
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

MATERIALIDADE E MODERNIDADE NO LIVRO DO DESASSOSSEGO

Diego Giménez¹ (UEL / CLP)

RESUMO: No presente artigo pretendemos pôr em paralelo as teses de Walter Benjamin sobre a escrita na modernidade a partir do texto “Paris, the Capital of the Nineteenth Century”, onde se faz referência à fotografia e outros meios de produção modernos, com a prosa do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa. Lisboa, cidade moderna como foi a Paris de Baudelaire, participou dos mesmos elementos de modernidade como qualquer das capitais europeias.

PALAVRAS-CHAVE: *Livro do Desassossego*; Modernidade; Prosa em Miniatura; Prosa poética; Lisboa.

INTRODUÇÃO

No livro *Miniature Metropolis*² (2015), o especialista Andreas Huyssen utiliza o termo “miniatura” para nomear o processo de urbanização da literatura moderna caracterizado pela “forma pequena, que parece ter sido favorecida pelos leitores e espectadores urbanos que procuravam estímulos e um consumo rápido de acordo com a velocidade acelerada da vida moderna” (2015: 21-22). A expressão, como o autor refere, foi cunhada em 1935 por Walter Benjamin, no texto “Paris, the Capital of the Nineteenth Century” (2006: 30-31), que a usa para falar das galerias comerciais ao citar uma guia ilustrada de Paris:

Essas galerias, uma recente invenção do luxo industrial, têm tetos de vidro e corredores de mármore, passando por blocos completos de prédios, cujos proprietários se reuniram para tais especulações. Alinhadas a ambos lados dos

¹ <http://lattes.cnpq.br/5256384887401634> - dgimenezdm@gmail.com

² Small form, which seemed to be favored by urban readers and spectators who looked for stimulation and quick consumption in line with the accelerated speed of modern life.

corredores, cuja iluminação vem do alto, exibem-se as lojas mais elegantes, de modo tal que a passagem é uma cidade, um mundo em miniatura.³

Para o alemão, a experiência urbana aflora como novidade na época do fetichismo capital e mercantil. Benjamin pensa a emergência do ferro na arquitetura da modernidade estabelecendo paralelismos, por um lado, com o declive do panorama após a aparição da fotografia, que leva à extinção do pintor de miniaturas não só por questões econômicas, mas também técnicas, relacionadas ao tempo de exposição; por outro lado, com o *flâneur* na conceptualização de Baudelaire:

Com Baudelaire, Paris se torna, pela primeira vez, sujeito de poesia lírica. Esta poesia não é um hino à pátria; o olhar do alegorista, ao cair sobre a cidade, é o de um homem alienado. É o olhar do *flâneur*, cujo modo de vida ainda oculta, sob um ar mitigador, a iminente desolação do habitante da grande cidade. O *flâneur* ainda encontra-se no umbral da metrópole e da classe média (Benjamin 2006: 40).⁴

Se com Baudelaire Paris se torna sujeito de poesia lírica, com o *Livro do Desassossego* o faz Lisboa, que já tinha sido sujeito lírico por meio de Cesário Verde. Em uma monografia recente sobre o *Livro do Desassossego* publicado na revista *Abriu* da Universidade de Barcelona, o especialista e editor Jerónimo Pizarro escreveu sobre essa relação no texto “Narciso ciego, iluminado por Lisboa (De Cesário Verde a Fernando Pessoa)” (2016). No artigo, Pizarro fala das duas fases da escrita do *Livro* e sustenta que aquilo que supõe uma diferença da segunda em relação à primeira é o descobrimento de Lisboa como centro geográfico da narrativa da obra, usando a tradução de Antonio Saéz Delgado para a espanhola *Pre-textos* (2015):

Em síntese, Lisboa é a localização chave do *Livro*; é um mirador desde onde vê o mundo (“El Ganges pasa también por la Rua dos Douradores”; 2014: 215); é uma harmonia entre o natural e o artificial; é o cenário de uma epopeia sem grandes fatos, ou ainda sem fatos; é a cidade e o campo, pois as praças parecem claros de sol na floresta de casas de variadas cores; é uma certa luz, uma série de sonidos, determinados cheiros e, afinal, todo um microcosmos que lhe faltava ao *Livro* na sua primeira fase. É assim como os sonhos do solitário Guedes vão-se transformando nos devaneios do solitário Soares, e os devaneios daquele deixam de ser vagos, etéreos, «irreais». Lisboa é como um polo a terra. É um «biombo blanco en el que la realidad proyecta los colores y luz en vez de

3 These arcades, a recent invention -of industrial luxury, are glass-roofed, marble-paneled corridors extending through whole blocks of buildings, whose owners have joined together for such enterprises. Lining both sides of these corridors, which get their light from above, are the most elegant shops, so that the passage is a city, a world in miniature.

4 For the first time, with Baudelaire, Paris becomes the subject of lyric poetry. This poetry is no hymn to the homeland; rather, the gaze of the allegorist, as it falls on the city, is the gaze of the alienated man. It is the gaze of the *flâneur*, whose way of life still conceals behind a mitigating nimbus the coming desolation of the big-city dweller. The *flâneur* still stands on the threshold -of the metropolis as of the middle class.

sombras» (2014: 317), um biombo que, quando se retira, como um nevoeiro leve e matutino, deixa ver peixeiras (as varinas de Cesário!), pandeiros, vendedoras, leiteiros, polícias... Lisboa é aquele murro de Realidade, de Vida que lhe faltava ao primeiro *Livro*. (Pizarro 2016: 45)⁵

O texto de Pizarro enfatiza o descobrimento de Lisboa como enclave onde se situa a narrativa de Pessoa na fase soaresiana, em detrimento da fase mais decadentista e obscura de Vicente Guedes. Ainda assim, a escrita do *Livro* não é um exercício de clareza onde uma etapa se explica como superação da outra. Não sabemos se Lisboa é um golpe de Realidade que projeta luz e cores em vez de sombras, como manifesta o especialista, ou antes um golpe de estranhamento perante a realidade da urbe moderna: “Vivem sombras que me cercam — só sombras, filhas dos móveis hirtos e da luz que me acompanha. Elas me rondam, aqui ao sol, mas são gente. E são sombras, sombras...” (Pessoa 2011: 116). O texto está datado em 1930 e relata esse estranhamento “na futilidade fluida da vida! Na grande praça ao centro da cidade” (Pessoa 2011: 116). Mesmo constatando que, na segunda fase da obra, a cidade cobra maior peso, essa fase ainda compartilha elementos do decadentismo e do pós-simbolismo. Aquilo que é interessante remarcar é a relação que há entre esse trânsito entre os Grandes Trechos decadentistas de Guedes aos textos sensacionistas de Soares, e em que essa leitura de Lisboa é pertinente, com a prosa em miniatura associada aos meios de produção de uma cidade moderna.

Não é um problema pôr em paralelo as descrições de Benjamin sobre o *flâneur* com a grande maioria de trechos do *Livro do Desassossego*: “Estou só no mundo. Ver é estar distante. Ver claro é parar. Analisar é ser estrangeiro. Toda a gente passa sem roçar por mim. Tenho só ar à minha volta. Sinto-me tão isolado que sinto a distância entre mim e o meu fato” (Pessoa 2011: 116), por citar um deles. Esse ser estrangeiro, estar só no mundo, isolado, pode enquadrar-se na estética do estranhamento moderno em que o sujeito, alienado, numa cidade estranha, deambula e devaneia à procura de sentido “num tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus” (Pessoa 2011: 49). A Lisboa de Fernando Pessoa no *Livro do Desassossego* apresenta os mesmos elementos característicos da modernidade, contrariamente à ideia de que Portugal entrou tardiamente nesse período, e que encontramos na Paris de Baudelaire, na Berlim de Brecht, na Praga de Kafka, e tantas outras cidades associadas ao modernismo europeu, como Milão ou Barcelona.

5 En síntesis, Lisboa es la ubicación clave del *Libro*; es un mirador desde donde ve el mundo (“El Ganges pasa también por la Rua dos Douradores”; 2014: 215); es una armonía entre lo natural y lo artificial; es el escenario de una epopeya sin grandes hechos, o incluso sin hechos; es la ciudad y el campo, pues las plazoletas semejan claros de sol en el bosque de casas de variadísimos colores; es una cierta luz, una serie de sonidos, determinados olores y, en fin, todo un microcosmos que le faltaba al *Libro* en su primera fase. Es así como las ensoñaciones del solitario Guedes se van transformando en los devaneos del solitario Soares, y los devaneos de ese dejan de ser vagos, etéreos, «irreales». Lisboa es como un polo a tierra. Es un «biombo blanco en el que la realidad proyecta los colores y luz en vez de sombras» (2014: 317), un biombo que, cuando se retira, como una niebla ligera y matutina, deja ver pescaderas (¡las *varinas* de Cesário!), panaderos, vendedoras, lecheros, policías... Lisboa es ese golpe de Realidad, de Vida que le faltaba al primer *Libro*.

Que pode dizer a escrita pessoana e sua materialidade sobre a rede de significação desse período? Como se inscreve a obra dentro do panorama europeu? A projeção da obra na filosofia e na crítica acompanha a história do pensamento contemporâneo (e do pensamento do contemporâneo). É nesse sentido que Alain Badiou, no quarto capítulo do *Pequeno Manual de Inestética* (2002), afirma que uma tarefa filosófica hoje é sermos contemporâneos de Fernando Pessoa, na medida em que a filosofia não está hoje à altura do pensamento do escritor português. Historiadores, filólogos, sociólogos, filósofos e humanistas em geral trabalham com os documentos e com a sua estabilidade como fonte de transmissão de conhecimento. Manuel Portela (2013) comenta que a estabilidade textual não implica uma fechadura do sentido, já que os processos históricos inscrevem sua própria historicidade nos processos de leitura e, por isso, estão constantemente abrindo novos sentidos. De forma paralela, aponta Alamir Corrêa (2016): “o livro, enquanto coisa ou objeto, também é capaz de dizer algo ou, melhor, também diz algo”. Dessa forma, um dos prismas pelos quais podemos ler o *Livro do Desassossego* é por meio de sua configuração material no contexto moderno. Os trechos estão relacionados a uma prosa em miniatura e ao fetichismo capitalista pela mercadoria, que começa a alienar os habitantes das metrópoles. Pessoa foi um espectador de primeira linha dessa transformação ao trabalhar numa casa comercial. Mas vamos tentar ir por partes.

LISBOA, CAPITAL DA MODERNIDADE

O *Livro do Desassossego* nasce após o colapso da Monarquia Constitucional e pouco depois da implantação da República (1910) nos alvares da Grande Guerra. Ao cenário de crise social, política e econômica de finais de século, acrescentou-se a ruptura de Europa pelo conflito bélico com profundas consequências sociais e econômicas. Os textos pessoanos estão em relação com uma época em que a crise de sentido, cujo momento de erupção emerge com as filosofias da suspeita (Nietzsche, Freud, Marx), categorizadas por Ricoeur (1970:33), começa a sentir-se de forma especial e após o esgotamento da razão que chega ao seu zênite com Hegel.

O Ocidente abre-se a uma crise de sentido em que as certezas, em praticamente todos os campos do saber, desfocam-se e em que o sujeito se desloca do centro do discurso para partilhar protagonismo com forças até então desconhecidas (ideologia, inconsciente, capital). A obra de Pessoa inscreve-se nesse marco onde podemos compreendê-la, segundo as primeiras leituras críticas da obra, como uma tentativa de resposta à morte de Deus e ao deslocamento do sujeito urbano do centro de qualquer explicação.

Vamos tentar, em primeiro lugar, situar brevemente Lisboa no discurso da modernidade. Segundo o caminho de Benjamin, e se tomarmos um exemplo da arquitetura moderna em Portugal, poderíamos nos centrar no Elevador de Santa Justa, no Carmo, construído entre os séculos XIX e XX. Os inquéritos para o projeto de locomoção da zona começaram em 1874. Em 1882, deu-se licença ao arquiteto Raul Mesnier du

Ponsard para explorar e construir planos inclinados em Lisboa. A escritura de concessão para a construção do elevador ao arquiteto data do 17 de março do 1900, tal e como consta no Arquivo Municipal de Lisboa, ainda que a licença provisória tenha sido concedida um ano antes. Da mesma forma que, como relata Alan Pauls no *El factor Borges*, o escritor argentino mudou a data do seu nascimento para devir um autor do século XX (PAULS, 2004: 11), o Elevador de Santa Justa nasceu municipalmente no século XX, feito do mesmo ferro que se podia encontrar nas galerias de Paris.

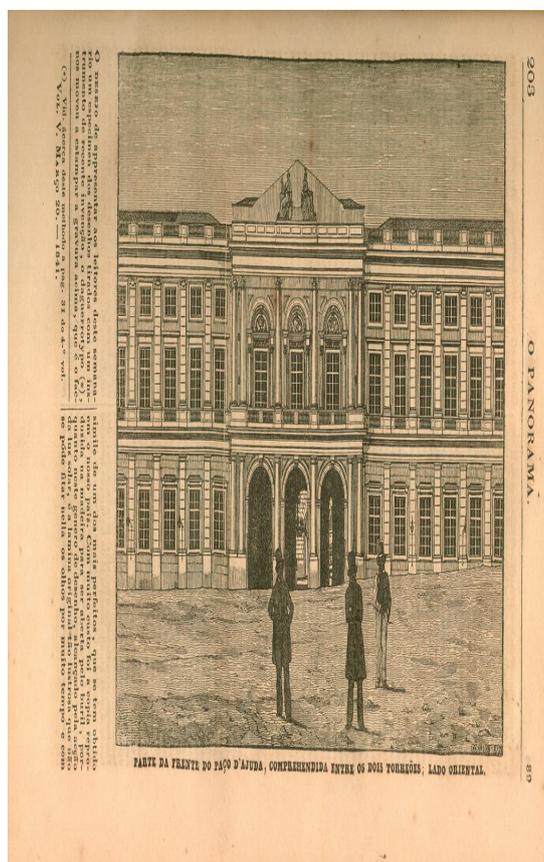
“O que no Elevador de Santa Justa é universal é a mecânica facilitando o mundo” (2011: 160), escreve Pessoa no *Livro do Desassossego* e, na imagem que vemos a seguir, assistimos a uma cena da vida urbana no centro de Lisboa, com o Elevador ao fundo da fotografia, uma torre da modernidade feita para facilitar a vida dos lisboetas. Podemos imaginar Soares deambulando pela cidade estranha “tirando-lhe fotografias com a máquina do devaneio, sobre a qual os raios do pesado, do útil e do circunscrito não têm acção, dando negro na chapa espiritual” (Pessoa 2011: 491).



Arquivo Municipal de Lisboa, Coleção Joshua Benoliel, PT/AMLSB/JBN/000273. Março de 1904. Elevador de Santa Justa. <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt>. A reprodução não pode ser utilizada sem autorização expressa do Arquivo Municipal de Lisboa.

A primeira fotografia datada em Portugal é de 1841, do Palácio da Ajuda, e foi publicada no jornal literário *O Panorama*, no número 243, de 25 de dezembro,⁶ dois anos depois do anúncio da invenção do daguerreótipo pelo francês Louis-Jacques Daguerre. Acompanha a imagem reproduzida no jornal um texto que apresenta a novidade com uma espécie de desenho feita por um instrumento recentemente inventado, o daguerreótipo:

O habitante da cidade, cuja supremacia política sobre as províncias é testemunhada muitas vezes no curso do século, tenta trazer o campo à cidade. Nos panoramas, a cidade abre-se, transformando-se em paisagem, como fará mais tarde, e de forma mais sutil, para os *flâneurs*. Daguerre é estudante do pintor de panoramas Prévost, cujo estabelecimento encontra-se no Passeio dos Panoramas. [...] Em 1839 o Panorammas de Daguerre incendia-se. No mesmo ano, anuncia a invenção do daguerreótipo. (Benjamin 2006: 34)⁷



Página 89 do jornal *O Panorama*, n. 243.

⁶ Disponível na Hemeroteca Municipal de Lisboa: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>

⁷ The city dweller, whose political supremacy over the provinces is attested many times in the course of the century, attempts to bring the countryside into town. In the panoramas, the city opens out, becoming landscape-as it will do later, in subtler fashion, for the *flâneurs*. Daguerre is a student of the panorama painter Prévost, whose establishment is located in the Passage des Panoramas. Description of the panoramas of Prévost and Daguerre. In 1839 Daguerre's panorama burns down. In the same year, he announces the invention of the daguerreotype.

F. Raposo, que assina o artigo, dá conta das dificuldades de passar a fotografia numa madeira para poder ser manipulada no buril e depois reproduzida no jornal. Logo, descreve para os leitores os pormenores da imagem que podiam suscitar certas dúvidas, como o enquadramento do Palácio e as figuras que aparecem obscurecidas por estarem à contraluz, e termina falando da história do palácio.

A tecnologia e a conseqüente popularização da fotografia em detrimento do panorama, como analisou Benjamin (2006: 32), anunciando uma convulsão na relação da arte com a tecnologia, levaram a imagem de clientes individuais ao vulgo. Esse processo teve seu paralelismo na produção literária mediante o folhetim:

Um início é a arquitetura como construção da engenheira. Logo vem a reprodução da natureza como fotografia. A criação da fantasia prepara-se para tornar-se prática como arte comercial. A literatura se submete à montagem no folhetim. Todos estes produtos estão prontos para entrar no mercado como mercadorias. Mas permanecem no limiar. Desta época derivam as galerias e os interiores, os salões de exposições e os panoramas. São resíduos de um mundo sonhado. (Benjamin 2006: 45)⁸

Se aplicarmos esse paradigma à escrita no *Livro do Desassossego*, temos que ter em conta dois pontos importantes: (i) os trechos da segunda fase de escrita do livro e (ii) os trechos publicados em revistas pelo escritor. Não vamos entrar no conteúdo do livro, só citar uma publicação recente, *Un Unwritten Novel*, de Cousineau (2013), que analisa a obra de Pessoa nos seus temas mais importantes. Para já vamos nos centrar, em primeiro lugar, nos fragmentos em que Pessoa fala diretamente sobre fotografia e, em segundo lugar, na materialidade dos textos, para comprovar se estes se enquadram ou não no campo de escrita descrito por Benjamin e explorado por Huyssen.

MATERIALIDADE DO DESASSOSSEGO

A textualidade inscreve a sua própria historicidade no processo de produção, reprodução e releitura. Os primeiros fragmentos do *Livro do Desassossego* foram escritos pouco depois da revolução do 5 de outubro e antes da Grande Guerra. A escrita do livro apresenta duas fases de escrita, a primeira de 1913 a 1920, e a segunda, de 1929 a 1934. Pode-se dizer que a escrita do *Livro do Desassossego* se articula desde o início da Primeira República Portuguesa e termina no Estado Novo. Em poucos anos, Portugal viveu uma série de conflitos políticos num clima de muita incerteza social. Antes, ano-

⁸A start is made with architecture as engineered construction. Then comes the reproduction of nature as photography. The creation of fantasy prepares to become practical as commercial art. Literature submits to montage in the feuilleton. All these products are on the point of entering the market as commodities. But they linger on the threshold. From this epoch derive the arcades and *intérieurs*, the exhibition halls and panoramas. They are residues of a dream world.

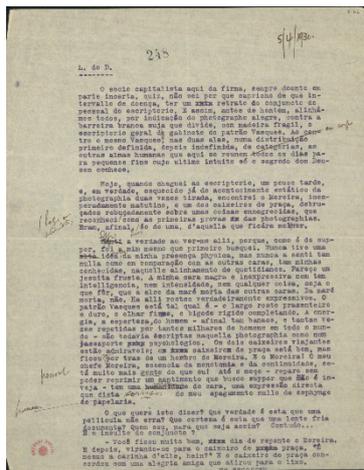
tamos que íamos nos centrar na segunda fase de escrita do livro. Os trechos da primeira fase, como temos dito, associados a Vicente Guedes no projeto inicial da obra, apresenta no corpus os Grandes Trechos, relacionados mais com o simbolismo e a uma etapa mais decadentista que não corresponde ao estilo sensacionista de Bernardo Soares, cuja prosa Pessoa quis primar e soma 70% do corpus aproximadamente.

A maior parte dos textos da fase soaresiana apresenta uma estrutura que dificilmente poderíamos chamar de fragmentária, se temos em conta que são trechos acabados, que contêm, aparentemente, princípio, meio e fim. É em base a esses documentos que especialistas, como Fernando Cabral Martins, afirmam que se trata de poemas em prosa completos:

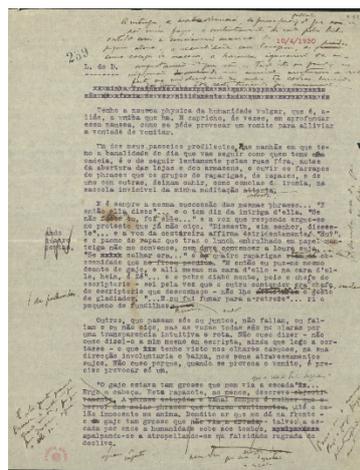
De que modo podemos chamar “fragmentos” aos textos que compõem o *Livro do Desassossego*? Um fragmento é, em princípio, o produto de uma fragmentação, aquilo que é incompleto ou, de algum modo, inacabado. Mas não é pouco contraditório e desarmante notar que muitos dos “fragmentos” que Pessoa deixou para o *Livro do Desassossego* são, de facto, poemas em prosa completos. Não há neles nada de fragmentário, embora não tenham lugar relativo, e estejam num magma textual. (Martins 2000: 220)

Em “The Fragmentary Kinetics of Writing in the *Book of Disquiet*” (2016), junto ao professor Manuel Portela, propusemos uma tipologia de fragmentos: o fragmento como uma peça de papel; o fragmento como uma peça de escrita; o fragmento como uma peça de escrita suscetível de pertencer a uma unidade maior e o fragmento como gênero em si (Portela & Giménez 2016: 67-68). A temporalidade da inscrição produz uma coerência semântica e material que provém de sua existência num determinado momento. Não obstante, a inscrição, na medida em que é do instante, se caracteriza por uma abertura que impossibilita um nexos forte de narração entre os diferentes fragmentos (Portela & Giménez, 2016: 69). As peças textuais do livro, como unidade, podem ser chamadas como fragmentos na medida em que são expressões de um modo de escrita modernista como uma forma de escrita do ato de escrever e uma forma de escrita da consciência do eu, ou da consciência dos eu, relacionados a determinados meios de produção, e também como uma série de escritos de uma escrita maior cuja completude ou organicidade permanece no *work in progress*.

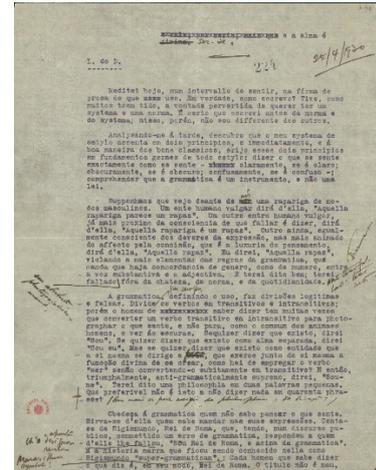
Aquilo que queríamos, neste artigo, é salientar a forma material desses trechos na sua relação com os meios de produção modernos. 65% do corpus estão datilografados, e grande parte desses textos está inscrita numa folha, fato que nos leva a afirmar que a prosa dessa segunda fase se enquadra com o termo literatura em miniatura, em que a escrita concentrada se centra numa determinada autoconsciência do mesmo ato de escrita e em que são criados novos imaginários de tempo e espaço relacionados ao estranhamento da vida na metrópole. Há um paralelismo entre o meio de produção textual, veiculado na prosa curta, e a inscrição de um tempo de escrita que dificulta a inclusão de um princípio de identidade e de continuidade, ou núcleo narrativo intertextual, entre as diferentes partes desse todo que o livro nunca foi da mão de Fernando Pessoa. Por exemplo:



BNP, 3-66r



BNP, 3-58r



BNP, 3-42r

Os fragmentos não foram escolhidos ao acaso; são três exemplos de textos em que, por um lado, a escrita pessoal segue os parâmetros da prosa curta, sem fendas (isto é, com aparente princípio, meio e fim), e por outro lado, são textos em que o escritor faz referência direta à fotografia. O interesse contemporâneo pelo objeto começa no modernismo, “Cada época, de fato, não só sonha a que segue, mas, ao sonhar, precipita seu despertar” (Benjamin 2006: 45)⁹. Nesse sentido, Corrêa (2016) argumenta:

Essa noção da materialidade do meio, resultante talvez do conflito que tem pautado a contemporaneidade perdida entre o passado de louvor à natureza e o projeto de libertação pela técnica/tecnologia, é provavelmente a mola propulsora do interesse continuado contemporâneo pela coisa, pelo objeto, por sua construção e percepção. [...] As novas condições fazem surgir estruturas frágeis e ao mesmo tempo norteadoras de outras e renovadas estruturas, também frágeis e também norteadoras. Subtraiu-se a relação causal entre produção e recepção para uma relação de esvaziamento do valor autorizante em ambas as pontas da equação em face das condições proporcionadas pelo meio (*medium*) em que a obra é construída e percebida.

No total do corpus do livro, há 8 testemunhos em que se cita a fotografia: 1-58^r, 3-19^r-20^r, 3-42^r, 3-57^r, 3-66^r, 7-35-36-37 e 9-49. A utilização da fotografia nos textos serve em muitos casos ao escritor como metáfora de descrição realista e detalhada. O especialista Owen Clayton lembra:

Especialistas em literatura comparada e fotografia têm tendido a concentrar-se no realismo literário. Isto se deve a uma concepção comum segundo a

9 Every epoch, in fact, not only dreams the one to follow but, in dreaming, precipitates its awakening.

qual os realistas literários queriam usar ideologicamente o poder do realismo fotográfico. Segundo Michael Fried, por exemplo, a objetividade visual capturada pela câmara foi a meta-metáfora do realismo literário de século XIX [...]. Eu sustento que o discurso fotográfico implantado pelos realistas do século XIX era mais tecnicamente consciente, mais específico e mais desafiador do que os críticos têm geralmente percebido. Consequentemente, quando os realistas invocavam a fotografia, era, raramente, para adiantar os objetivos de um “realismo normativo”.¹⁰ (2005: 5)

Pessoa utiliza a metáfora para falar da realidade exterior e para descrever as sensações nitidamente opostas ou à contraluz da realidade que o circunda. Isto é, utiliza a metáfora em dois sentidos: um exterior e outro interior. Em todos os casos, porém, a dificuldade de conectar com seu redor é uma constante. Lemos no testemunho 1-58r, num exemplo de descrição exterior:

Assim, muitas vezes, repito a alguém o que já lhe repeti, pergunto-lhe de novo aquilo a que ele já me respondeu; mas posso descrever, em quatro palavras fotográficas, o semblante muscular com que ele disse o que me não lembra, ou a inclinação de ouvir com os olhos com que recebeu a narrativa que me não recordava ter-lhe feito. Sou dois, e ambos têm a distância — irmãos siameses que não estão pegados (Pessoa 2011: 58).

A distância que estabelece o narrador com respeito à realidade é a daquele quem a retrata sem participar nela. No mesmo fragmento o narrador afirma, na verdade, que nada o prende na vida e que tudo lhe interessa. O narrador passa pela vida como um *flâneur* pelas galerias da realidade lisboeta e manifesta um “desassossego sempre crescente e sempre igual” (Pessoa 2011: 58). No testemunho 3-57r, Pessoa utiliza a fotografia no mesmo sentido metafórico, como descrição detalhada exterior, ao se referir a uma pessoa: “Vejo o gajo. Vejo-o fotograficamente” (Pessoa 2011: 99). Uma descrição detalhada é aquela que é fotográfica. Clayton precisa:

Na altura da sua invenção, a fotografia era o método mais moderno de representação. Como tal, chamou a atenção de quase cada grande autor. O termo fotografia, popularizado por Sir John Herschel em 1840, significa “escrever com luz”, e a prática da captura de imagens visuais foi frequentemente comparada com os atos de escrita.¹¹ (2015: 5)

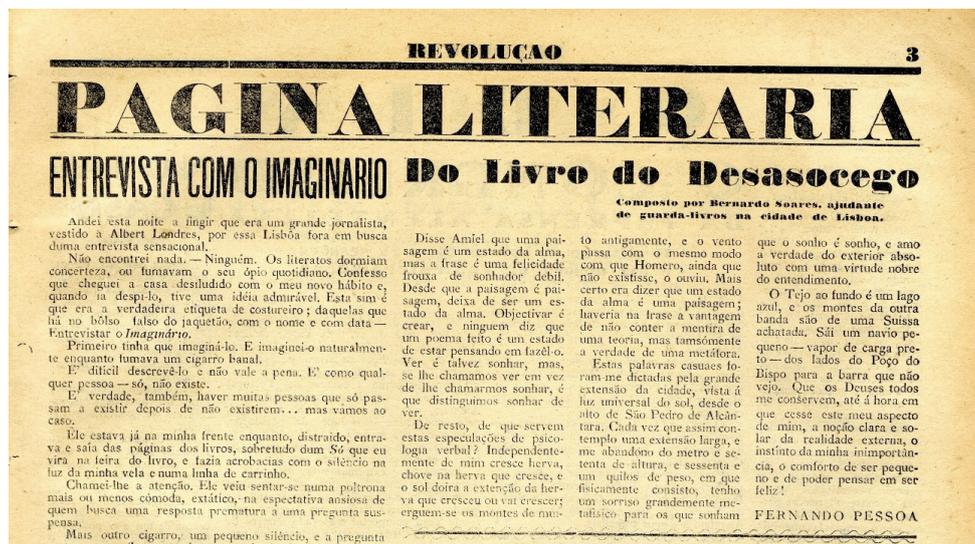
¹⁰ Comparative scholarship of literature and photography has tended to concentrate on literary realism. This is because of a general view that literary realists wished to utilise the ideological power of photographic realism. According to Michael Fried, for example, visual objectivity as framed by the camera was the meta-metaphor of nineteenth-century literary realism. [...] I argue that the photographic discourse deployed by nineteenth-century realists was more technically aware, more specific and more challenging than critics have generally realised. Consequently, when realists invoked photography, it was rarely to advance the aims of a ‘normative realism’.

¹¹ At the time of its invention, photography was the most modern method of representation. As such, it attracted attention from almost every major author. The term photography, popularised by Sir

Mas aquilo para o que queríamos chamar a atenção não é tanto o conteúdo dos trechos, mas sim para a materialidade dos mesmos no paradigma da prosa em miniatura, condicionada pelos meios de produção. Nesse pormenor, o especialista português Paulo Medeiros tem, no livro *O Silêncio das Sereias* (2015), um capítulo dedicado à fotografia no *Livro do Desassossego* onde analisa a relação desde o conteúdo sob aspectos teóricos de Walter Benjamin e Siegfried Kracauer:

Penso ser notável que Pessoa, na figura de Soares, critique o uso mercantilizado da fotografia como substituto dos antigos retratos pintados, já não apanágio exclusivo da burguesia, mas incluindo agora os assalariados, e ao mesmo tempo reconheça o poder representacional da fotografia. [...] Tal como Baudelaire, Soares critica o uso errado da fotografia mercantilizada como objecto narcisista e ao mesmo tempo ameaçador da individualidade. (Medeiros 2015: 67-68)

Achamos mais interessante pôr em paralelo a materialidade da escrita e sua inscrição com os meios de produção, antes do que entrar no uso metafórico da fotografia, realista ou moderno, por parte do escritor português. De fato, em total, Pessoa publicou em vida, salvo engano, uns 132 textos em prosa e 299 poemas, ainda que de forma dispersa. Publicou dois livros: autoeditou na Olisipo, em 1921, uma coleção de *Poemas Ingleses* (Pessoa 2010b) e, em 1934, publicou *Mensagem* (Pessoa 2008). Do *Livro do Desassossego*, Pessoa publicou 12 trechos em diferentes revistas: (Pessoa 2010a: 42, 171, 191, 258, 323, 324, 325, 327, 328, 340, 390, 401). Desses, o único trecho que sai dos moldes da escrita curta é “Na Floresta do Alheamento”, texto de 1913, da primeira fase de escrita do livro. O restante dos textos apresenta, material e formalmente, as características da prosa curta:



Revista *Revolução*, n. 74. Lisboa. 1932.

John Herschel in 1840, means ‘writing with light’, and the practice of recording visual images has frequently been compared to acts of writing.

O paralelismo entre a prosa curta e os meios de produção parece evidente, sobretudo se temos em conta que, majoritariamente, o escritor publicou em vida em jornais e revistas literárias, e aquilo que não publicou, no corpus do livro, apresenta rasgos da escrita em miniatura, em que a literatura se submete à montagem no folhetim. Nesse ponto, gostaríamos de voltar a Huyssen, que afirma que a forma curta de escrita foi favorecida ou projetada pelos folhetins dos compridos jornais que facilitavam a leitura de um apressado e distraído leitor (2015: 3). Note-se o paralelismo entre o leitor e o *flâneur*. Ainda que muitos dos textos fossem rescritos para a publicação em livro, e esse ponto está em relação com a tese de Pedro Sepúlveda (2013), que, no artigo “As listas do Desassossego”, argumenta que a prosa de Pessoa tinha presente e se projetava na ideia de livro, a forma curta é característica de uma escrita associada aos meios de produção modernos. Os atos de escrita, circunscritos a uns determinados moldes, se inscrevem num determinado tempo e numa determinada consciência sensacionista que impossibilitam um núcleo narrativo de conjunto entre os diferentes textos que compõem o *Livro*. Assistimos a um conjunto de instantâneas da metrópole e do(s) eu em que Pessoa “escrevia com luz” com a máquina do devaneio. Lemos no trecho da *Revista Revolução*: “Estas palavras casuais foram-me ditas pela grande extensão da cidade, vista à luz universal do sol, desde o alto de São Pedro de Alcântara”. O desassossego de Pessoa são resíduos de um mundo sonhado, usando as palavras de Benjamin, em que a prosa curta dá conta do estranhamento de si mesmo de um narrador na cidade de Lisboa.

OBRAS CITADAS

- BADIOU, ALAIN. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *The Writer of Modern Life*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- CORRÊA, Almir Aquino. “Literatura: contexto digital, hipercolonialismo e materialidades”. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* (Brasília), n. 47, p. 119-140. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018476>>, 2016.
- CLAYTON, Owen *Literature and Photography in Transition, 1850-1915*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2015.
- COUSINEAU, Thomas J. *An Unwritten Novel*. Champaign: Dalkey Archive Press, 2013.
- HUYSSSEN, Andreas. *Miniature Metropolis*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- MARTINS, Fernando Cabral. “Editar Bernardo Soares”. *Colóquio/Letras* (Lisboa), n. 155/156, p. 220-225, 2000.
- MEDEIROS, Paulo. *O Silêncio das Sereias*. Lisboa: Tinta da China, 2015.
- PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. António Apolinário Lourenço, ed. Coimbra: Angelus Novus, 2008.

———. *Livro do Desasocego*. Jerónimo Pizarro, ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010a.

———. *Poemas Ingleses*. Edição de Jorge de Sena. Lisboa: Guimarães, 2010b.

———. *Livro do Desassossego*. Richard Zenith, ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

PIZARRO, Jerónimo. “Narciso ciego, iluminado por Lisboa (de Cesário Verde a Fernando Pessoa)”. *Abriu* (Barcelona), n. 5, p. 35-50, 2016.

PORTELA, Manuel. DigLitWeb: Digital Literature Web. Disponível em: <<http://www.ci.uc.pt/diglit/DigLitWeb.html>>, 2013.

PORTELA, Manuel & Diego Giménez. “The Fragmentary Kinetics of Writing in the Book of Disquiet”. *Textual Cultures* (Bloomington), v.9, n. 2, p.52-78, 2016.

RICOEUR, Paul. *Freud, uma interpretação da cultura*. Madrid: Siglo XXI. 1970.

SEPÚLVEDA, Pedro. *Listas do Desassossego*. *MATLIT* (Coimbra), 1.1, p. 35-55. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830_1-1_2>, 2013>.

MATERIALITY AND MODERNITY IN THE BOOK OF DISQUIET

ABSTRACT: In this paper we put in parallel Walter Benjamin’s theses about the writing in the modernity, from the text “Paris, the Capital of the Nineteenth Century”, where photography and other modern means of production are referenced, with the prose of the *Book of Disquiet* by Fernando Pessoa. Lisbon, a modern city as Baudelaire’s Paris was, has the same constraints that any european capital in modernism.

KEYWORDS: *Book of Disquiet*; Modernity; Prose in Miniature; Poetic Prose; Lisbon.

Recebido em 30 de junho de 2016; aprovado em 20 de dezembro de 2016.