Em regra, ouvimo-lo argumentando, criticando, não transmitindo sensações, mas discorrendo sobre sensações” (COELHO, 1977, P. 31).

Os poemas de “O guardador de rebanhos” no fundo revelam uma consciência autorreferente e obsessiva que raciocina sobre seu próprio comportamento e reação diante do problema posto pela realidade e pelo reconhecimento de seus próprios limites. Hesitante desde o início, mesmo sob o disfarce da dicção segura, o acorde de “mestre”, Caeiro revela, pelo contraste entre método e objetivo, entre a vontade de silêncio e o discurso eloquente, o negativo de seu projeto, ou seja, a falácia de um real apreendido de modo objetivo e unitário, iluminado pela presença de uma verdade absoluta.

O centro procurado não comparece. A consciência autorreferente, desesperada pelo sentimento completo de inanição, pode apenas aceitar a ilusão, aproximando-se do mito pela alegoria - fragmento de um real vivido como plenitude. É na aceitação do fragmentário, portanto, que Caeiro afirma seu projeto de escrita, já no fim de “O guardador de rebanhos”, como indicam as estrofes finais do poema XLVI:

[...]
É assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um
homem,

Mas como quem sente a Natureza, e mais nada.
E assim escrevo, ora bem, ora mal,
Ora acertando com o que quero dizer, ora errando,
Caindo aqui, levantando-me acolá,
Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso.

Ainda assim, sou alguém.
Sou o Descobridor da Natureza.
Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.
Trago ao Universo um novo Universo
Porque trago ao Universo ele-próprio.

Isto sinto e isto escrevo
Perfeitamente sabedor e sem que não veja
Que são cinco horas do amanhecer
E que o Sol, que ainda não mostrou a cabeça
Por cima do muro do horizonte,
Ainda assim já se lhe veem as pontas dos dedos
Agarrando o cimo do muro
Do horizonte cheio de montes baixos (PESSOA, 1984, P. 67).

Sua poesia escreve-se na consciência da saturação de todos os centros do saber, afirmando-se, no entanto, como busca: pois toda poesia é busca, mesmo quando só pode inspirar a visão de um horizonte despedaçado. A dialética permanece como estrutura e movimento, embora não conduza a nenhuma síntese ou ponto de chegada. Enquanto alegoria e “hiperícone”, o muro torna-se uma figura pensante dessa transposição difícil que quis Pessoa, a apresentar uma obra que procurou se escrever de costas para o real conhecido, buscando dissolver representações usuais, recriando expectativas de leitura com foco nos processos, no ato, no drama da performance: “[...] ânsias todas talhadas num mármore que não há” (PESSOA, 1984, P. 109).

Referências bibliográficas

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad. Vera Maluf. São Paulo: Mercado das Letras, 2002.

GIL, J. Entrevista realizada por Emília Pinto de Almeida e publicada na Revista e-Lyra, 8, 12/2016: 41-56 - ISSN 2182-8954 | <http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely8ent> - acesso julho de 2020.

MITCHELL, W.J.T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago/London: University Press, 1986.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Chiaroscuro - Modernidade e Literatura*. Porto: Campo das Letras, 2001.

VIRILIO, Paul & LOTRINGER, Sylvere. *Guerra Pura: a militarização do cotidiano*. Trad. Ezla Miné. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Bunker Archaeology*. Trad. Para o inglês de George Collings. NY: Princeton Architectural Press, 1994.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Lisboa: Editora 11 X 17/ Bertrand, 2016.

_____. *Húmus*. Edição crítica organizada por Maria João Reynaud. Lisboa: Relógio D'água, 2015.

REYNAUD, Maria João. "Húmus de Raul Brandão: uma obra em devir". Prefácio de *Húmus*. Raul Brandão. Obras Completas, Vol. X. Lisboa: Relógio D'água, 2015.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PESSOA, Fernando. *Poesia (1918-1930)*. (Org.) Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas, Madalena Dine. Lisboa: Assírio&Alvim, 2005.

_____. *Poemas de Alberto Caeiro*. (Ed.) João Gaspar Simões e Luís de Montalvor. Lisboa: Ática, 1984.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

COELHO, Jacinto Prado. _____. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Edusp. 1977.

Recebido em: 31 de julho de 2020.
Aprovado em: 28 de outubro de 2020.