

AS INQUIETAÇÕES PLÁSTICAS DE BERNARDO SOARES

Alfredo Margarido

(Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales - Paris)

Tem havido, em torno dos interesses e das competências plásticas de Fernando Pessoa um grande número de equívocos, alimentados em parte pelo famoso comentário à exposição de Almada Negreiros em Abril de 1913. Surpreendido e interessado pelo tom do comentário, Almada Negreiros teria procurado obter algumas explicações, mas Fernando Pessoa furtara-se a tal, afirmando que não só não fora ver a exposição, como não percebia nada de arte. Tratava-se de uma piraeta, porque Fernando Pessoa fora efetivamente ver a exposição, como o lembra de maneira inequívoca uma passagem do seu diário de Abril desse ano de 1913¹. Uma vez mais, Fernando Pessoa instalava entre a sua prática e a sua pessoa um espaço intermediário, ou se quisermos, a máscara, quer dizer a dissimulação, quando não simplesmente a mentira².

A verdade, porém, é que Fernando Pessoa não se mostra muito interessado nas formas modernas da criação plástica, como o prova bastamente a correspondência trocada com Mário de Sá-Carneiro, na qual Fernando Pessoa condena sem a menor hesitação as escolhas dos cubistas³. Ao que se deve acrescentar o fato de não haver no seu Espólio, que se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa, memória de documentos plásticos importantes. Pode até dizer-se que as gravuras que constituem o núcleo principal desta parte do Espólio, revelam um gosto mais do que discutível, quando não um franco mau gosto: aí avulta a reprodução de uma gravura de Sousa Lopes, consagrada ao Corpo Expedicionário Português que, entre 1916 e 1918, combateu os alemães em terras francesas e mais particularmente na Flandres.

Por outro lado, e completando esta relação ambígua com as artes plásticas, temos de contabilizar - talvez seja o verbo que convenha no caso de Bernardo Soares! - os poucos retratos de Fernando Pessoa realizados pelos seus amigos pintores em vida do poeta: se existe, é verdade, o mau retrato de Rodrigues Castañé, assim como os desenhos um pouco emperrados de Alberto Cutileiro, revelados pela Fotobiografia de Maria José de Lancastre, não é difícil aceitar que estes retratos pareçam confirmar a disjunção existente entre Fernando Pessoa e as artes plásticas. Sabe-se, por outro lado, que Fernando Pessoa recusou com afinco o retrato que, a pedido de amigos seus dos anos 30, devia ser realizado por Henrique Medina⁴.

Repare-se que esta relação negativa se processa com uma fração das ar-

tes plásticas, mas não com a criação plástica. É certo que o elemento plástico que mereceu a preferência de Fernando Pessoa, pelo menos a partir de 1914, foi a fotografia. Se a Fotobiografia já referida juntou às fotografias já conhecidas, outras até então inéditas, há ainda fotografias a publicar. Da infância à velhice precoce, Fernando Pessoa acumulou os retratos fotográficos, só ou acompanhado, sentado ou caminhando, e algumas vezes os provocou, recorrendo aos seus amigos que possuíam máquinas fotográficas, como nos casos de Vitoriano Braga e de Manuel Martins da Hora. Pode até avançar-se já uma tentativa de explicação: Fernando Pessoa parece recusar as interpretações manuais dos pintores, para lhes preferir as representações mecânicas dos fotógrafos.

Por estas razões, o Livro do Desassossego apresenta um interesse considerável, na medida em que este texto se refere multiplicadamente a problemas de estrutura dos objetos ou das pessoas, assim como às formas cromáticas do mundo. Bernardo Soares coloca-nos face a uma situação difícil, dada a ambiguidade do seu estatuto. Não só a sua obra foi algumas vezes subscrita pelo próprio Fernando Pessoa, ou atribuída a outro autor-heteronímico -Vicente Guedes-, mas ocorre também que Bernardo Soares não é um heterônimo mas uma "personalidade literária", para se transformar, alguns anos mais tarde, em "semi-heterônimo"⁵.

Esta ambiguidade é constantemente reforçada pela aparente identificação entre o "real" de Fernando Pessoa, e o "real" da escrita de Bernardo Soares. Fernando Pessoa parece autorizar esta identificação ao insistir na profissão de Bernardo Soares, que é o único "ajudante de guarda-livros" da sua panóplia profissional. Todavia, o equívoco assenta precisamente neste elemento aparentemente auto-biográfico, dado que, na sua estratégia social, jamais Pessoa se definiu como "ajudante de guarda-livros". No requerimento em que solicita o cargo de Conservador-bibliotecário da Biblioteca Conde de Castro Guimarães, em Cascais, Fernando Pessoa apresenta-se como "escritor", e na nota biográfica redigida em 30 de Março de 1935, Fernando Pessoa alonga-se em informações respeitantes à sua profissão: "a designação mais própria será" "tradutor", a mais exacta a de "correspondente estrangeiro em casas comerciais". "O ser poeta e escritor não constitui profissão mas vocação"⁶.

Ou seja, não se pode ler a numerosa família das referências plásticas em função de uma atividade de "ajudante de guarda-livros", que a quase totalidade da crítica portuguesa e brasileira vem aceitando, como se, de fato, Fernando Pessoa tivesse sido um ajudante de guarda-livros. Fernando Pessoa era um aristocrata forçado a aceitar uma atividade profissional que lhe não convinha, mas que não pode substituir, mau grado os seus esforços. De resto, basta pensar que nunca Fernando Pessoa contou um amigo entre os "ajudantes de guarda-livros" que pululavam na Lisboa comercial que foi a sua.

Recusemos a patente vacuidade das identificações, que transformam o Livro do Desassossego em "auto-biografia" sócio-profissional de Fernando Pessoa. Reconhecamos ao poeta a coragem de definir as suas próprias condições existenciais: o Livro do Desassossego constitui um documento literário, assentando na estrutura episte-

mológica que comanda a escrita, como diz G. Bachelard. Razão pela qual somos também obrigados a dar conta das relações de parentesco - Bernardo Soares não conheceu nem o pai nem a mãe, mortos cedo - não em função da própria biografia de Fernando Pessoa, mas tendo em conta a estrutura de parentesco que o poeta quis impor a um Bernardo Soares que devia assegurar uma relação outra com o mundo urbano, que só em parte Alvaro de Campos podia assumir.

Por todas estas razões, as múltiplas reflexões consagradas aos problemas plásticos, devem ser entendidas como uma construção especificamente bernardo-soaresca, sem recusar nem obliterar as potencialidades relacionais com os demais heterônimos. Ou seja ainda: Bernardo Soares não pode ser separado da estrutura geral da produção heteronímica, na medida em que a sua obra não constitui uma afirmação da pessoa Fernando Pessoa. Estamos não apenas face a um texto literário, mas ainda por cima este texto depende do caráter sempre precário das informações biográficas, profissionais e sociais que Pessoa impôs aos seus amigos e leitores.

Tanto mais que Bernardo Soares procura acordar a estrutura da escrita, com as referências às opções plásticas do "ajudante de guarda-livros". Se a escrita de Bernardo Soares pertence à zona do fragrento - na sua expressão menos dura - ou à do lixo - na sua caracterização mais excludente, a mobilização das metáforas plásticas confirma muito precisamente essa visão redutora: "considerando, aliás, e com a clareza que posso, o que tem sido aparentemente a minha vida, vejo-a como uma coisa colorida - capa de chocolate ou anilha de tabaco (...)".⁷ Estes dois elementos são resíduos, porque nem são chocolate nem tabaco, e constituem objetos correntes de coleção. No caso vertente, representam eles uma forma plástica bem determinada e à qual falta toda e qualquer nobreza na hierarquia dos valores e dos juízos estéticos.

Seria todavia estulto pretender reduzir a visão plástica do mundo de Bernardo Soares a esta identidade metafórica que confirma o projeto da visão residual, porque deve salientar-se a constante ambiguidade do projeto. Os elementos plásticos - acompanhados por algumas referências musicais que não cabem nesta análise, mas cuja importância deve ser sublinhada - mostram que o mundo deve ser constantemente analisado na sua carga plástica: "não sei onde te vi nem quando. Não sei se foi num quadro ou se foi no campo real, ao pé de árvores e ervas contemporâneas do corpo; foi num quadro talvez, tão idílica e legível é a memória que de ti conservo". Deixo de lado as considerações mais especificamente agrícolas e paisagísticas, para reter o essencial: o quadro é a forma plástica graças à qual a memória funciona, e entramos aqui num campo deveras importante que possui capilaridades na poesia ortônima. De resto, Bernardo Soares elimina a incerteza, para se tornar imperativo: "foi num quadro, sim, que te vi"⁸.

É nesse sentido que se estrutura a sua relação com as imagens do quotidiano pobre, ou antes voluntariamente residual a que está ligada a escrita de Bernardo Soares - e não o próprio Fernando Pessoa! -. Assim, assegurando por um lado a relação com as "capas de chocolate" e as "anilhas de tabaco", encontramos a referência à decoração pobre das vitrinas das casas de cores e bebes, e dos escritórios comer-

ciais: "E uma oleografia sem remédio", que apresenta três estratos de função e de significação visuais. Vista de perto: "ela aperta a primavera contra o seio e os olhos com que me fita são tristes. Sorri com brilho do papel e as cores da sua face são encarnado. O céu por traz dela é azul de fazenda clara". Um único adjetivo com carga e intenção psicológica ("tristes") sendo tudo o mais de pura leitura plástica, com uma atenção considerável aos elementos cromáticos. Ou, se quisermos, vê-se que a leitura se estrutura em função da relação entre o encarnado e o azul.

Contudo, esta oleografia possui uma certa polissemia simbólica, dependendo da maneira e da distância a que é observada. Podia dizer-se que Fernando Pessoa compreende a importância das funções cinéticas na relação com as estruturas plásticas, dependendo estas da própria mobilidade do observador: "vista a distância a oleografia tem afinal mais cores? A figura tem uma fita de cor de mais rosa contornando o alto do cabelo: não tinha reparado". Direrios simplesmente que Bernardo Soares não podia "reparar", porque ele próprio o diz: a distância é portadora de incidências plásticas outras, que alteram substancialmente não a imagem, mas a sua compreensão, também desta vez enunciada em termos cromáticos: há mais cores na oleografia, o que faz aparecer um matiz intermédio, este "cor de mais rosa" que gradua a relação entre o encarnado - repare-se que Fernando Pessoa escreve como um português do Sul, e mais particularmente lisboeta, recusando o vermelho dos nortenhos, dos patriotas do binho berde - e o azul.

Sendo que, ao mesmo tempo, a sua visão se mostra limitada, porque a figura lhe é não só conhecida, mas quase íntima: "no escritório há, no canto do fundo, um calendário idêntico, que tenho visto muitas vezes"⁹. Esta referência é por assim dizer central, porque põe em evidência as condições do funcionamento de uma memória que é e não é profissional, e que depende da maneira como os diferentes estratos plásticos são revelados. O mundo adquire o seu sentido mais coerente, quando as formas e as imagens e as memórias plásticas permitem uma homogeneização.

As paisagens com nuvens

Tal acontece na relação com a paisagem. Mostrei mais atrás que a natureza não possui, no sistema de Bernardo Soares, uma existência autônoma: ela só pode ser memorizada, quer dizer reconhecida no passado estruturante do autor, a partir do momento em que se constitui em quadro. Ora Bernardo Soares é, por um lado, um urbano total, sem nenhuma relação de parentesco, próxima ou remota, com o campo; é, pelo outro, um andarilho urbano, diurno e noturno. Prefere os pontos elevados, que lhe permitem dominar a cidade e poderíamos ver nesta opção não só a necessidade de dispor de uma visão ampla da urbe, mas sobretudo de se encontrar na posição do "voyeur": se recorro ao francês é para assegurar a conotação sexual que a fórmula implica ou desvenda.

O elemento "natural", constantemente isolado por Bernardo Soares, são as nuvens. Leonardo da Vinci mostrara já que tanto as nuvens como os musgos ou as manchas das paredes são portadores de propostas plásticas, que a irraginação do espectador deve por em funcionamento. Está-se assim diante da "cosa mentale" por excelência, e se bem que não se possa pensar numa relação direta entre a proposta de da Vinci e a prática de Bernardo Soares, temos de admitir a existência de um espaço de identificação. Aceitando simplesmente a organização do Livro do Desassossego, vemos essas nuvens intervirem muito cedo na explicação do mundo: "era um azul umas vezes mais claro, outra vez mais verde, da própria ausência de substância da cor alta; era uma espécie de esquecimento nas nuvens, púrpuras e diferentes e esbatidas: era, não já um torpor, mas um tédio, em toda a solidão quieta por onde as nuvens atravessavam"¹⁰.

Nesta passagem, que constitui um modelo constantemente retomado, deve reter-se a recusa das metáforas zoomorfixantes ou botanizantes (ainda que elas não tenham sido recusadas por Bernardo Soares, como veremos já a seguir): a explicação do sistema plástico das nuvens, organiza-se em função da sua carga cromática, que põe em evidência a relação azul/verde, que será de resto constante no sistema descritivo utilizado por Bernardo Soares. Este sistema constitui uma infração deliberada aos gostos correntes portugueses, que expressamente a rejeitam: "azul e verde, escarro na parede", disse-se durante muito tempo. Esta combinatória infracional constitui assim uma fórmula da modernidade e haveremos de encontrá-la retomada por muitos outros autores um pouco mais tardios¹¹.

É certo que a descrição não recua diante dos elementos psicologizantes, mas a verdade é que o mundo é dado a compreender por meio do inventário das formas plásticas das nuvens e da sua carga plástica. Ou dito por outras palavras: não é a carga psicológica que determina a importância e a função das cores, mas estas ocupam inteiramente o espaço e determinam o sentido da leitura do mundo. Ao mesmo tempo, deparamos com fórmulas que estimulam a interrogação dessas cargas cromáticas: a própria ausência de substância da "cor alta", dá conta de um céu possivelmente de verão, em que as nuvens muito altas se esbater e perder a densidade da cor. Esta existe, afirma-se, dá-se a ver, mas de uma maneira diluída, sem todavia perder o vigor. Tanto mais que o elemento púrpura se apresenta como uma substância cromática vermelho-escura, podendo esta modificação do vermelho ser determinada tanto pelo preto, como pela adjunção do azul. Neste caso compreende-se que o vermelho foi infiltrado pelo azul, permitindo a criação de cambiantes estivais, que permitem a Bernardo Soares uma leitura explicitamente plástica.

Esta visão do mundo lisboeta, é reforçada por outras passagens: "este ar baixo de nuvens paradas. O azul do céu estava sujo de branco transparente"¹², traduzindo uma situação de sufoco relativo, em que o ar "é baixo", quer dizer, se constitui como um texto redutor que, ao travar o espaço do olhar, reduz a própria expansão do espectador. Situação reforçada, ou completada, pela associação entre o "azul do céu" o branco/sujo, quer dizer uma cor que foi trabalhada com um elemento adjuvan-

te, que pode ser neste caso o próprio azul, bem denso, ou então um negro que não pode assumir a sua pureza reveladora. Neste caso, como de resto no anterior, poderemos aceitar a impossibilidade de relações independentes entre as duas cores, apostando nos espaços intermediários, ou antes nas soluções cromáticas onde a mestiçagem se afirma.

E, se continuarmos o inventário, encontraremos já uma situação cromática mais variada, recrutando uma paleta mais vasta e mais complexa: "era difícil dizer se o céu tinha nuvens ou antes névoa. Era um torpor baço, aqui e ali colorido, um acinzentamento imponderavelmente amarelado, salvo onde se esboroava em cor-de-rosa falso, ou onde estagnava azulescendo, mas ali não se distinguia se era o céu que se revelava, se era outro azul que o encobria"¹³. Trata-se, do ponto de vista cromático, ou antes plástico, de uma leitura da "natureza", que não recusa a singular complexidade do mundo. Esta impossibilidade de distinguir entre as nuvens e a névoa, sublinha a importância da situação: a densidade do ar em suspensão dá origem a uma espécie de câmara de ar, que mais gaseifica do que solidifica a natureza, e o descritor-voyeur deve dar a ler a realidade da sua própria visão.

Se o "torpor é ainda baço", não quer isso dizer que se recusem os elementos cromáticos: o baço revela uma certa ausência de cor, e uma certa densidade da própria matéria plástica que alguns elementos coloridos forçam a transitar para o lado onde as coisas, o mundo, funcionar em função dos elementos cromáticos. Creio todavia que Bernardo Soares revela a sua extrema sensibilidade face à carga cromática na fórmula "acinzentamento imponderavelmente amarelado", porque aí encontramos um elemento dinâmico: a pressão do cinzento, que é naturalmente formado por uma combinação branco/preto, que não nos permite julgar definitivamente a situação: mais branco? mais preto? atendendo a que não pode haver jamais equilíbrio nesta mistura dinâmica. Mas Bernardo Soares desvenda um pouco mais esta complexidade, ao ajuntar o elemento "amarelado", que também recorre ao preto, ou então ao cinzento, para corroer a veemência dos amarelos puros. A intervenção de um "cor-de-rosa falso", força a interrogar este adjetivo. Porquê "falso"? É evidente que não há resposta outra que a plástica: este cor-de-rosa está comprometido na sua estrutura por uma relação de contiguidade muito apertada com as cores mais neutras: ora o rosa é o resultado de uma mistura em que o vermelho é alterado pela adição do branco. Mas, ainda e sempre, em que quantidade intervém o branco?

Repare-se, porque é essencial, que Bernardo Soares dispõe os brancos de maneira generosa: esta cor neutra permite alterar de maneira sensível a gama dos cromatismos disponíveis, e Bernardo Soares não se priva de a utilizar. De resto, não está ela presente em todos os matizes do azul-celeste que será sempre impossível descrever com exatidão? Naturalmente, Bernardo Soares nunca leu Wittgenstein, e todavia manifesta ele uma atenção extrema ao que poderemos chamar aqui uma fenomenologia das cores: como saber qual o azul que quereremos classificar ou nomear ao dizermos que uma superfície é azul? Azul-claro ou azul-escuro, azul-celeste ou azul-marinho? A própria necessidade de acrescentar adjetivos à cor, revela a dificuldade de nomear as cores.

A situação torna-se ainda mais complexa quando o escritor - que não é um pintor! - se encontra na obrigação de descrever o sistema plástico que o mobiliza e lhe permite compreender e classificar o mundo.

Tanto mais que nas relações entre as cores, ser as quais será sempre impossível definir a natureza, persiste uma ambiguidade insolúvel, que Bernardo Soares explicita de maneira clara: o azul para além do céu azul, permite definir o céu, ou trata-se apenas de uma relação entre espaços cromáticos assaz idênticos e todavia autônomos na sua complementaridade? Porque, e tal como nos é mostrado, o degradado (ton-sur-ton), se faz depender uma cor daquela que a precede, impõe um sistema de inter-relacionamento das cores que autoriza, mas também dilui, as autonomias cromáticas. Na relação com a "natureza", como interpretar as relações entre a multiplicidade de azuis que constituem o nosso horizonte "natural"? Só há uma solução: limitar a explicação às cargas cromáticas, evitando toda e qualquer forma de explicação exterior a este processo.

Retenhamos uma passagem onde a relação com a paisagem, que não é mais do que a forma espetacular da natureza, passa pela introdução de elementos animais, quer dizer sinais cinéticos, e que recusam - como já tínhamos verificado anteriormente - a fácil solução zoomorfixante: "O céu negro ao fundo do sul do Tejo era sinistramente negro contra as asas, por contraste, vividamente brancas das gaivotas, em vôo inquieto. O dia, porém, não estava tempestuoso já. Toda a massa da ameaça da chuva passara para por sobre a outra margem, e a cidade baixa, úmida ainda do pouco que chovera, corria do chão a um céu cujo Norte se azulava ainda um pouco brancamente"¹⁴. Um reforço cromático é imposto por um recurso à espessura do negro: o céu negro, é-o ainda mais devido à intervenção do branco das gaivotas. Será necessário dizer que as gaivotas não são brancas, nem isso importa, por serem apenas a zoomorfixação dos sinais brancos agindo no espaço negro? Talvez, porque esta observação nos permite sublinhar a importância decidida da oposição branco/negro.

Esta constitui um elemento extremamente ambíguo, porque o branco/negro representa a possível fidelidade de Fernando Pessoa a uma leitura cromática do mundo que se constitui em função desta dicotomia francamente complementar: se ela caracteriza a tipografia (podendo o texto escrito ser apresentado como uma oposição entre uma superfície branca, sobre a qual se instala um sistema simbólico preto), também sublinha a relação preferencial com o texto em detrimento de outras maneiras de explicar e de compreender o mundo. Este sistema dicotômico é relativamente importante na constituição do texto literário português, onde se constata a ausência dos pintores, como de resto sublinham por vezes os poetas¹⁵.

No caso do sistema de Bernardo Soares, e retendo embora o implícito constantemente mobilizado por esta escrita, a verdade é podemos verificar que as situações onde a relação branco/negro exclui todos os demais matizes cromáticos são raras e sobretudo movediças, alteradas pela explosão - mais ou menos brutal - de outros elementos cromáticos. É o que acontece nesta situação: o céu, ainda há pouco opacamente negro, deixa-se penetrar por um azul onde se insinua já um "branco". De resto,

e mais até do que a cor branca, deveros reter a importância do advérbio de modo, que recusa a classificação estética, para lhe preferir o elemento dinâmico, metamorfoseador: se o céu, a Norte, se azula um pouco brandamente, estamos não só face a uma constante cromática, mas sobretudo perante um sistema.

Como descrevê-lo? Bernardo Soares aceita uma situação singular: a natureza, e em particular este céu lisboeta e as nuvens, funcionam como um duplo dos pinéis e da paleta de um pintor. Bernardo Soares reconhece, é certo, a importância do quadro, mas poderos talvez sublinhar os muitos significados deste substantivo: se ele é a tela ou o painel, ele é também a moldura ou o caixilho de painel ou pintura. O olhar de Bernardo Soares decompõe a natureza, transformando-a - ou metamorfoseando-a? - em quadro. Não irei até dizer que este olhar é o olhar de um arrador de molduras, mas poderei todavia salientar a importância desta visão do mundo que procura, antes de mais, definir o espaço e a densidade do quadro. Não quer isto dizer que a tela seja constituída em função do quadro, embora tenha de aceitar-se que não há quadro sem moldura. As palavras são ao mesmo tempo a tela, mas também o quadro, ou seja a moldura, que autoriza a constituição da descrição e a sua função simbólica.

Os luares e o luar

Bernardo Soares consagrou alguns dos seus fragmentos aos "luares", o que naturalmente traduz uma certa fidelidade às formas herdadas do romantismo. Em dois fragmentos de três/quatro linhas datilografadas, Bernardo Soares define, em sínteses plasticamente perfeitas, a maneira de ler os "luares":... molhadamente sujo de castanho morto.// nos resvalamentos nítidos dos telhados sobrepostos, branco cinzento, molhadamente sujo de castanho "morto". Visão plasticamente perfeita e sedutora, que, não fora o adjetivo "morto", que faz aparecer, como acontece muitas vezes nesta maneira de ler o mundo, em espaço psicologizante, poderia sugerir uma leitura quase cubista dos espaços noturnos lisboetas. Repare-se, porque é fundamental, que a lua não está presente, como por exemplo na "Lua de Londres" de João de Lemos. Só contam os efeitos cinéticos provocados pelo luar.

Mais ainda, convém reparar na maneira como esta paisagem noturna é lida: não são os telhados sobrepostos que são nítidos, mas os resvalamentos, quer dizer as transições entre os estratos, que assim se organizam de maneira sincopada, o oposto de uma leitura plana e aplainadora. A própria cor sublinha a intenção plástica, graças a este "branco cinzento" que, se mobiliza a combinatoria por assim dizer recorrente do sistema de Bernardo Soares, recusa as leituras secamente "alvas" da noite ou do luar. Mais ainda, este "branco cinzento", recorre a um elemento complementar, dado se rostrar "molhadamente sujo de castanho morto". Não aprecio muito este adjetivo, tanto mais que ele compromete desnecessariamente a relação entre as matérias: molhadamente sujo rerete, mesmo se no implícito, para uma matéria e para uma técnica:

trata-se de uma aguarela - quando muito de um guache trabalhado com tintas extremamente diluídas em água -, e este matiz "castanho", injeta nesta noite plástica, ou antes literariamente plástica, uma carga terrosa, que mais reforça o teor noturno da situação.

Ora Bernardo Soares é sensível a esta leitura da paisagem lisboeta: "e desnivela-se em conglomerado de sombra, recortados de um lado a branco, com diferenças azuladas de madreperla fria"¹⁶. Se no primeiro fragmento o espaço urbano de Lisboa se constituía em função dos "resvalamentos" - o ato de resvalar, de denunciar por consequência a instabilidade dos alicerces ou dos suportes -, já no segundo caso nos encontramos perante o "desnivelamento". A fórmula confirma e reforça a leitura da cidade noturna em estratos significativos, mas neste segundo caso ela é ainda mais cubista devido aos desnivelamentos, que ao acentuar as rupturas reforçam o ritmo das síncopes cromáticas. Ao que vem somar-se, para densificar a importância da mutação: o "recorte" a branco, e convém sublinhar a importância do recorte, oposta aos redondos que reduzem ou anulam o corte brusco, que as "diferenças azuladas de madreperla fria" não comprometem, mesmo se o adjetivo térmico pode parecer pouco apropriado. Na verdade ele pode ser compreendido quase tecnicamente: se o azul é já uma cor fria, a economia da leitura exige o reforço da fórmula, para impor uma visão geométrica, marcada por quebra de ritmo, e remetendo para uma leitura fria não do mundo, mas da sua substância plástica.

Podíamos completar esta leitura da cidade noturna com o fragmento expressamente intitulado "Luar", mas retirei apenas o elemento que confirma a leitura geométrica da cidade sob o peso revelador do luar: "que, sobre os telhados vários, em desequilíbrios de negrume de uns para outros, ora doura de branco preto os prédios submissos, ora alaga de uma cor sem cor o encarnado castanho das telhas altas"¹⁷. Creio que estes "desequilíbrios" animam a face noturna, e o fato de estarmos perante o negrume revela a densidade da leitura, dado que o síncope permite definir a ruptura dos laços, e aceitar a importância não só do ato de "dourar", mas sobretudo este elemento líquido que ao alagar a cidade é uma cor sem cor: não uma neutralidade, mas o reforço da própria qualidade plástica das "telhas altas".

As facas de luz

Bernardo Soares recorre a outros elementos, que remetem para uma leitura acutilante das massas plásticas. Retive algumas, na impossibilidade de proceder a um inventário completo: "o raio de sol entrou de repente para mim, que de repente o vi. Era, porém, um risco de luz muito agudo, quase sem cor a cortar à faca nua o chão negro e madeirente, a avivar à roda de onde passava, os pregos velhos e os sulcos entre as tábuas; negras pontas de não-branco"¹⁸. Repare-se no movimento cinematográfico: a luz avança num "travelling" que força o espectador a dar-se conta da brusca mu-

tação da densidade luminosa. Para se dar também conta que se tratava de um "risco de luz muito agudo", quase ausente de cor - quer dizer de uma tonalidade tão neutra como luminosa - a "cortar à faca nua o chão negro".

O choque é formidável e não deixa de lembrar a faca só gume da poesia de João Cabral de Melo Neto, que permite compreender o impulso físico deste risco, que fora antes um raio, mas que, ao avançar se agudiza para romper o tecido negro. Mais ainda, este "chão negro, e madeirento" não deixa de lembrar um pouco os "afagadores de madeira" da tela de Caillabotte hoje no "musée d'Orsay". Mesmo se, e sem contradição, Bernardo Soares ao reter a lição da luz, tal como a tinha constituído a pintura desde a Renascença, recusa o derramamento dos impressionistas e descendentes, para enunciar a violência do corte luminoso.

Há todavia um elemento complementar, quase secundário, mas que revela o caráter genialmente dinâmico das fórmulas de Bernardo Soares: esta luz quase sem cor, vai ao ponto de avivar os "pregos velhos e os sulcos entre as tábuas, negras pontas de não-branco". O contraste entre o chão negro e o risco de luz, é complementado pela revelação de cortes horizontais - quer dizer rupturas que lembram a maneira como a cidade se revela sob o peso do luar - e pelos "pregos velhos", "negras pontas de não-branco". Situação extremamente complexa que faz desta luz sem cor o revelador da pulsão íntima dos pregos que não são negros, nem-escuros, mas "não-brancos". Lento mas seguro e irresistível avanço da luz, até dissolver o espectador face à veerência da revelação dos acordos sincopados do plástico.

Mas outras passagens há que confirmam esta pulsão reveladora: "e, a seguir, pela ampla sala uma cunha de luz metálica abriu brechas aos repousos dos corpos humanos"¹⁹, sendo que esta "cunha" fornece uma indicação fundamental da veerência plástica, dado tratar-se da peça de ferro, ou madeira, em forma de diedro sólido, para rachar lenha, fender pedras, etc. Neste caso a homologia desloca o próprio instrumento, que mantendo embora uma conotação metálica, é uma cunha de luz, que liquida o "repouso", quer dizer a inexistência plástica dos corpos humanos, o que não deixa de lembrar alguns dos extraordinários desenhos com que Henri Moore documentou a grave concentração dos corpos humanos nas caves londrinas durante o "blitz" alemão de 1940-1941.

E as duas outras passagens que me parece dever reter remeter uma para os sons: "os sons da rua como que foram cortados à faca"²⁰, ao passo que a segunda se mantém fiel ao mundo plástico: "o gládio de um relâmpago frouxo volteou sorbroadamente no quarto largo"²¹. A primeira passagem não só confirma a importância das referências musicais, mas põe em evidência a identidade dos tratamentos, graças à homologia das metáforas. Mas já a segunda passagem sublinha a extraordinária complexidade das situações plásticas, na medida em que o gládio do relâmpago - sublinhe-se embora de passagem o fato de o gládio ser uma arma simbólica, que devia dar o título do primeiro livro projetado de Fernando Pessoa ortônimo - volteia sorbroadamente. Se poderos interpretar esta passagem como um obscurecimento do relâmpago, talvez seja melhor defini-la como a revelação luminosa da própria obscuridade do mundo.

Fotografia: sistema e retratos

Estamos até aqui perante a organização do mundo em função dos parâmetros das artes plásticas tradicionais. Sucede porém que Fernando Pessoa se revelou pelo menos a partir de 1914, um adepto fervente da fotografia, embora ela apareça singularmente associada a um registo quase fisiognomônico do comportamento de Fernando Pessoa perante o Outro: "(...) 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"²². Estas quatro palavras fotográficas retêm não o que foi dito, e que foi esquecido, mas apenas os movimentos, sejam eles os dos músculos faciais, sejam eles o olhar que acompanha ou reforça o esforço da audição. A leitura é assim inteiramente visual e a fotografia possui neste caso a vantagem de recusar o inquinamento pela palavra ou pelos sentimentos.

Esta maneira de considerar a fotografia aparece também no fragmento 153, datado de 5 de abril de 1930, que procura descrever o pequeno tremor de terra intelectual desencadeado pela realização da fotografia que o sócio capitalista da firma onde trabalhava Bernardo Soares quis possuir. Na verdade nem sequer se trata de uma "fotografia", mas do "retrato do conjunto do pessoal do escritório". Esta fotografia corporatista incomoda amplamente Bernardo Soares, porque reduz a sua própria autonomia, quando não a sua independência, reforçando a sua condição de dependente: "sofri na verdade ao ver-me ali, porque, como é de supor, foi a mim mesmo que primeiro busquei. Nunca tive uma idéia nobre da minha presença física, mas nunca a senti tão nula como em comparação com as outras caras, tão minhas conhecidas, naquele alinhamento de quotidianos".

A fotografia não avanta Bernardo Soares, embora dê do patrão Vasques uma imagem conforme - "o largo rosto prazenteiro e duro, o olhar firme, o bigode rígido completando. A energia, a esperteza, do homem - afinal tão banais, e tantas vezes repetidas por tantos milhares de homens em todo o mundo - são todavia escritas naquela fotografia como um passaporte psicológico". Não há dúvidas que, contrariamente aos retratos realizados pelos pintores, a fotografia reduz a deformação introduzida pelo artista, permitindo a constituição deste autêntico "passaporte psicológico". Compreende-se assim a paixão que Bernardo Soares pode consagrar à fotografia: como André Breton, não hesita ele em condenar as demais artes plásticas, para manifestar a sua clara opção pela fotografia.

O que explica também as inflorescências das perguntas: "o que quer isto dizer? Que verdade é esta que uma película não erra? Que certeza é esta que uma lente fria documenta? Quem sou, para que seja assim? Contudo... E o insulto do conjunto?" Deixarei de lado as considerações que sublinhar o frêmito de Bernardo Soares face ao conjunto que não só o devora, mas o injuria, pondo em evidência o seu caráter serial. Não uma autonomia, mas um mero elemento da série representada pelos empregados de escritório, e fisionomicamente abaixo do patrão. Como se a fotografia apenas pudesse

fixar o peso das hierarquias²³.

Talvez se compreendam melhor as razões destas preocupações, face à autodefinição de Bernardo Soares: "sou uma placa fotográfica prolixamente impressionável. Todos os detalhes se me gravam desproporcionalmente á haver um todo. Só me ocupa de mim. O mundo exterior é-me sempre evidentemente sensação. Nunca me esqueço do que sinto"²⁴. O mais importante deste fragmento, reside necessariamente na relação metafórica estabelecida entre a sua prática pessoal, e a "placa fotográfica": esta é descrita com uma matéria simplesmente impressionável, e destinada a reter as imagens sem nenhuma intervenção deformadora. Bernardo Soares, como tantos outros autores da sua época, considera a "prise de vue", como um ato inteiramente neutro, na medida em que o fotógrafo não poderá impor uma leitura estética, menos ainda autónoma e pessoal, ao aparelho fotográfico. Nestas condições a fotografia é destinada a fornecer imagens "verdadeiras", o que jamais poderá ser feito pelos artistas plásticos. Provavelmente porque "para todo o espírito cientificamente constituído, ver numa coisa mais que o que lá está é ver menos essa coisa"²⁵.

As metáforas que recorrer ao aparelho fotográfico adquirir nestas condições um interesse particular, como de resto se verifica no caso de Alberto Caeiro, que tem um "sonho nítido como uma fotografia", precisamente porque não pode haver deformação na obtenção da imagem. Pelo que é possível utilizar tanto a máquina do sonho como a do devaneio: "quem sabe escrever é o que sabe ver os seus sonhos nitidamente (e é assim) ou ver em sonho a vida, ver a vida imaterialmente, tirando-lhe fotografias com a máquina do devaneio, sobre a qual os raios do pesado, do útil e do circunscrito não tem acção, dando negro na chapa espiritual"²⁶.

A teoria do sonho diretamente associado ao imaginário não inova na reflexão estética de Bernardo Soares, mas, em contra-partida, tirar a fotografia à vida recorrendo à "máquina do devaneio" já constitui uma operação fenomenalmente seletiva, destinada a libertar a existência de tudo o que pode tolher a ação, e constitui por isso o entulho pesado e positivista, que deve ser rejeitado, como faz esta máquina fotográfica do devaneio que não permite que tais elementos se fixem na chapa: o negro da chapa constitui um sinal útil, quando não indispensável, porque recusa precisamente essa materialização do sonho: como recusar a relação indireta com o "quadro negro" de Malevitch?

As imagens orientais

Não me atreverei a dizer que a fotografia constitui, para Bernardo Soares, uma forma de representação a duas dimensões. Mas já se pode dizer que o ajudante de guarda-livros manifesta uma grande originalidade nas relações com os objetos orientais, cuja importância é reforçada pelo fato de possuir ele uma coleção de porcelanas - quais? - japonesas. Há, nesta prosa devaneante, algumas passagens que nos remeter para o Extremo-Oriente, seja na curta referência aos "dragões do Oriente do

abismo", seja mais derroadamente no desejo de ir morrer a Pequim: "querer ir morrer a Pequim e não poder é das coisas que pesam sobre mim como a idéia dum cataclismo vindouro"²⁷. Poder-se-ia avançar a hipótese de estarmos perante uma curta inversão do romance de Eça de Queiroz, que matou o mandarim graças à pressão do botão de uma campainha, mas creio que basta sublinhar a importância deste sonho oriental, que talvez tenha sido exacerbado não só por Eça de Queiroz, mas também e essencialmente por Luis de Camões e Camilo Pessanha.

Para mais, estas referências ao mundo oriental, carregam quase sempre uma conotação francamente sexual. Há duas referências às chavenas de porcelana que como é sabido - constituíram - e ainda constituem, de resto - os objetos de luxo do sistema pequeno-burguês português, certamente alimentado pela tradição oriental que sempre sobreviveu na sociedade portuguesa, e é mais do que saudade de um império perfeitamente esvaído no espaço e no tempo: "paisagens inúteis como aquelas que dão a volta às chavenas chinesas, partindo da asa e vindo acabar na asa, de repente. As chavenas são sempre tão pequenas... Para onde se prolongaria, e com (...) de porcelana, a paisagem que não se prolongou para além da asa da chavena?"²⁸. Trata-se, neste caso, de uma paisagem que possui a particularidade de se enrolar em torno de uma chavena demasiado pequena para a possibilidade de permitir que tal paisagem pudesse desenvolver-se normalmente.

Mas, noutro fragmento, o elemento erótico afirma-se sem disfarces: "amores com a chinesa de uma chavena de porcelana"// Razões:(...)// Os nossos amores decorriam tranquilos, como ela queria, nas duas dimensões do espaço apenas"²⁹. Texto singular, sobretudo nas condições intelectuais portuguesas, onde nunca se verificou um grande entusiasmo pelas farosas estampas japonesas que tanto contribuíram para modificar a concepção do espaço plástico ocidental. Bernardo Soares é, pelo menos assim parece, o primeiro autor português a dar a esta representação a duas dimensões a importância que ela já merecera na reflexão que os pintores ocidentais tinham consagrado à necessidade de romper com o caráter duramente normativo das representações submetidas às regras da perspectiva saídas do "quatrocento" italiano. E aparece de resto, no texto de Bernardo Soares, um desafio tranquilo às práticas sexuais normais, assim subvertidas pelas duas dimensões, as únicas possíveis na paisagem das chavenas de chá.

É certo que a mutação do espaço, a sua redução a duas dimensões, nem sempre se processa em função do projeto ou da carga erótica, limitando-se a uma pura e formidável subversão do espaço normal: "Faço a paisagem ter para mim os efeitos da música, envocar-me (sic) imagens visuais - curioso e difícilíssimo triunfo do êxtase, tão difícil porque o agente evocativo é da mesma ordem de sensações que o que há-de evocar. O meu triunfo máximo no género foi quando, a certa hora arbígua de aspecto / e luz / olhando para o Cais do Sodré nitidamente o vi em pagode chinês com estranhos guisos nas pontas dos telhados com chapéus absurdos - curioso pagode chinês pintado no espaço, sobre o espaço-setim, não sei como, sobre o espaço que perdura a abominável terceira dimensão"³⁰.

Creio que convém reter o caráter abominável da terceira dimensão, associado ao delírio visual que elimina a estação normal do Cais do Sodré para a substituir por um duplo que não só perde a espessura arquitetônica das três dimensões, mas aparece pintado no espaço, que é o espaço comum e corrente dos lisboetas que continuam, impávidos e serenos a entrar na estação, a comprar bilhetes e a sentar-se nos bancos das carruagens (ou vagões) que dever levar a Cascais, um dos fins de linha que explicar as poucas viagens de comboio (trém) de Fernando Pessoa, que devia viajar algumas vezes em companhia de Bernardo Soares. O fato de o espaço ser um espaço-setim, recruta uma matéria cuja flexibilidade não a separa muito das nuvens que, classicamente, ocupam esse espaço à beira-Tejo.

Retenha-se uma variante desta luxúria, porque Bernardo Soares hesita entre as duas dimensões chinesas e japonesas, embora convenha orientar-nos para estas: "e os crisânteros adoecer a sua vida lassa em jardins apenurbrados de contê-los./ a luxúria japonesa de ter evidentemente duas dimensões apenas./ a existência / colorida / sobre transparências baças das figuras japonesas nas chávenas./ uma mesa posta para um chá discreto - mero pretexto para conversas inteiramente estéreis - teve sempre para mim qualquer coisa de ente e individualidade sem alma"³¹. Num dos poemas consagrados aos santos juninos manifesta o próprio Fernando Pessoa, a mesma antipatia direta e sem disfarces pelo chá, beberager sem qualidades, nisso inteiramente oposta às qualidades infinitamente dionisíacas do vinho³².

O fragmento desce todavia mais profundamente nas relações tecidas com os objetos, porque Bernardo Soares salienta a distância entre as figuras japonesas nas chávenas e as funções normais e burguesas dessas mesmas chávenas: quando se não faz amor com as chinesas ou as japonesas representadas, é evidente que as operações perder senão a eficácia, em todo o caso a dura espessura simbólica. O que é realçado pelo adjetivo singular e revelador: a luxúria japonesa não pode entender-se senão na sua redução às duas dimensões, o que permite uma concentração das pulsões internas - as do irraginário - que se dissolvem na banalidade perigosa das três dimensões.

Bernardo Soares aparece aqui como um colecionador o que, como já lembrei, constitui senão uma incongruência, pelo menos uma situação paradoxal, dado a coleção ser precisamente o contrário do "fragmento" como de resto ele próprio sublinha ao por em evidência a sua repulsa pelos museus³³. Embora tenhamos de admitir a lógica desta coleção, na medida em que ela é a depositária da "rêverie" erótica, sempre presente no texto, seja explícita seja implicitamente. A relação com a coleção nem sempre é pacífica, na medida em que Bernardo Soares reconhece a possibilidade de as chávenas, e mais ainda as mulheres aí abrigadas, recuperarem a sua autonomia: "quando se quebra uma chávena da minha coleção japonesa eu sonho que mais de que um descuido das mãos de uma criada tinha sido a causa, ou tinham estado os anseios das figuras que habitam as curvas daquela (...) de louça; a resolução tenebrosa do suicídio que as tora não me causa espanto: serviu-se da criada, como eu me sirvo (?) de um revólver. Saber isto é estar além (...) e com que precisão eu sei isto!"³⁴.

Trata-se de uma relação particular com os objetos, que passa dos meios

da metempsicose para certas práticas surrealistas: Vicent Bounoure descreveu-me um dia, em Paris, a angústia com que partia para férias, porque os objetos do apartamento desencadeavam relações conflituais que provocavam a destruição ou as feridas - rachaduras, quebras - de alguns deles. Bernardo Soares aceita um tipo de relações desta natureza, servindo-se as mulheres das chavenas japonesas das mãos das criadas para se suicidarem. Não importa saber se Bernardo Soares poderia ou não recorrer ao revólver, na medida em que não podia senão ser vítima da arma que servia Fernando Pessoa - a saber, o álcool. Mas importa essencialmente reconhecer a vitalidade destas mulheres instaladas nas chavenas japonesas.

Poderia ainda especular-se a respeito das razões que levam estas mulheres a suicidar-se, porque se podia hesitar entre a nostalgia, ou a relação conflitual com o proprietário-amante Bernardo Soares. O texto não autoriza semelhante deriva, pelo que teremos de a abandonar, embora conservando-lhe a vitalidade interna: talvez entre os fragmentos que o Prof. Jacinto do Prado Coelho censurou, se encontre algum capaz de exigir esta explicitação do implícito. Manter-se de pé a intensa originalidade desta visão do mundo, na medida em que ela rompe com as leituras plásticas ortodoxas dos autores portugueses - incluindo os pintores. Ao abolir a gravidade da carne, recusando a estrutura aristotélica do corpo humano, Bernardo Soares invade um espaço único, onde paisagens, mulheres e relações sexuais recusam a terceira dimensão, para exaltar o espaço apaixonante das duas dimensões. Que são também a deste papel!

O museu imaginário

Mais do que qualquer outra das "pessoas" de Fernando Pessoa, Bernardo Soares mostra que o mundo deve ser visto em função das múltiplas cargas plásticas que, ao organizá-lo, fornecer um alimento particular ao imaginário. O "ajudante-de-guarda-livros" recusa -contrariamente ao que ter sido dito e escrito- manter-se encerrado no seu ofício, tal como pretende modificar -transmitir, talvez fosse melhor- as próprias ruas da cidade. Ao escolher preferentemente os pontos altos da cidade³⁵, Bernardo Soares dispõe de uma visão dominante, que os cineastas chamam "plongée". Posição também do "voyeur", ou pelo menos de certas formas de "voyeurisme".

Por outro lado, Bernardo Soares supera a sua condição profissional ao mostrar-se tanto transnacional como transétnico na relação com o mundo: "descrever o universal é descrever o que é comum a toda a alma humana e a toda experiência humana"³⁶. Talvez esta maneira de dizer esteja perto das fórmulas de Carl Jung ou de Mircea Eliade, mas possui ela a vantagem de sublinhar a homogeneidade das estruturas do consciente/inconsciente, reduzindo a falsa importância das hierarquias civilizacionais. O homem só é particular por ser absolutamente universal.

Nestas condições, o que importa a Bernardo Soares é por em evidência o idêntico -ser o qual não pode haver diferença: "... a perene identidade de tudo, a semelhança absoluta entre a mesquita, o templo e a igreja, a igualdade da cabana e do

castelo, o mesmo corpo estrutural a ser rei vestido e selvagem nu..."³⁷. A igualdade estrutural pertence ao mundo das formas, as da arquitetura, mas também as do corpo, considerado embora de um ponto de vista aristotélico. O fundamental reside não nas funções, embora estas sejam significativas, mas nas formas, estas consideradas vitais.

O que permite construir uma filosofia da história que completa esta leitura das formas e das funções: não há diferenças fundamentais entre as produções culturais e sobretudo artísticas. A redução da importância, quando não da função das hierarquias culturais, leva Bernardo Soares a recusar as diferenças que não podem existir na criação plástica, na medida em que o imaginário plástico é o resultado de uma operação fundamentalmente inventiva, que não pertence a grupo algum, porque caracteriza a humanidade. Esta maneira de julgar e de dizer vem coroar as leituras plásticas de Bernardo Soares, porque definem elas a imensa e necessária importância da criação plástica.

Precedendo largamente a proposta do museu imaginário de André Malraux, Bernardo Soares, fiel aos seus conceitos igualitários, no que diz respeito à criação plástica, pode afirmar: "manipansos dos negros de olhos incertos e espantados, deuses-bichos dos selvagens dos sertões eraranhados, símbolos figurados de egípcios, claras divindades gregas, hirtos deuses romanos..."³⁸. O paradoxo reside na fortíssima presença de uma leitura cunhada pelo modelo do darwinismo social, corrente no século XIX e que Bernardo Soares importa de leitura de H. Spencer feita por Fernando Pessoa, que contrasta com a igualdade potencial da criação plástica que, neste caso, é exclusivamente escultórica.

Trata-se, como se pode verificar, de uma outra maneira de olhar o imaginário e a criação plástica, dado tratar-se, obrigatoriamente, de criações que só podem entender-se nas três dimensões, mas não graças ao artifício da perspectiva, como acontece na pintura. Bernardo Soares recusa a diferença e, mais do que isso, anula também a armadilha representada pela cronologia: a arte escapa-se pelo menos em parte à história, para assumir a importância indispensável da criação plástica que, neste caso, parece ser mais escultórica do que pictórica.

O importante não reside todavia nestas considerações, já que o mais significativo aparece na definição de um vocabulário transcontinental, transnacional e transétnico, que se não deixa embaraçar pela perfídias dos juízos carregados por descobridores, viajantes, comerciantes, missionários ou militares: a criação dispõe de uma voz própria, que recusa recorrer ao aparelho fonador dos críticos ou dos historiadores. Criar será sempre estar para além das formas classificatórias, o que permite a Bernardo Soares compreender -antes de qualquer outro comentador português ou europeu, a função igualadora da criação plástica, que rasura a diferença que ainda servia então de trampolim às formas de dominação. O dominado Bernardo Soares, que parece aceitar o funcionamento hierarquizado da sociedade sua contemporânea, serve-se do imaginário para mostrar que o homem procura e encontra a igualdade na criação plástica.

NOTAS

1. Procurado por José de Almada Negreiros num dos cafés que então frequentava, o "Gibraltar", Fernando Pessoa explicara-lhe a sua relação com a "arte" e mais particularmente com as caricaturas então expostas: "Olhe, meu amigo, vou falar-lhe francamente. Eu não fui ver a sua exposição, e não percebo nada de arte...". V. Páginas de Doutrina Estética, selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Inquérito, 1946, p. 43-49 e 312. Cf., contudo, a seguinte passagem do Diário: "2.4 (Quarta) Para a Baixa cedo (9 horas). Vindo pela Brasileira, fui apresentado pelo Lúcio de Araújo, que ali estava, ao Albino de Menezes e ao Correia Dias; que estavam na exposição do Almada Negreiros. Ali recebi os catálogos que este me prometera". Páginas Intimas e de Auto-interpretação, Lisboa, Ática, 1966, p. 56-57. É assim evidente que Fernando Pessoa estivera na exposição e que aí encontrara já Almada Negreiros, o que parece exigir outra explicação da conversa que teve com o pintor. E fica assim provado que Fernando Pessoa não escreveu ser ter visto. A encenação, tanto a do Fernando Pessoa, como a de Almada Negreiros, fazem parte de uma mitificação, tendente a desconcertar o leitor-espectador.
2. Utilizo aqui a mentira como um elemento dialéctico, como tão precisamente sublinhou E. Minkowski.
3. V. a carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, de 10 de Dezembro de 1912, in Cartas a Fernando Pessoa, Lisboa, Ática, 1970, vol. I, pp. 80-81. Não se conhece, como é sabido, o teor da carta-resposta de Fernando Pessoa, mas encontramos o eco na carta de Sá-Carneiro de 25 de Março de 1913, no mesmo volume, p.91.
4. O Engenheiro Francisco Peixoto Bourbon descreveu, no artigo "Acerca do projectado retrato de Fernando Pessoa", as várias negociações que levava a cabo, em companhia do seu amigo Rogério Caldeira Santos, engenheiro e professor no Instituto Superior de Agronomia em Lisboa, que foi também amigo de Fernando Pessoa, para convencer Henrique Medina a realizar este retrato. Ambos estavam interessados em reduzir os preços elevados pedidos pelo pintor, mas Fernando Pessoa esquivara-se aduzindo razões pessoais e estéticas. As pessoais: "o ser muito feio"; as estéticas: "nos tempos actuais ser-se retratado é um absurdo. Na verdade já não viveros tempos épicos em que a pintura se justificava e tinha tão destacado lugar, e não se criou ainda em pintura, ao contrário do que sucedeu noutras artes, um género inédito que se enxertasse, habilmente e de forma feliz, sobre a convenção tradicional". V. Francisco Peixoto Bourbon, "Acerca do projectado retrato de Fernando Pessoa", Cidade de Tomar, nos. 2462, de 13 de Agosto de 1982, e 2463, de 20 de Agosto de 1982.
5. A incerteza do estatuto da escrita aparece cedo, em carta dirigida a Armando Cor-

tes-Rodrigues. O Livro do Desassossego, que constitui assim um dos primeiros projetos de Fernando Pessoa, é definido como constituído por "fragmentos, fragmentos, fragmentos". Cartas a Armando Cortes-Rodrigues, Lisboa, Inquérito, 1959 (2a. edição, 1a. edição 1944), p. 64. Trata-se da carta datada de 19 de Novembro de 1914. As incertezas quanto ao estatuto do autor, estão claramente definidas numa carta de 28 de Julho de 1932, dirigida a João Gaspar Simões: "mas subsidiariamente, pois o Bernardo Soares não é um heterônimo, mas uma "personalidade literária", e numa segunda, de 13 de Janeiro de 1935, enviada a Adolfo Casais Monteiro: "o meu semi-heterônimo Bernardo Soares".

6. Deve reter-se a importância desta auto-designação, que mostra Fernando Pessoa decidido a romper com a ambiguidade que reinava em torno do seu próprio estatuto social. O requerimento em que pedia o lugar de Bibliotecário-conservador - que João Gaspar Simões considera redigido em termos pouco apropriados à circunstância - representou, na vida de Fernando Pessoa, uma tentativa de recuperar um estatuto menos aleatório, e capaz de garantir a sua subsistência nos anos da velhice que para Fernando Pessoa parece terem começado por volta do após 40 anos. Conta Francisco Peixoto Bourbon: "Um dia confidenciou: - Há duas coisas que sempre me apavoraram: a velhice e a miséria. E então quando se juntam as duas ao mesmo tempo é pavoroso e a pobre vítima quase acaba por perder todo o sentido de dignidade. Parece-me que não virei a ser poupado a semelhante tragédia". "Evocando Fernando Pessoa", Eco de Estremoz, 9 de Junho de 1973.
7. O Livro de Desassossego, Lisboa, Ática, 1982, vol. I, p. 149.
8. Id., vol. II, p. 10.
9. Id., vol. I, pp. 149-150.
10. Id., vol. I, p. 37.
11. Estas cores começam já a revelar-se na poesia de Camilo Pessanha, mas penso no rasto que elas deixaram em poetas como Saúl Dias e sobretudo Fernando de Paços.
12. O.c., vol. I, p. 65.
13. Id., id., p. 115.
14. Id., id., p. 153.
15. Lembremos a interpelação de António Nobre: "Qu' é dos Pintores do meu pais estranho, / Onde estão eles que não vêm pintar?" ("Lusitânia no Bairro Latino", poema

datado de Paris, 1891-1892), que revela a maneira como os poetas se dão conta do atraso da pintura portuguesa, quando a poesia já avançara em modificações radicais da estrutura temática e formal, antecipando algumas das grandes descobertas do surrealismo (tanto no caso de Cesário, como no de Gomes Leal ou de Guerra Junqueiro).

16. O.C., vol. I, p. 81.

17. Id., vol. I, p. 159.

18. Id., id., p. 108.

19. Id., id., p. 46.

20. Id., id., p. 59.

21. Id., id., p. 114.

22. Id., vol. II, p. 44.

23. Id., vol. I. p. 170-171.

24. Id., vol. II, p. 52.

25. Id., id., p. 260. Trata-se, acrescento, de um fragmento respeitante aos museus e indiretamente às coleções. Bernardo Soares confessa a sua "repugnância pelos museus", na medida em que a aceitar que a pintura seja "sempre exata", só "pode haver inexatidão na imperfeição do contemplador". Esta só pode ser diminuída ou, no caso de tal não ser possível, deve o "contemplador" contentar-se que "assim seja". Na verdade esta leitura dos museus concorda perfeitamente com a construção "fragmentária" de Bernardo Soares, que só podia opor-se às coleções. Daí que o passo em que ele nos diz possuir uma coleção de chávenas japonesas seja deveras problemático, porque se opõe radicalmente à lógica do sistema.

26. Id., Vol. II, p. 119-120.

27. É mais do que legítimo indicar um parentesco, mesmo se longínquo, entre o mundo "chinês" de Eça de Queiroz e as referências chinesas de Bernardo Soares: "Deitei-me: - e sonhei que estava longe, para além de Pequim, nas fronteiras da Tartária, no quiosque de um convento de Lamas, ouvindo máximas prudentes e suaves que escorriam, como um aroma fino de chá, dos lábios de um Buda vivo", O Mandarim, Porto, Lello & Irmão, 1952 (1a. edição 1884), p. 39.

28. O.c., vol. II, p. 140-141.
29. Id., id., p. 191.
30. Id., vol. II; p. 139.
31. Id., id., p. 22-23.
32. V. Fernando Pessoa, Sto. António, S. João, S. Pedro, Lisboa, A Regra do Jogo, 1986.
33. V. a nota 25.
34. O.c., vol. II, p. 259.
35. Informa-me o enge^o Francisco Peixoto Bourbon que Fernando Pessoa, pelo menos nos anos 1930, até a morte, em 1935, era certo e sabido no Alto de Santa Catarina, de onde podia observar senão a cidade na sua totalidade, pelo menos a circulação entre o rio e a outra banda. Ia-se, na prática lisboeta, a Santa Catarina "para ver navios". Talvez fosse o poiso predileto do enge^o Álvaro de Campos, mas é evidente que foi Bernardo Soares quem mais aproveitou as condições particulares deste miradouro natural ou quase.
36. O Livro do Desassossego, o.c., vol. II, p. 137, fragmento n^o 390.
37. Ibid., vol. II, p. 131, fragmento n^o 386.
38. Ibid., vol. II, p. 155, fragmento n^o 410.