
**NOTAS SOBRE AS NUVENS:
IMAGENS DE PENSAMENTO E DE MELANCOLIA
NO LIVRO DO DESASSOSSEGO**

Notes on the clouds:

images of thought and melancholy in *The Book of Disquiet*

Orlando Nunes de Amorim¹

RESUMO: Já em 1986, Leyla Perrone-Moisés empregava a expressão “Lisboa, meu lar!”, de Fernando Pessoa-Bernardo Soares, para designar uma seção da sua edição do *Livro do desassossego*, na qual agrupava os fragmentos que têm o cenário lisboeta como tema e motivo, destacando a importância da paisagem na constituição da obra. Em vários deles, as nuvens são elemento fundamental, a começar por aquele que o próprio Pessoa escolheu para compor o conjunto de cinco fragmentos publicados na revista *Descobrimento*, em 1931. Estas notas pretendem tecer ponderações sobre a paisagem nuvíosa do *Livro*, considerando-a tanto a partir da ideia de estado de alma como paisagem, presente na reflexão de um dos fragmentos, como segundo a ideia de imagem dialética ou imagem de pensamento de Walter Benjamin, uma forma singular de conceber o ato de percepção do olhar como um ato de leitura de sinais que se manifestam na superfície da paisagem, de modo a encontrar o “corpo da ideia” que, no caso do *Livro do desassossego*, é o corpo do tempo e a escrita da melancolia configurados nas nuvens.

PALAVRAS-CHAVE: Melancolia; Imagem dialética; Modernismo português; Fernando Pessoa; *Livro do desassossego*.

ABSTRACT: As early as 1986, Leyla Perrone-Moisés used the expression “Lisbon, my home!”, by Fernando Pessoa-Bernardo Soares, to designate a section of her edition of *The Book of Disquiet*, in which she grouped the fragments that have the Lisbon scenario as theme and motif, highlighting the importance of the landscape in the work’s constitution. In several of them, clouds are a fundamental element, starting with the one Pessoa himself chose to compose the set of five fragments published in the journal *Descobrimento*, in 1931. These notes intend to ponder on the *Book’s* nuanced landscape, considering it both from the idea of state of soul as landscape, present in the reflection of one of the fragments, and according to Walter Benjamin’s idea of dialectical image or image of thought, a singular way of conceiving the act of perception of the gaze as an act of reading the signs that manifest themselves on the surface of the landscape in order to find the “body of the idea” which, in the case of *The Book of Disquiet*, is the body of time and the writing of melancholy configured in the clouds.

KEYWORDS: Melancholy; Dialectical image; Portuguese Modernism; Fernando Pessoa; *The book of Disquiet*.

1 Doutor em Letras (Literatura Portuguesa), Professor Assistente Doutor do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP, São José do Rio Preto – SP.

*Nuvens passageiras
miragens peregrinas enfunadas pelo Nordeste
queda de folhagem
muda retórica*

Hilda Machado
“Cabo Frio”, *Nuvens*

INTRODUÇÃO

Sabemos, porque muitos já o disseram, que o poeta de Charles Baudelaire – o poeta que o homem foi nos seus poemas e nas suas prosas – é um poeta melancólico, de uma “melancolia irritada”, característica da Modernidade (de que ele próprio foi um dos avatares) e assombrada pela dicotomia entre o ideal e o real. Dentre as várias conformações poéticas dessa melancolia, a que interessa para estas notas é a que abre os *Pequenos poemas em prosa* – cujo outro título considerado pelo autor, *O spleen de Paris*, é sintomático dessa mesma melancolia, aquela que vem alegorizada no primeiro poema, “O estrangeiro”. Este poema pertence a um ciclo dentro da própria obra, ciclo que ele inaugura, aquele do não pertencimento ao mundo, do *anywhere out of the world*² (título, por sua vez, de um dos últimos poemas, na suposta organização dada por Baudelaire ao livro antes de morrer).

Constituído por um diálogo entre um interrogador anônimo e um “homem enigmático” (BAUDELAIRE, 2020, p. 9), que pode ser entendido como uma figura do poeta, “O estrangeiro” demarca o que esse homem não ama (família, amigos, pátria, beleza, ouro), numa insistente renúncia ao mundo, culminando no espanto do interlocutor: “Mas então o que tu amas, formidável estrangeiro?” Sua resposta é consideravelmente desconcertante (ao menos para o interlocutor): “Amo as nuvens... as nuvens que passam... ao longe... ao longe... as maravilhosas nuvens!” (BAUDELAIRE, 2020, p. 9)³. Ao dizer do seu amor pelas longínquas nuvens que passam, esse outro “*sacré bougre de marchand de nuages*”⁴ não só insiste na inadequação ao

2 Em qualquer lugar, fora do mundo (tradução nossa).

3 “– *Eh! qu’aimes-tu donc, extraordinaire étranger?! – J’aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!*” (BAUDELAIRE, 1955a, p. 979).

4 A expressão encerra o poema XLIV dos *Pequenos poemas em prosa*. “A sopa e as nuvens”, na fala da “pequena bem-amada”: “*Allez-vous bientôt manger votre soupe, sacré bougre de marchand de nuages?*” (BAUDELAIRE, 1955a, p. 1054). A tradução de Samuel Titan Jr., “Tome logo essa sopa, imbecil, ou vai ficar aí contando nuvens?” (BAUDELAIRE, 2020, p. 98) reduz a força sintética e sarcástica da expressão em francês, algo como “grandessíssimo sacana comerciante/traficante de nuvens”.

mundo, na abdicação do viver, na renúncia ao vulgar (humano ou material), mas também e significativamente estabelece a consciência melancólica do que não dura – do passageiro, do efêmero, do transitório – aquilo que justamente constitui, para Baudelaire, a metade da arte moderna: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1955b, p. 598)⁵.

A autocaracterização da voz do *Livro do desassossego* – esteja ela consignada sob os nomes de Fernando Pessoa, Vicente Guedes ou Bernardo Soares – também se faz, em vários fragmentos, sob o signo do estrangeiro. Já em 1917, na primeira fase de escrita dos fragmentos para o *Livro*⁶, essa consciência de ser “alguém de fora” delineava-se:

Em todos os lugares da vida, em todas as situações e convivências, eu fui sempre, para todos, um intruso. Pelo menos, fui sempre um estranho. No meio de parentes, como no de conhecidos, fui sempre sentido como alguém de fora. Não digo que o fui, uma só vez sequer, de caso pensado. Mas fui-o sempre por uma atitude espontânea da média dos temperamentos alheios.

Fui sempre, em toda a parte e por todos, tratado com simpatia. A pouquíssimos, creio, terá tão pouca gente erguido a voz, ou franzido a testa, ou falado alto ou de terça. Mas a simpatia, com que sempre me trataram, foi sempre isenta de afeição. Para os mais naturalmente íntimos fui sempre um hóspede, que, por hóspede é bem tratado, mas sempre com a atenção devida ao estranho, e a falta de afeição merecida pelo intruso (PESSOA, 2014, p. 204).

Um intruso, um estranho e, por fim, um hóspede – hóspede do mundo, porque hóspede do tempo, peregrino passageiro e transitório, com os

5 “*La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable.*” Tradução nossa.

6 Na sua “Introdução ao *Livro do desassossego*”, de 1964 (preparada para uma primeira edição que entretanto não foi possível), Jorge de Sena já distinguia três fases na elaboração dos seus variados textos: uma primeira, “de um livro muito simbolista e esteticista”, entre 1913 e 1917; uma segunda, em que o livro ficou “em dormência hesitante”; e uma terceira e última, entre 1929 e 1934, de “fragmentos completos” atribuídos a Bernardo Soares (SENA, 1984, p. 207). Jerónimo Pizarro, responsável pela edição crítica do *Livro do desassossego*, publicada em 2010, e por outras edições subsequentes (como a que utilizo para estas notas, de 2014), na esteira de Sena, organizou o conjunto dos textos em duas fases: aqueles escritos entre 1913 e 1920 e aqueles escritos entre 1929 e 1934.

olhos constantemente voltados para outro lugar, “*n’importe où hors du monde*”⁷ (BAUDELAIRE, 1955a, p. 1060). Um desses lugares é, sem dúvida, o céu e suas nuvens. A imagem das nuvens, recorrente na poesia moderna pós-baudelairiana – talvez baste lembrar, para além do livro de Hilda Machado, de que extraí a citação em epígrafe, também os dois importantes poemas de Jorge Luis Borges dedicados às nuvens, “Nuvens (I)” e “Nuvens (II)”, publicados em *Os conjurados*, de 1985 (BORGES, 2017, p. 388-389) –, alcança uma expressão particularmente instigante em alguns fragmentos do *Livro do desassossego* de Pessoa. É dessas imagens, consideradas como imagens de pensamento, que estas notas pretendem tratar.

PESSOA E A REVISTA *DESCOBRIMENTO*

O fragmento do *Livro do desassossego* intitulado “Trovoada”, de junho de 1930 – que se inicia justamente por “Entre onde havia *nuvens* paradas. O azul do céu estava sujo de branco transparente” – termina pela exclamação, destacada do resto do manuscrito e centralizada, “Oh, Lisboa, meu lar!” (PESSOA, 2014, p. 334-335; grifo nosso)⁸. Já nos primórdios da edição do *Livro* – lembremos que os cinco envelopes com fragmentos para ele, conservados por Pessoa na sua famosa arca, esperaram pacientemente por nada menos do que 47 anos após a morte do seu autor para enfim poderem vir à luz em papel impresso – Leyla Perrone-Moisés, ao organizar uma seleção de fragmentos do *Livro* para uma edição brasileira, publicada em 1986, a partir da primeira edição portuguesa, de 1982, organizada por Jacinto do Prado Coelho, empregava essa expressão do “semi-heterônimo” Bernardo Soares – “Lisboa, meu lar!” – para designar uma das seções da sua seleção, na qual agrupava os fragmentos que têm o cenário lisboeta como motivo e tema, destacando desse modo a presença marcante e a importância da paisagem na constituição do *Livro*. Em vários desses trechos, cerca de 30, pertencentes tanto à primeira fase de escrita do *Livro* (em que se encontram alguns sob o título “Paisagem de chuva”), quanto à segunda fase, as nuvens são elemento fundamental da paisagem visada, a começar por um deles que o próprio Pessoa escolheu para compor o conjunto de cinco fragmentos publicados na revista *Descobrimto*, em 1931.

“Nuvens... Hoje tenho consciência do céu”, o fragmento que pretendo analisar aqui (nº 332 na edição de Jerónimo Pizarro) foi enviado por Fernando Pessoa, incluso em um conjunto com quatro outros trechos, como

7 “Seja onde for, longe deste mundo” (BAUDELAIRE, 2020, p. 105).

8 O fac-símile do manuscrito (BNP/E3, 3-30r-31r.1-2) pode ser consultado no *website Arquivo LdoD*: https://ldod.uc.pt/fragments/fragment/Fr189/inter/Fr189_WIT_MS_Fr189a_212_213. Acesso em: 13 ago. 2021.

colaboração para o número 3 da revista *Descobrimto*, número este que foi publicado no outono de 1931. A revista, que surgia com a designação complementar de “Revista de cultura”, foi dirigida pelo poeta e dramaturgo João de Castro Osório e teve sete números, editados entre 1931 e 1932. Encerrava colaboração de vários escritores de destaque no contexto da época, como Camilo Pessanha, António Patrício, Ana de Castro Osório e António Sérgio, além do próprio Pessoa, e reunia, segundo Ália Rosa Rodrigues, no seu livro sobre Castro Osório, “intelectuais de tendências diversas, autores brasileiros, cabo-verdianos e portugueses, procurando um ecumenismo dos colaboradores para concretizar o sonho da ‘nova civilização humanista’ que abrangia a Galiza, o Brasil e a África portuguesa” (RODRIGUES, 2012, p. 130).

Pessoa, ao que tudo indica, abraçou com entusiasmo o projeto da revista de João de Castro Osório, com quem mantinha relações havia vários anos⁹, para a qual contribuiu com outros textos, além dos cinco fragmentos do *Livro do desassossego*: dois poemas, o do ortônimo “Guia-me só a razão” e “Quero acabar entre rosas, porque as amei na infância”, de Álvaro de Campos, ambos inseridos no número 4 (do inverno de 1932), e um artigo “Sobre os *Poemas* de Paulino de Oliveira”, no número 6/7 (do verão-outono de 1932), este último, na verdade, transcrição de excerto de uma carta de Pessoa a Castro Osório (de 23 de outubro de 1932), em que agradecia e elogiava o livro de Paulino de Oliveira¹⁰, desculpando-se todavia pela falta de ainda uma derradeira colaboração, um artigo previsto para a “Homenagem a Goethe” publicada neste mesmo número 6/7, o último da revista (PESSOA, 1946, p. 339).

A colaboração para a revista *Descobrimto* provocou uma reação negativa de João Gaspar Simões, que reconheceu sua extensão e “zangou-se” por Pessoa não enviar à revista *presença* uma colaboração de igual monta – como se sabe, os diretores da revista *presença* foram admiradores de primeira

9 A informação é de Ália Rodrigues: “A relação entre João de Castro Osório e Fernando Pessoa terá sido duradoura: a primeira correspondência trocada – por nós conhecida – data de 1923 e trata-se de uma proposta de Pessoa à editora gerida por João de Castro Osório – *Lusitânia Editora* [...] – para a tradução das principais obras de Shakespeare e de outras de menor extensão. [...] Além deste dado, recordamos a participação de Fernando Pessoa na revista *Descobrimto*, nove anos depois, e as duas fotos datadas da década de trinta com os dois escritores.” (RODRIGUES, 2012, p. 56, nota 91)

10 A obra poética de Francisco Paulino Gomes de Oliveira, pai de João de Castro Osório, foi publicada postumamente pelo filho: *Poemas* (1932). Ália Rodrigues ressalta que Pessoa “chegou a publicar, na revista *Descobrimto*, uma recensão a esta obra que então acabava de sair, começando por enaltecer a figura – ‘era organicamente um pagão (...) verdadeiro, sanguíneo, sentindo o paganismo vitalmente (...) como qualquer pagão dos tempos pagãos viveria’ – bem como a sua obra: ‘digo «a obra perfeita» com dois sentidos, com uma dupla intenção – a obra perfeita como obra e a obra perfeita como expressão do homem.’” (RODRIGUES, 2012, p. 91, nota 187).

hora da geração do *Orpheu* e abriram, desde o início, as páginas da revista para Pessoa publicar o que desejasse. Em carta de 10 de dezembro de 1931, Gaspar Simões dizia a Pessoa: “Fiquei um bocado zangado consigo por ver que dá colaboração mais abundante para o [sic] *Descobrimento...*” (MARTINES, 1998, p. 171), a que Pessoa respondeu logo no dia seguinte, em 11 de dezembro:

E porquê zangar-se commigo por ter dado ao [sic] *Descobrimento* collaboração extensa? Estou prompto a dal-a de igual extensão à *Presença* [sic]. Em um e outro caso considero, porém, a indole da publicação. Não julgo justo enviar-lhe collaboração que vá absorver-lhe trez paginas, sobretudo devendo a *Presença* entregar o melhor e maior do seu espaço aos poetas e prosadores mais jovens (MARTINES, 1998, p. 172).

Não é de todo absurdo supor que Gaspar Simões deu-se conta da importância que adquiria uma publicação assim extensa de trechos do *Livro* (e, conseqüentemente, compreender o caráter um tanto astucioso da resposta de Pessoa). Com efeito, dos 12 trechos do seu *work in progress* publicados em vida por Pessoa, esta é a colaboração de maior extensão (na *Revista da Solução Editora* saíram apenas dois, em 1929, e na revista *presença*, outros dois, separadamente, em 1930 e 1932). Além disso, o envio dos fragmentos talvez estivesse vinculado a uma possibilidade editorial que depois efetivamente se concretizou: os cinco trechos do *Livro* tiveram uma publicação em separata, em 1932, com uma tiragem de 50 exemplares numerados e com capa individualizada, o que configura uma primeira edição autônoma de fragmentos do *Livro do desassossego*, ainda em vida do autor (PIZARRO; FILIPE, 2019, p. 247 e URIBE, 2020, p. 47).

Era assim, podemos supor sem grande desvario, uma significativa amostragem da criação de Bernardo Soares que Pessoa dava a público, uma espécie de micro-*Livro do desassossego* em sua segunda fase, em tudo semelhante (salvo apenas na extensão relativa)¹¹ àquelas amostragens que Pessoa apresentou dos heterônimos maiores (Ricardo Reis e Alberto Caeiro) na revista *Athena*, entre 1924 e 1925. Contudo, tanto uns (os fragmentos na *Descobrimento*) como outros (os poemas na *Athena*) passaram, segundo a feliz imagem de Octavio Paz, “como a lua ao meio-dia” (PAZ, 2006, p. 203),

11 Considerando-se a datação dos fragmentos do *Livro do desassossego* proposta por Jerônimo Pizarro, tratar-se-ia de uma amostragem, mesmo importante, relativamente pequena: cinco fragmentos de um universo de cerca de 170, escritos entre 1929 e 1931 (cálculo feito a partir de PESSOA, 2014, p. 231 e *passim*).

sem que a sua existência e o seu real significado houvessem sido percebidos pelo público ou pela crítica, em vida de Fernando Pessoa, para além da roda estreita dos mais íntimos. Tanto é assim que a redescoberta da separata, bem como a edição do *Livro*, só se fez décadas passadas da morte do escritor.

Se tal suposição é válida, e o conjunto de fragmentos na *Descobrimto* seria uma “encenação necessária” do *Livro*, complementar à da *Athena*¹², então podemos dizer que o próprio Pessoa, nos primeiros anos da década de 1930, considerava importantes e significativas, no contexto da idealização do *Livro*, as “paisagens escritas”, ou os “pensamentos-paisagens”, como os designou Michel Collot, essa espécie de “pensamento partilhado, do qual participam o homem e as coisas” (2013, p. 29). Dos cinco trechos na *Descobrimto*, o segundo e o quarto são paisagens lisboetas, ambas de um céu nublado.

ESTADO DE ALMA COMO PAISAGEM

Em um outro conhecido fragmento, também publicado em vida pelo próprio Pessoa, aquele que começa por “Disse Amiel que uma paisagem é um estado de alma”, no número 74 do jornal *Revolução*, em 7 de junho de 1932 (PESSOA, 2014, p. 494-495), Bernardo Soares apresenta algo como uma “anti-teoria da paisagem”, ou ao menos ideias para a sua concepção, em tudo oposta àquela que advém da famosa frase do *Diário íntimo* do filósofo Henri-Frédéric Amiel. À ideia de que “uma paisagem é um estado de alma”¹³, frase considerada como de “uma felicidade frouxa de sonhador débil”, Soares contrapõe a sua inversão: “Mais certo era dizer que *um estado da alma é uma paisagem*; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão-somente a verdade de uma metáfora” (PESSOA, 2014, p. 495; grifo nosso).

Mais do que um jogo de palavras, a reconfiguração da relação entre o estado da alma e a paisagem é uma flagrante mudança de atitude, no que se refere a uma dimensão psico-epistemológica do texto. São atitudes opostas diante de uma mesma problemática, a das relações entre o ser humano e o

12 Empresto a expressão de Teresa Sousa de Almeida, que a emprega no título da sua introdução à edição facsimilada da revista *Athena* (ALMEIDA, 1994).

13 A frase encontra-se na entrada do diário datada de 31 de outubro de 1852: “Uma paisagem qualquer é um estado da alma, e quem lê em ambos maravilha-se de encontrar a similitude em cada detalhe. A verdadeira poesia é mais verdadeira que a ciência, porque é sintética e desde o início apreende o que a combinação de todas as ciências poderá no máximo atingir uma vez como resultado. A alma da natureza é adivinhada pelo poeta, o sábio serve apenas para acumular os materiais para sua demonstração. Um permanece no conjunto, o outro vive numa região particular. Um é concreto, o outro abstrato. A alma do mundo é mais aberta e inteligível que a alma individual; tem mais espaço, tempo e força para sua manifestação.” (AMIEL, 2013, p. 90).

mundo que o cerca, neste caso, o mundo natural. Valho-me aqui da distinção desenvolvida por Jorge de Sena no seu “Ensaio de uma tipologia literária”, de 1960. Dentre os vários planos fundamentais da análise estética de um texto literário propostos por Sena, destaco justamente o plano psicopistemológico, que compreende, segundo Sena, duas atitudes divergentes e complementares: a intelectualista e a sensualista. A primeira pressupõe “a preferência pelos dados da inteligência aos dados (inteligentemente, é claro, seleccionados) dos sentidos” (SENA, 1977, p. 43), predominando o espírito e o pensamento puro dos conceitos como valor maior na relação com o mundo; na segunda, inversamente, predomina a elaboração sensual, ou sensorial, da atividade criadora, valorizando os dados dos sentidos do corpo humano para o conhecimento.

Sendo assim, pode-se dizer que Amiel, ao afirmar que uma paisagem é um estado da alma, assume seguramente uma atitude intelectualista, que é possível também chamar de idealista: o conhecimento (seja o sintético, da poesia, seja o analítico, da ciência) se faz primordialmente como elaboração do espírito humano; a alma do observador (poeta ou cientista) busca a “alma da natureza”, a “alma do mundo” (a expressão é do próprio Amiel, na entrada citada do diário), ou seja, uma imagem sublime e projetada da sua própria interioridade, do mesmo que o sujeito é ou pensa ser. Já a proposição invertida de Bernardo Soares pressupõe a atitude contrária: uma atitude sensualista, que também é possível chamar de materialista (e, em última instância, de fenomenológica). Se um estado da alma é uma paisagem, ele só poderá ser apreendido como objeto do olhar. Não é fruto de uma reflexão conceitual e prevalecente da inteligência, mas sim de uma contemplação demarcada primacialmente pela posição de um corpo no espaço. E é de corpo e de contemplação que se faz a continuação do fragmento de que venho tratando:

Estas palavras casuais foram-me ditadas pela grande extensão da cidade, vista à luz universal do sol, desde o alto de São Pedro de Alcântara [o miradouro em Lisboa]. Cada vez que assim *contemplo* uma extensão larga, e me abandono do metro e setenta de altura, e sessenta e um quilos de peso, em que *fisicamente consisto*, tenho um sorriso grandemente metafísico para os que sonham que o sonho é sonho, e amo a verdade do exterior absoluto com uma virtude nobre do entendimento (PESSOA, 2014, p. 495; grifos nossos).

Trata-se de uma proposição que se pode reconhecer sem dificuldade como materialista e fenomenológica: não existe, para Soares, o sonho da “alma do mundo”, mas tão somente “a verdade do exterior absoluto”. Se,

para Álvaro de Campos, por um lado, “fingir é conhecer-se” ou, segundo uma outra versão, “fingir é descobrir-se”¹⁴, pode-se dizer que, para Bernardo Soares, por outro lado, ver é conhecer-se, ou descobrir-se, e a contemplação da paisagem propicia uma visão *de fora* de si mesmo. Soares pode, então, também dizer, na esteira de Alberto Caeiro: “Porque eu sou do tamanho do que vejo/ E não do tamanho da minha altura...” (PESSOA, 2018, p. 40). É o que ele efetivamente dissera, em um fragmento anterior, que se inicia por “Releio passivamente, recebendo o que sinto como uma inspiração e um livramento, aquelas frases simples de Caeiro, na referência natural ao que resulta do pequeno tamanho da sua aldeia” (datado de 24 de março de 1930, PESSOA, 2014, p. 304). Neste outro fragmento, Soares alonga-se em comentar o verso de Caeiro, para afirmar o supremo valor do olhar como faculdade maior para a consciência de si-mesmo:

E já agora, consciente de saber ver, olho a vasta metafísica objetiva dos céus todos com uma segurança que me dá vontade de morrer cantando. “Sou do tamanho do que vejo!” E o vago luar, inteiramente meu, começa a estragar de vago o azul meio-negro do horizonte.

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

Mas recolho-me e abrando. “Sou do tamanho do que vejo!” E a frase fica-me sendo a alma inteira, encosto a ela todas as emoções que sinto, e sobre mim, por dentro, como sobre a cidade por fora, cai a paz indecifrável do luar duro que começa largo com o anoitecer. (PESSOA, 2014, p. 305)

A consciência de saber ver, como fruto da leitura do verso de Caeiro, expressa-se pela insistência na paisagem – o “vago luar”, o “luar duro” – para concluir com a compreensão da própria alma como a da cidade, ambas recobertas pela “paz indecifrável do luar”. Ou seja, aqui, como seria sugerido pelo próprio Soares dois anos depois, um estado de alma é entendido como uma paisagem, ou seja, algo a ser perspectivado de fora, ou de longe. Ainda em um outro fragmento, próximo àquele sobre Caeiro, Soares conclui: “A paisagem, tão admirável como quadro, é em geral incômoda como leito” (datado de 13 de abril de 1930, PESSOA, 2014, p.

14 A primeira frase é a conclusão do texto em prosa intitulado “Ambiente”, de Álvaro de Campos, que foi publicado na revista *presença* n° 5, de junho de 1927; a segunda encontra-se numa versão datiloscrita anterior e mais extensa do mesmo texto (PESSOA, 2015, p. 447 e 579).

317). Como se vê, para o ajudante de guarda-livros, a paisagem não existe ou “serve” para embalar o sono e o sonho da nossa alma, mas, ao contrário, ela é o quadro, o outro diante do qual nos posicionamos para nos conhecermos melhor. E posicionamo-nos como se diante de uma janela ou de uma montra, que separa o sujeito cognoscente daquilo que o faz conhecer-se. Dez anos depois da morte de Fernando Pessoa, Maurice Merleau-Ponty iria afirmar, na abertura da sua *Fenomenologia da percepção*, algo em tudo semelhante: “Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de *uma visão minha* ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3; grifo nosso).

NUVENS: PERCEPÇÃO E MELANCOLIA

Sendo assim, a paisagem nuviosa do *Livro* é uma das formas privilegiadas para o autoconhecimento, ou autodescobrimento, no processo especulativo do ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Nas coisas que participam da especulação do observador, particularmente nas nuvens como coisas disponíveis ao olhar e à percepção, ele descobre uma realidade outra sobre si mesmo. Tanto mais clara esta quanto mais precisa e exata a percepção daquelas.

O fragmento que começa por “Nuvens... Hoje tenho consciência do céu” – como foi dito, o segundo dos cinco fragmentos enviados por Pessoa como colaboração para o número 3 da revista *Descobrimto*, do outono de 1931 – é composto por três parágrafos, todos se iniciando anaforicamente por essa espécie de vocativo, “Nuvens...”, que se repete dentro de cada parágrafo como se fosse uma baliza sinalizadora do processo descritivo-reflexivo (três vezes no primeiro parágrafo, outras três no segundo e quatro no último, num total de dez ocorrências). Ao longo do texto, alternam-se o exercício o mais rigoroso possível de descrição das nuvens que passam no céu com o processo reflexivo, também rigorosamente consignado, sobre si mesmo:

Nuvens... Hoje tenho consciência do céu, pois há dias em que o não olho mas sinto, vivendo na cidade e não na natureza que a inclui. Nuvens... São elas hoje a principal realidade, e preocupam-me como se o velar do céu fosse um dos grandes perigos do meu destino. Nuvens... Passam da barra para o Castelo, de Ocidente para Oriente, num tumulto disperso e despido, branco às vezes, se vão esfarrapadas na vanguarda de não sei quê; meio-negro outras, se, mais lentas, tardam em ser varridas pelo vento audível; negras de um branco sujo, se,

como se quisessem ficar, enegrecem mais da vida que da sombra o que as ruas abrem de falso espaço entre as linhas fechadoras da casaria.

Nuvens... Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queira. Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou, entre o que sonho e o que a vida fez de mim, a média abstracta e carnal entre coisas que não são nada, sendo eu nada também. Nuvens... Que desassossego se sinto, que desconforto se penso, que inutilidade se quero! Nuvens... Estão passando sempre, umas muito grandes, parecendo, porque as casas não deixam ver se são menos grandes que parecem, que vão a tomar todo o céu; outras de tamanho incerto, podendo ser duas juntas ou uma que se vai partir em duas, sem sentido no ar alto contra o céu fatigado; outras ainda, pequenas, parecendo brinquedos de poderosas coisas, bolas irregulares de um jogo absurdo, só para um lado, num grande isolamento, frias.

Nuvens... Interrogo-me e desconheço-me. Nada tenho feito de útil nem farei de justificável. Tenho gasto a parte da vida que não perdi em interpretar confusamente coisa nenhuma, fazendo versos em prosa às sensações intransmissíveis com que torno meu o universo incógnito. Estou farto de mim, objectiva e subjectivamente. Estou farto de tudo, e do tudo de tudo. Nuvens... São tudo, desmanchamentos do alto, coisas hoje só elas reais entre a terra nula e o céu que não existe; farrapos indescritíveis do tédio que lhes imponho; névoa condensada em ameaças de cor ausente; algodões de rama sujos de um hospital sem paredes. Nuvens... São como eu, uma passagem desfeita entre o céu e a terra, ao sabor de um impulso invisível, trovejando ou não trovejando, alegrando brancas ou escureando negras, ficções do intervalo e do descaminho, longe do ruído da terra e sem ter o silêncio do céu. Nuvens... Continuam passando, continuam sempre passando, passarão sempre continuando, num enrolamento descontínuo de meadas baças, num alongamento difuso de falso céu desfeito (PESSOA, 2014, p. 419-420).

O gesto inicial é o do homem prometeico, que ergue a vista para o céu e olha, não as estrelas, mas as nuvens. É um gesto duplamente humano, pela dimensão física do olhar e pela dimensão metafísica da consciência, ou seja, a dupla face do sentido de contemplação. A interrogação das nuvens é também, ou sobretudo, a interrogação do próprio destino: elas “preocupam-me como se o velar do céu fosse um dos grandes perigos do meu destino”

(PESSOA, 2014, p. 419). E a posição do observador, a situação espacial do seu corpo, é escrupulosamente determinada: as nuvens “passam da barra para o Castelo, de Ocidente para Oriente”, e “enegrecem mais da vinda que da sombra o que as ruas abrem de falso espaço *entre as linhas fechadoras da casaria*” (PESSOA, 2014, p. 419; grifo nosso).

Isso quer dizer que a percepção das nuvens se dá, neste fragmento, a partir de uma das ruas da Baixa de Lisboa, talvez mesmo a própria Rua dos Douradores em que mora e trabalha Bernardo Soares – vale lembrar que Soares considera que esta rua “me é a vida inteira” (PESSOA, 2014, p. 279), e constata: “Serei sempre da Rua dos Douradores, como a humanidade inteira” (PESSOA, 2014, p. 398). Não é um céu aberto que se apresenta, mas uma faixa estreita de céu, um “falso espaço”, porque restringido ao olhar pela artificialidade da casaria de edifícios de cinco andares. A restrição posicional limita a percepção: as nuvens “estão passando sempre, umas muito grandes, parecendo, *porque as casas não deixam ver se são menos grandes que parecem*, que vão a tomar todo o céu” (PESSOA, 2014, p. 419; grifo nosso). Limita, portanto, a leitura que o texto faz das nuvens, aquilo que ele pode efetivamente dizer delas e aquilo que só pode supor.

Como é de percepção que se trata aqui, recorro a Walter Benjamin. Isso porque, por volta de 1917, Benjamin fez uma série de apontamentos sobre a problemática da percepção (inauguradores da reflexão sobre a imagem dialética ou imagem do pensamento) que são particularmente iluminadores do modo de configuração da paisagem tal como aparece no *Livro do desassossego*, a começar pela constatação do filósofo alemão de que “Percepção é leitura” (BENJAMIN, 2015, p. 30). Ao afirmar, em outro apontamento, que “na percepção o útil (bom) é o verdadeiro” (BENJAMIN, 2015, p. 30), Benjamin sem dúvida atentava para a etimologia da palavra “percepção” em alemão, *Wahrnehmung*, composta pelo radical advindo do verbo *nehmen* (que significa tomar, no sentido de apossar-se de algo), pelo prefixo *Wahr-* (que demarca o que é verdadeiro, sendo o radical de *Wahrheit*, “verdade”) e pelo sufixo *-ung* (que implica alguma forma de movimento ou de processo). Em alemão, portanto, percepção é, ao pé da letra, o “movimento de tomada ou apropriação de algo que é verdadeiro”¹⁵. Explicita-se assim a dimensão epistemológica da percepção, que pode então ser entendida como leitura, ou seja, apreensão fenomenológica do que se manifesta numa superfície (*Fläche*), numa forma aparente da matéria. Por isso Benjamin também aponta que “Legível é apenas o que se manifesta na

15 Essa atenção ao etimológico fica mais evidente se notarmos que o próprio Benjamin destaca o prefixo da palavra na sua frase: “*In der Wahrnehmung ist das Nützliche (Gute) wahr:*” (BENJAMIN, 1991, p. 32). Ver também RACY, 2020, p. 19-20.

superfície”, “Superfície que é configuração – relação absoluta” (BENJAMIN, 2015, p. 30). Ou seja, aparência, em seu sentido filosófico.

Há, segundo Benjamin, três configurações possíveis na superfície ou na aparência, naquilo que se manifesta como forma da matéria: percepção, sinal e símbolo. O sinal e o símbolo têm de se manifestar na forma da percepção. Ao sinal, passível de ser lido na percepção (que é, por sua vez, a própria superfície configurada), podem ser atribuídas muitas coisas a que ele confere significado, “mas apenas se lhe pode referir uma dessas coisas na sua manifestação única, dependendo do contexto em que se manifesta entre os muitos significados possíveis” (BENJAMIN, 2015, p. 31). Pode-se então dizer que essa referência única, dentre as várias possíveis, será sempre configurada na sua expressão também única, ou seja, em um texto verbal.

No fragmento das nuvens, a percepção é assumida como essa manifestação única porque convenientemente determinada: são as nuvens percebidas no espaço constringido pelas “linhas fechadoras da casaria”. Por isso a sua principal ação percebida é a de passagem: no primeiro parágrafo, “Passam da barra para o Castelo”; no segundo, “Estão passando sempre”; e no terceiro e último, “Continuam passando, continuam sempre passando, passarão sempre continuando, num enrolamento descontínuo de meadas baças, num alongamento difuso de falso céu desfeito” (PESSOA, 2014, p. 419-420). Nessa superfície manifesta de passagem continuada (e paradoxalmente de “enrolamento descontínuo”), o sujeito que a contempla – e que se abandona “do metro e setenta de altura, e sessenta e um quilos de peso, em que fisicamente consist[e]” (PESSOA, 2014, p. 495), tal como se caracterizou fenomenologicamente no fragmento sobre Amiel – consegue ler, segundo a passagem das nuvens, o sinal da sua própria passagem, da sua condição passageira, intermitente e intervalar no mundo: “Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queira. Sou o *intervalo* entre o que sou e o que não sou, entre o que sonho e o que a vida fez de mim, a média abstrata e carnal entre coisas que não são nada, sendo eu nada também” (PESSOA, 2014, p. 419; grifo nosso).

A autopercepção como sujeito de um intervalo, ou seja, sujeito tanto de uma lacuna do espaço que ocupa momentânea e sucessivamente no mundo, quanto de um lapso de tempo que medeia entre dois momentos da vida, é o sinal significativo que ele lê na superfície das nuvens, sinal este configurado como autoconhecimento, ou autodescoberta, adquirindo assim o referido caráter epistemológico, e mesmo ontológico. Como corpos na sua aparência, como superfícies, como “meadas baças”, enfim, como “exterior absoluto”, as nuvens desfazem-se e refazem-se continuamente, no intervalo vertical entre a terra e o céu, no intervalo horizontal entre as linhas dos edifícios e no intervalo de tempo que dura sua passagem para o olhar do observador. É essa a percepção do céu, um céu sem investimento subjetivo,

sem um grandioso “mistério sublime” da “alma do mundo”. Como “visão sua” (visão de si mesmo, Bernardo Soares), as nuvens manifestam-se como o sinal da perpétua transição de estados que se ignoram, no espaço e no tempo. Por isso, é possível a ele concluir:

Nuvens... São como eu, uma passagem desfeita entre o céu e a terra, ao sabor de um impulso invisível, trovejando ou não trovejando, alegrando brancas ou escurecendo negras, ficções do intervalo e do descaminho, longe do ruído da terra e sem ter o silêncio do céu (PESSOA, 2014, p. 420).

Deve-se notar que esta frase, na sua formulação inicial, poderia até ser lida como uma retomada da perspectiva de Amiel: “as nuvens são como eu” se prestaria a ser supostamente entendida como o estado de alma projetado na paisagem. No entanto, o restante da formulação deixa claro que a perspectiva é outra. Não são exatamente as nuvens que são como ele, mas ele é que é, ou se percebe, como elas. É a percepção das nuvens como “uma passagem desfeita entre o céu e a terra”, ao sabor do “impulso invisível” do vento (que sequer é nomeado, por não ser visível à leitura da percepção), que leva o sujeito a perceber-se da mesma forma, a conhecer-se (ou desconhecer-se, já que a autodescoberta pressupõe um autodesconhecimento) de fora, como se fosse a paisagem que observa, ou melhor, como se fosse o objeto da observação das próprias nuvens, pois também se encontra, para a perspectiva delas, encerrado no espaço restrito da rua.

FICÇÕES DO INTERVALO

A expressão “ficções do intervalo” – que, numa formulação semelhante, “ficções do interlúdio”, fez correr tanta tinta na pena de Pessoa e dos seus estudiosos – conduz a reflexão de Soares para mais uma dimensão do texto, a metalinguística (e, portanto, a estética). Se as nuvens, na sua configuração de corpos de passagem, são o sinal da intermitência da existência do próprio sujeito, também o são daquilo que ele escreve, dos seus fragmentos: “Tenho gasto a parte da vida que não perdi em interpretar confusamente coisa nenhuma, fazendo versos em prosa às sensações intransmissíveis com que torno meu o universo incógnito” (PESSOA, 2014, p. 419).

O paralelo entre os “versos em prosa” e as “sensações intransmissíveis” é revelador dos limites de uma escrita fragmentária face a um desejo de expressão total e absoluta. E aqui adquire relevo novamente a importância da percepção: sob o olhar do sujeito está um fragmento de céu,

que sofre a cesura – o corte, a interrupção – das “linhas fechadoras da casaria”. Sua leitura (a leitura que Bernardo Soares faz do céu nublado) é limitada por barreiras formais, tal como acontece com o verso na poesia. Ao dizer que faz “versos em prosa”, Bernardo Soares assume que impõe barreiras à sua própria escrita. Sua prosa fragmentária parece então sofrer de uma espécie de ambígua nostalgia da cesura (e também do *enjambement*), ou seja, a nostalgia da possibilidade daquele discurso em que, nas palavras de Giorgio Agamben, “é possível opor um limite métrico a um limite sintático” (AGAMBEN, 2013, p. 29), o que não é possível à prosa, que sonha em ser absoluta e total, a não ser quando se assume fragmento.

Por outro lado, essa percepção dos limites da escrita fragmentária, face ao sonho da prosa absoluta, permite compreender o olhar de Bernardo Soares como um olhar melancólico, e conseqüentemente uma escrita melancólica – ou, melhor dizendo, uma escrita da melancolia – herdeira da tradição baudelairiana, assombrada, como já foi dito, pela dicotomia entre o real e o ideal. Como acentua Luiz Costa Lima, no seu recente livro sobre a melancolia e a literatura, “o mecanismo da vida humana costuma supor o desacerto entre a meta e o tempo de sua realização. O tempo é a atmosfera que envolve a melancolia” (LIMA, 2017, p. 15). A metáfora de Costa Lima está, no fragmento das nuvens, plenamente configurada: é a atmosfera – literalmente, a camada de ar que envolve a Terra e onde as nuvens se deslocam – o objeto da contemplação para a compreensão do sujeito como um intervalo, um lapso de tempo, ou melhor, um lapso *do* tempo. Não é de se estranhar que a conclusão do processo se faça no registro de um estado de espírito distímico, sendo a distímia, desde Hipócrates, um dos dois afetos definidores da melancolia, quando duradouros (LIMA, 2017, p. 17)¹⁶.

Com efeito, a autointerrogação do sujeito o leva à afirmação de um desânimo, de um desencantamento, de um desejo de renúncia à vida, comumente associados à melancolia:

Nuvens... Interrogo-me e desconheço-me. Nada tenho feito de útil nem farei de justificável. Tenho gasto a parte da vida que não perdi em interpretar confusamente coisa nenhuma, fazendo versos em prosa às sensações intransmissíveis com que torno meu o universo incógnito. Estou farto de mim, objectiva e subjectivamente. Estou farto de tudo, e do tudo de tudo (PESSOA, 2014, p. 420).

16 Starobinski, em *A tinta da melancolia*, também afirma que “A tristeza [outra possível tradução para distímia] e o receio constituem, para os antigos, os sintomas cardeais da afecção melancólica” (STAROBINSKI, 2016, p. 22).

“Estou farto” é nitidamente a expressão da *taedium vitae*, do *spleen*, tal como surge no segundo dos quatro poemas com este título (*Spleen*) presentes nas *Flores do Mal*, de Baudelaire, e igualmente marcada pela ambivalência do adjetivo: um excesso, uma fartura ou um enfartamento (de versos em prosa e sensações, aqui, e de lembranças e outros versos, no poeta francês), que conduz irrevogavelmente a um aborrecimento, a um enfatiamento, a uma “morna incuriosidade” (BAUDELAIRE, 1955a, p. 772), já que os esforços de observação e interpretação redundam apenas em tornar seu o “universo incógnito”, sem que a incognoscibilidade se resolva.

VISÃO DO CONJUNTO

Dada essa leitura possível do fragmento das nuvens (o referido n^o 332 na edição de Pizarro), é possível ensaiar o entendimento da sua relação com os outros quatro fragmentos escolhidos por Pessoa para enviar à revista *Descobrimto* e constatar que esta escolha pode ter sido rigorosa e estrategicamente calculada para dar uma amostragem precisa do que seria o *Livro* tal como o vislumbra seu autor por volta de 1931, permitindo assim considerar esse conjunto como uma espécie de micro-*Livro do desassossego*.¹⁷

O fragmento das nuvens é o segundo de cinco (2/5). O outro fragmento intermediário, o quarto (4/5), que se inicia por “Sim, é o poente.” (PESSOA, 2014, p. 422-423), também tem na contemplação de uma paisagem o seu cerne constitutivo, segundo um processo discursivo em muito semelhante ao do segundo: Soares está “na foz da Rua da Alfândega”, num dos ângulos do Terreiro do Paço, em Lisboa, vendo “nítido o sem sol do céu ocidental” (PESSOA, 2014, p. 422). Uma mesma atitude rigorosamente objetiva é assumida, seja em relação à descrição do céu, seja em relação a não pretender que a paisagem seja uma imagem projetada da sua própria interioridade, ou de uma interioridade humana: “Há uma grande paz que não tenho dispersa friamente no ar outonal abstrato. [...] Mas, na realidade, não há paz nem falta de paz: céu apenas, céu de todas as cores que desmaiam” (PESSOA, 2014, p. 422). E a conclusão remete, por sua vez, à imagem melancólica do encarceramento que nasce da identificação do sujeito com aquilo que contempla: “É toda a falta de um Deus verdadeiro que é o cadáver

17 Justifica-se, desse modo e mais uma vez, a escolha da edição de Jerónimo Pizarro do *Livro do desassossego* para a referência neste trabalho, em detrimento de outras edições igualmente importantes, tais como as de Teresa Sobral Cunha e Richard Zenith: na de Pizarro, os cinco fragmentos (localizados entre os n^o 331 e 335) encontram-se na sequência e na ordem em que foram publicados na *Descobrimto*, permitindo sua leitura conjunta, o que não acontece nas outras edições referidas.

vácuo do céu alto e da alma fechada. Cárcere infinito – porque és infinito, não se pode fugir de ti!” (PESSOA, 2014, p. 423).

O fragmento central (3/5), que se inicia por “Gosto de dizer” (PESSOA, 2014, p. 420-422), é um hiperbólico elogio da linguagem, do “gosto de palavrar” que justifica a escrita de Soares. Nele se encontra a famigerada expressão “Minha pátria é a língua portuguesa” (PESSOA, 2014, p. 421), tantas vezes incautamente atribuída apenas ao próprio Pessoa, e não ao seu semi-heterônimo. É de se notar que a relação sensorial que o ajudante de guarda-livros estabelece com a linguagem é pautada por exemplos (Fialho, Chateaubriand, Vieira) todos de prosa, nenhum de poesia. É, pode-se dizer, a contraface da nostalgia da cesura do fragmento das nuvens (imediatamente anterior): o sonho da prosa absoluta tem seu fundamento nesse gosto do devaneio infinito, da entrega às “frases sem sentido”, às “palavras [que] me façam festas”, aos “cortejos sonoros” que escorrem indefinidamente “numa fluidez de água sentida” (PESSOA, 2014, p. 421). O excesso da expressão elogiosa tem algo da fase maníaca do melancólico.

O fragmento central potencializa, na expressão, o que já vem anunciado no fragmento de abertura (1/5), que se inicia por “Prefiro a prosa ao verso” (PESSOA, 2014, p. 417-418), em que Soares justifica, argumentativamente, a sua escolha pela prosa. A principal razão está diretamente ligada ao seu referido sonho: “Na prosa se engloba toda a arte – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de o dizer e pensar” (PESSOA, 2014, p. 421). O absoluto do ideal, sem cesura, sem corte, sem interrupção, só a prosa pode alcançar e realizar, mais nenhuma outra arte (nem mesmo as não-verbais); mas este ideal da prosa é justamente aquilo que não pode ser alcançado e realizado num mundo civilizado imperfeito.

Por fim, em contraponto, no fragmento de clausura (5/5), que se inicia por “Assim como, quer o saibamos quer não” (PESSOA, 2014, p. 423-426) e é o mais longo, Soares traça um retrato moral de si mesmo, acentuadamente marcado por imagens que remetem a uma condição de intruso, de estranho, de estrangeiro (tal como referi anteriormente em relação ao fragmento de 1917 citado no início destas notas): “Vivemos todos, neste mundo, a bordo de um navio saído de um porto que desconhecemos para um porto que ignoramos; devemos ter, uns para os outros, uma amabilidade de viagem” (PESSOA, 2014, p. 424). Há uma sucessão de diferentes renúncias e abdições – “Se não faço o bem, por moral, também não exijo que mo façam.”; “Não tenho fé em nada, esperança de nada, caridade para nada.”; “Considero-me feliz por não ter já parentes.”; “Nunca amei ninguém.” –, para concluir com a afirmação do não pertencimento ao mundo, traço característico da consciência melancólica:

É esta a minha moral, ou a minha metafísica, ou eu. Transeunte de tudo – até de minha própria alma –, não pertencço a nada, não desejo nada, não sou nada – centro abstrato de sensações impessoais, espelho caído sentiente virado para a variedade do mundo. Com isto, não sei se sou feliz ou infeliz; nem me importa (PESSOA, 2014, p. 425-426).

Do primeiro ao último, os cinco fragmentos publicados em 1931 na revista *Descobrimento* parecem ter sido meticulosamente selecionados e ordenados para dar uma imagem em miniatura do *Livro* a que pertenceriam, seja nas analogias que estabelecem entre si, seja na articulação da faculdade da percepção com a condição do sujeito melancólico, ajustando-se como se constituíssem uma pequena constelação, da qual irradiam linhas e planos a conectar convergentemente dezenas de outros fragmentos do conjunto maior, fragmentário e disperso, que acabou por ser o *Livro do desassossego* que nos foi permitido ler.

CONCLUSÃO

“Nuvens/ são/ cambraias” (CAMPOS, 2009, p. 57): assim Haroldo de Campos propõe, no seu *Escrito sobre jade*, a tradução do primeiro verso de um poema de Li Po, ou Li Bai, o poeta maior da poesia chinesa da Dinastia Tang. Ao que tudo indica, o poema original, uma homenagem a Yang Guifei, a mais conhecida concubina imperial da história chinesa, registra apenas a comparação “as vestes como nuvens” (VV. AA., 2013, p. 75). A inversão proposta na transcrição de Haroldo de Campos chama a atenção para as nuvens, mais do que para as roupas da concubina: se as cambraias compartilham com as nuvens a brancura e a leveza, por outro lado, as nuvens compartilhariam com as cambraias a sua configuração têxtil – também são tecidos, e, se nos lembrarmos da conhecida origem etimológica, também são textos, disponíveis que estão a serem lidas sensorialmente.

As nuvens de Bernardo Soares, esse “enrolamento descontínuo de meadas baças”, esses novelos de linhas opacas, também são cambraias, tecidos muito finos, brancos e translúcidos, ou negros e espessos; também são uma trama sutil de fios urdidos entre os liços do tear da percepção. À tecitura das nuvens, essa “muda retórica”, como as evoca o poema de Hilda Machado, a percepção do observador sobrepõe a tecitura da sua própria reflexão, manifesta à nossa leitura. Os olhos de Bernardo Soares “apalpam” as nuvens, como os nossos “apalpam” seu texto, buscando na paisagem escrita uma percepção e uma leitura mais fiéis da superfície de nós mesmos. E a aparência que surge é a escrita da melancolia, talvez numa configuração

que confirme a tese principal do livro de Luiz Costa Lima: “a melancolia encontra seu *locus*, por excelência, na ficção verbal e plástica [...]; explicitamente, no *como se*, em que, na expressão, não se submetendo à alternativa do verdadeiro e do falso, domina a *diferença*” (LIMA, 2017, p. 16), ou seja, talvez aquilo que Bernardo Soares – e também Fernando Pessoa, por detrás e ao lado dele – chama(m) de *intervalo* das tramas ficcionais que tece(m).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad., pref. e notas João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ALMEIDA, Teresa Sousa de. *Athena* ou a encenação necessária. In: *Athena*; edição facsimilada. 2. ed. Lisboa: Contexto, 1994, n.p.

AMIEL, Henri-Frédéric. *Diário íntimo*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. São Paulo: É Realizações, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Ed. 34, 2020.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Tome premier. Ed. S. de Sacy. Paris: Le Nombre d’Or, 1955a.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Tome second. Ed. S. de Sacy. Paris: Le Nombre d’Or, 1955b.

BENJAMIN, Walter. Fragmentos sobre a percepção. In: *Linguagem, tradução, literatura*. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 30-32.

BENJAMIN, Walter. Wahrnehmung ist Lesen. In: *Gesammelte Schriften VI*. Ed. Rolf Tiedemann; Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 32.

BORGES, Jorge Luis. *Poesia*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CAMPOS, Haroldo de. *Escrito sobre jade*: poesia clássica chinesa. Org. Trajano Vieira. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2009.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: literatura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2017.

MACHADO, Hilda. *Nuvens*. Org. e apres. Ricardo Domeneck. São Paulo: Ed. 34, 2018.

MARTINES, Enrico (Ed.). *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa. In: *Signos em rotação*. Org. Celso Lafer; Haroldo de Campos. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 201-220.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china, 2014.

PESSOA, Fernando. *Obra completa de Alberto Caeiro*. Ed. Jerónimo Pizarro; Patricio Ferrari. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018.

PESSOA, Fernando. *Obra completa de Álvaro de Campos*. Ed. Jerónimo Pizarro; Antonio Cardiello. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2015.

PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina estética*. Sel., pref. e notas Jorge de Sena. Lisboa: Inquérito, 1946.

PIZARRO, Jerónimo; FILIPE, Teresa. Livros, objectos, manuscritos e fotografias: doação e venda. *Pessoa plural*, Providence, RI, n. 17, p. 230-349, primavera de 2019. Disponível em https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/. Acesso em: 13 ago. 2021.

RACY, Gustavo (Org. e trad.). *Walter Benjamin está morto*. São Paulo: Sobinfluencia, 2020.

RODRIGUES, Ália Rosa da Conceição. *João de Castro Osório: tragédia e política*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível

em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/handle/10316.2/11909>. Acesso em: 13 set. 2021.

SENA, Jorge de. Ensaio de uma tipologia literária. In: *Dialécticas teóricas da literatura*. 2. ed. ampl. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 23-106.

SENA, Jorge de. Introdução ao *Livro do desassossego*. In: *Fernando Pessoa & C^a heterónima*; estudos coligidos 1940-1978. Org. Mécia de Sena. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 177-242.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

URIBE, Jorge. Em vida de Fernando Pessoa – Lista de publicações 1912-1935. *Estranhar Pessoa*, Lisboa, n. 7, p. 13-52, out. 2020. Disponível em: <http://estranharpessoa.com/nmero-7>. Acesso em: 13 ago. 2021.

VV. AA. *Antologia da poesia clássica chinesa – Dinastia Tang*. Org., trad., intr. e notas Ricardo Primo Portugal; Tan Xiao. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

Data de recebimento: 15 jun. 2023.

Data da aprovação: 12 set. 2023.