

A cidade irreal de José Gomes Ferreira

Carina Infante do Carmo

Ainda entre os primeiros contos-crónica de *O Irreal Quotidiano: Histórias e Invenções* (1971)¹, sobressaem dois textos interligados num díptico e deles resulta uma verdadeira poética do olhar sobre a cidade em José Gomes Ferreira. Chamam-se eles “Alguns Segredos de Lisboa (Que só eu Sei)” e “Post-scriptum sobre os Segredos das Cidades em geral e ainda sobre o de Lisboa em particular”. Em ambos, a cidade é uma topografia legível, um conjunto delimitado e estratificado de elementos, essencialmente humanos, entre os quais o sujeito circula e em que acumula a sua memória profunda e o chamado tempo existencial. No fundo, valoriza-se a experiência estética da urbe inerente à modernidade, como “rêverie du réel”, nos termos de Pierre Sansot². Parte-se então do pressuposto de que a cidade não é um espectáculo avistado sem implicação, mas um território experienciado por

¹ Todas as citações deste livro serão transcritas da 1.^a ed., Lisboa, Portugália Editora, 1971.

² “[...] le véritable lieu urbain est celui qui nous modifie, nous ne serons plus en le quittant celui que nous étions en y pénétrant” (Pierre Sansot, *Poétique de la Ville*, Paris, Armand Colin / Masson, 1996, p. 32).

dentro e construído discursivamente pelas sensações, derivas íntimas e valores simbólicos que o sujeito moderno nele projecta.

Não será de estranhar que os dois textos façam o auto-retrato do narrador-protagonista que unifica os contos com um estatuto privilegiado de decifrador de lugares e violador de íntimos e máscaras da cidade, não sem a devida auto-ironia de quem se dá por psicólogo salvador da humanidade, quando afinal quer apenas esconder os seus próprios segredos. Justifica-se que paremos no segundo texto, “Post-scriptum sobre os Segredos das Cidades”, em que mais exaustivamente se descreve a natureza da observação, capaz de chegar aos segredos de Lisboa e de, com isso, fazer sobressair a sua beleza encoberta.

Se aí se cultiva a auto-imagem exibicionista de vagabundo das ruas nocturnas, é tão-só para o “eu” se incluir na categoria dos viajantes aristocráticos, daqueles que “trazem em si o que depois fingem encontrar” (p. 31) no espaço citadino. No centro do mundo está um olhar pessoal, fenomenologicamente inscrito, como um óculo inapagável na fixação do real. Daí a importância dos restantes elementos definidores: a confiança com que o viajante se entrega a descobrir as cidades; a oscilação indistinta do olhar entre realidade e sonho; e a vontade não contraditória de fazer a “radiografia pública das vaidades do dia-a-dia, sem poses de propaganda” (p. 34).

Já neste alinhamento de tópicos se tornam indissociáveis as opções de representação e o posicionamento ideológico perante o mundo, determinado pelo afecto humanista, mas simultaneamente atenuado pela cautela de uma lítotes, quando diz “manifestar, senão um fervor exaltado pelos indivíduos, pelo menos o leve desdém saudável por essa adoração exclusiva do inanimado – afinal, em certos casos, cenário

sinistro de castelos e pirâmides untado do sangue humano dos séculos” (p. 32).

Transcrevo quase todo o parágrafo porque ele enuncia a tensão irresolvida do sujeito em Gomes Ferreira entre o impulso melancólico e introspectivo e a vontade de comunhão humanista com as dores e os esplendores dos homens. Curiosamente, já em *Imitação dos Dias* (1966), essa atitude ambivalente sustenta uma interpretação alegórica do mundo, de teor histórico: na verdade, os pequenos casos anotados da cidade ganham uma significação maior, ao serem integrados no fluxo dos séculos e determinados, aliás, pela ideia de sacrifício e de catástrofe³.

Nos mais de trinta contos-crónica de *O Irreal Quotidiano*, faz-se uma estetização do anódino, traduzida na captação furtiva e minudente dos habitantes que escrevem a cidade sem jamais a poderem ler. Surgem então pequenos apontamentos, *trouvailles* do humano com heróis sem qualidades, reduzidos à banalidade entristecida. Aqui, o olhar concentra-se no pormenor e no nível da sincronia, pelo que a significação diacrónica é mais discreta, mas não ausente, como o confirma o excerto atrás citado.

Os passos perdidos deste *flâneur* integram o corpo na paisagem e deles resulta uma escrita centrífuga e caleidoscópica, sugestionada pelo desfile de pormenores, incidentes e rostos. A essa deriva anónima e diletante corresponde,

³ Escolho a abertura do último fragmento de *Imitação dos Dias: Diário Inventado* (2.^a ed., Lisboa, Portugal Editora, 1970), intitulado “Esperança Obrigatória”: “Chuva de violência negra nas janelas do crepúsculo. § Do céu cai suor e mais suor que os homens lançaram, durante séculos, para as nuvens e agora inunda a Cidade de pavor e trovões. § Quase noite. § Olho, com o nariz achatado no vidro, a rua encrespada pelo vento que entorta e desgrenha as casas, as árvores e os candeeiros” (pp. 190-191).

portanto, uma escrita que a si mesma atribui a tarefa infundável de fixar instantes e que justifica a escolha continuada em José Gomes Ferreira dos géneros fragmentários e íntimos, como o apontamento, a crónica e o diário, pretensamente ajustados ao fluxo volátil das horas e das impressões.

A melancolia estimula a atenção e confere à deriva o valor de uma aprendizagem na sua recolha e decifração de elementos dispersos das ruas, que outros observadores menos circunspectos desprezariam necessariamente. Em *O Irreal Quotidiano*, o diálogo interminável com o mundo faz-se na captação dos ritmos escondidos da massa humana, que constrói a cidade moderna e que dela é a metonímia mais natural. Amiúde, a massa é dividida em parcelas, pequenos casos e figuras que sublinham a evidência do que se quer dar a ver e denunciar, fazendo da sinédoque o princípio retórico da representação de cada conto e o princípio organizativo do conjunto de contos, à semelhança de obras similares de Gomes Ferreira, de fundo não diarístico, como *O Mundo dos Outros* (1950), *Tempo Escandinavo* (1969), *Revolução Necessária* (1975), *Intervenção Sonâmbula* (1977) e *Coleccionador de Absurdos* (1978).

Num gesto de colecionista que lembra Walter Benjamin, em *Rua de Sentido Único*⁴, este nosso observador apaixonado salva pequenos fragmentos do real, ao procurar neles uma linguagem muda, a comunicação esquecida que as transporta para além da sua aparente irrelevância. Observados e compostos a partir da imobilidade de uma janela ou na deambulação distraída pelas ruas, os retratos humanos são resgatados ao seu dia-a-dia concreto e mecânico porque neles se descobrem transfigurações, traços de irrealidade

⁴ Cf. Walter Benjamin, *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

que são a tal linguagem muda da paisagem e o grande leitmotiv da obra em estudo.

Esta imagem da cidade furta-se, por seu turno, à ideia do quotidiano como fruto exclusivo de um projecto mimético realista e do rigor *fotográfico* do efeito de real. O título *O Irreal Quotidiano* assume precisamente, na forma aparente de um oxímoro, o encargo de sugerir o quanto é inviável uma tal determinação.

Regresso, agora, ao conto “Post-scriptum sobre os Segredos das Cidades”, no seu epílogo, que leva à prática a vontade de encontrar desdobramentos alternativos na “realidade gelada” (p. 21). Um extenso rol de trabalhadores é fixado pelo pintor urbano que o capta e transfigura, tanto mais que não tem o real como dado definitivo. O fôlego enumerativo é o de quem se detém e percorre com exaustão pedagógica a massa e a converte na imagem afectiva de povo:

Por isso, talvez certas pequeninas coisas desprezadas, certas tarefas humildes, certos ofícios em que ninguém repara, e muito menos ainda os turistas adúladores do Concluído, contribuam mais para nos aproximar do segredo eterno da beleza de Lisboa, do que os Jerónimos... Por exemplo: aquela caixeirita que deixa o jeito das mãos a adornar as montras e, todos os dias, rouba o sorriso das bocas de cera dos manequins... Ou aquele jardineiro que desenha, com a água da agulheta, caprichos de enfeites na alegria lúcida das manhãs... E este varredor fabuloso de montes e montes de ouro em folhas pelas ruas... E os dedos da criada do primeiro andar a imitarem flores nas plantas dos vasos da varanda... E os cabelos da miúda do terceiro esquerdo, caídos por entre as folhas de metal da nespereira do caixote... E braços e mãos, e outras mãos ainda, milhares de mãos a pintarem grades, a erguerem

canastras, a alinharem reflexos nos frascos, a forrarem de pele humana as lojas, os camiões, os pincéis, os lavadoiros, os prédios, as árvores, o pó, as flores, os pássaros, e até a luz, esta luz de Lisboa de macieza quente que não cai do céu... mas parece desprender-se do chão... fabricada também pelo suor dos dedos transparentes das mulheres... (pp. 35-36)

O quadro humano é um espaço em volta do sujeito, conforme uma profundidade de campo (que os deícticos demonstrativos suportam), e leva a cabo uma desalienação poética dos trabalhadores. Graças ao seu olhar apaixonado, os humanos são contaminados pelos objectos com que lidam ou que produzem diariamente, e estes, em reciprocidade, ficam “forra[dos] de pele humana”, sejam produtos transformados ou elementos naturais. Sublinhada a sinédoque das mãos dos fazedores anónimos, que o quotidiano rasura e priva da consciência do seu papel social, o observador dá à escrita, se não o poder de os emancipar, pelo menos o poder de desvelar a humanidade de todas as coisas da cidade e até a fusão possível entre humanos e paisagem.

Releia-se, a título de exemplo, a frase de remate: “esta luz de Lisboa de macieza quente que não cai do céu... mas parece desprender-se do chão... *fabricada* também pelo suor dos dedos transparentes das mulheres...” (itálico meu). Se o foco sobre a paisagem se retrai até ao contorno das mãos dos seus habitantes mais humildes e às suas tarefas mais indiferenciadas, é neles que o narrador-viajante aposta, levantando a âncora do real e transfigurando-lhe o retrato. Veja-se como inverte a ordem espacial céu / terra e os respectivos índices de suspensão e enraizamento, a ponto de dar à luz urbana a forma de uma artesanía feminina.

Não será forçado ver nesta metamorfose dignificadora um gesto análogo à leitura marxista das relações sociais e

produtivas do capitalismo, cuja lógica infernal torna quase sempre correlatas as categorias de alienação e trabalho. A eleição estética das figuras humildes do trabalho traz à evidência a beleza invisível da metáfora recíproca entre o humano e a paisagem. Creio que, nessa conformidade, ela ultrapassa em muito a ambição daquela interpretação ideológica que desvenda no trabalho a origem basilar de toda a riqueza produzida: matriz da produção e do desenvolvimento das faculdades humanas, intrínseca às relações entre os homens e destes com a natureza⁵.

Não avançarei, como gostaria, nesses meandros ideológicos do texto, por ser prioritária a noção de irrealidade e a sua importância na composição do espaço artístico da obra. Não deixo, porém, de registar as notas metapoéticas de *Imitação dos Dias* segundo as quais transformar a natureza, sem a limitação “encaixilhada” do realismo, é “uma das mais transcendentissimas missões sociais da Arte”⁶, fazendo da experiência estética uma intensa e subversiva experiência do mundo.

Em *O Irreal Quotidiano*, a fixação do espaço resulta, não o esqueçamos, de um narrador que lhe está contíguo e por aí assinala o seu isolamento e o assombro doloroso com que assiste à tempestade do mundo. A já aludida leitura diacrónica da cidade repete-se no epílogo do último conto do livro, “O Segredo do ‘Delicadezas’”, pois alarga a cena a uma escala planetária: “E zaranza, a bater os pés no chão, para o sentir bem, para me prender bem, olhei com aturdimento em volta de mim – para o mundo movediço, escoante, infixável, real-irreal...” (p. 295).

⁵ Cf. Isabelle Garo, *Marx, Une Critique de la Philosophie*, Paris, Seuil, 2000.

⁶ Ob. cit., p. 30.

Em “A Lona”, o paisagista mostra o desnorteio das gentes, a lembrar o “enxurro humano” das *Memórias brandonianas*. Na ordem sucessiva dos contos, agudiza-se a reacção do sujeito à dor e ao grotesco que vê nos transeuntes e aumentam as tonalidades perturbantes da irrealidade, sinónimas de absurdo, que (quase democraticamente) esmaga a urbe, incluindo o narrador:

Em resumo: a leitura do jornal reforçou-me mais a sensação, com que acordei, de mundo a rasgar-se.

Mundo a rasgar-se? E não seria preferível usar, com simplicidade prática, a palavra precisa?: instabilidade. Ou melhor ainda: medo? Pavor de habitar este planeta que, aos poucos e poucos, se transforma numa espécie de cometa colérico que vai deixando pelo espaço o longo rasto chamejante do ódio e do fumo?...

Almocei na Baixa e agora encontro-me sentado neste café, a olhar através do vidro largo para o movimento alucinado da rua.

É curioso! Quase todos os transeuntes (devo ser eu que projecto esta inquietação na Terra) parecem mais hesitantes do que nunca, com avanços e recuos tortos nas passagens de trânsito, a chocarem-se em encontrões imprevistos – visão fantástica de sulcos de sonhos e quimeras que os homens deixam no ar e se entrecruzam e enovelam na cidade da tarde ruidosa. (pp. 100-101)

A diferença na forma de viver o absurdo está no privilégio do narrador que conduz a câmara, em plano aberto, e avalia o panorama com lucidez aturdida, mostrando como é irresolvida a sua atitude diante dos homens. A câmara foca-os com demora e pormenor, por lhe serem insuportáveis a violência e as injustiças na cidade, e, ironicamente, acaba por denunciar a distância, às vezes cínica, que o separa dos

“mesquinhos e humilhados”, por culpa explícita do mestre Raul Brandão (cf. p. 69).

Daí o realismo caricatural mais acentuado dos últimos textos da obra. Agrava-se a máscara fantasmática desses seres, simulacros grotescos que arrastam as suas vaidades rotineiras e manias solitárias. Nos últimos contos, carregam-se os traços grotescos dos tipos sociais, como um pacato e incansável frequentador de funerais ou uma vendedora de fruta, com o seu riso ausente e enlutado. Se o pormenor das cenas parece humanizar a massa, o *pathos* (diria) expressionista do conjunto, da galeria de retratos, revela a imagem de um emaranhado não ainda bestial e incognoscível, em que, de qualquer modo, se projecta o desassossego do sujeito, num tempo sem alma⁷.

A força narcísica com que se escreve a cidade deixa a descoberto os desajustes e contradições da estética humanista. Lembro o título de outro conto: “Que Sabemos nós dos Outros?”, e aí o fosso não é apenas social, a separar o escritor do povo oprimido, mas um fosso existencial, gerador de solidão num mundo de máscaras quase intransponíveis, tão recorrentes nos textos modernistas⁸. Não raro, os outros são figuras a quem o “eu” adere solidariamente mas com quem não se confunde, por nunca abandonar a “companhia dos [s]eus eternos fantasmas” e não deixar de viver as

⁷ Cf. João Barrento, *A Poesia do Expressionismo Alemão*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

⁸ Veja-se “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa”, de Álvaro de Campos, ou o *Livro do Desassossego*. Contudo, não é uniforme a *alergia* modernista à massa urbana, em diálogo com as controvérsias que esta categoria do humano suscitou, no início do século XX, nas então jovens disciplinas da Sociologia e da Psicologia. Cf. Michael Tratner, *Modernism and Mass Politics: Joyce, Woolf, Eliot, Yeats*, Stanford, Stanford University Press, 1995.

ruas “quente de recordações” (p. 102). A multidão chega a ser dada como vítima de um eu-ladrão de casos, que a si mesmo se mostra com o interesse cínico de fixar, no bloco de notas, um qualquer destino anónimo:

A porta do elevador escancarou-se e agora os passageiros atropelam-se, açodados, aos encontrões no viaduto para o Largo do Carmo. Eu, não. Demoro-me ainda alguns momentos na plataforma a contemplar o Rossio e os telhados pombalinos da Baixa – terraços suspensos de marias-frias, musgo e líquenes secos...

[...]

E ali estava eu de novo em companhia dos meus eternos fantasmas e... Esperem! Quem é aquele homem tão aflito que palmilha a plataforma nervosa de um lado para o outro? Abre muito os olhos claros, onde as imagens nunca se fixam, preocupadamente fugidias, e parece imerso num longo diálogo pegado aos gestos e aos esgares irreprimíveis. Meu Deus! Que andarás ele a congeminar? O suicídio, talvez. Aproximo-me, como quem não quer a coisa, para o vigiar bem. É preciso não o perder de vista, nem um segundo, para poder agarrá-lo no momento exacto e interromper-lhe o destino... (pp. 102-103)

É com laivos de soturnidade que o narrador desenha a Baixa, sendo ela a imagem da sua própria “inquietação”, consonante com o comentário hesitante e entre parênteses da penúltima citação que transcrevi: “(devo ser eu que projecto esta inquietação na Terra)”. Colonizados pelo imaginário pessoal, os edifícios e as figuras humanas perdem nitidez, muito embora eles resultem de uma reacção interior à violência reconhecida no quotidiano dos lisboetas com que o cronista se depara a cada momento.

Em todo o caso, é sempre a inscrição sensorial de um corpo no espaço, é esse sonambulismo andante, que levanta

imagens irrealis do chão quotidiano. Na linha de Michel De Certeau, diria que os trajectos pelas ruas são “actos de fala pedestres”⁹ que constroem no discurso um território subjectivo e estabelecem as relações com e entre os objectos e entidades singulares desse espaço.

A inscrição subjectiva, fenomenológica, da cidade em Gomes Ferreira leva-me a cruzar o seu texto com outros discursos sociais, grupo de que a literatura não se exclui. Tenho sobretudo em mente estudos recentes de Sociologia e Antropologia Urbanas direccionados para a análise das representações culturais da cidade, onde se projectam as experiências humanas, historicamente situadas, como uma espécie de barómetro simbólico e civilizacional. O tributo que estas disciplinas começam já a prestar a Walter Benjamin não deixa de ser sintomático da necessidade de encontro com os estudos literários sobre o mesmo tema e de uma investigação verdadeiramente pluridisciplinar¹⁰.

Ora, não é difícil identificar a construção espacial destes contos com as palavras do sociólogo brasileiro António Arantes, quando ele descreve a vivência moderna da cidade: “Os passos do caminhante atento não costuram simplesmente uns aos outros pontos desconexos e aleatórios da paisagem. Ele arrisca-se, cruzando umbrais, e, assim fazendo, ordena diferenças, constrói sentidos, posiciona-se”¹¹.

⁹ Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1988, *apud* António Arantes, “A Guerra dos Lugares”, in Carlos Fortuna (org.), *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaios de Sociologia*, Oeiras, Celta, 1997, p. 264.

¹⁰ Carlos Fortuna salienta os estudos benjaminianos sobre a cidade, inseridos no seu *Projecto das Arcadas*, em especial o ensaio “Paris, Capital do Século XIX”. Cf. “Introdução: Sociologia, Cultura Urbana e Globalização”, in ob. cit., pp. 12-14.

¹¹ António Arantes, art. cit., p. 264.

Trata-se de uma percepção emocionada dos lugares urbanos, onde o olhar concentra memórias e sensações, onde um corpo-que-sente encontra contactos entre os elementos dispersos do espaço, desafiando as suas zonas de fronteira.

Não nego que, ao avançarmos na leitura de *O Irreal Quotidiano*, se acentua o traço disfórico da tal irreabilidade. No entanto, a cidade é ainda neles um signo de identidade, descrito (mais nos contos iniciais) em verdadeiro estado de deslumbramento, assimilado às lembranças infantis, ao espírito turvado pelo sono nocturno ou aos “dias de névoa” (p. 68) do sujeito criador. Filia-se naturalmente na “imaginação do escritor [moderno] que, atraído e/ou repellido pela interacção maciça e aparentemente caótica de estímulos e forças sobre o indivíduo, foi moldando o espaço da linguagem, a sintaxe e a estrutura textual à própria imagem da cidade empírica”¹², reconhecível em pleno na cidade modernista.

Caminhar é decifrar linguagens mudas que unificam os objectos e permitem o encontro do caminhante consigo mesmo, ainda que nesse movimento acabe por deixar a nu as suas contradições. A definição de João Barrento sobre a cidade de Eliot, Pessoa ou Rilke converge para o mesmo entendimento: “[...] o que num caso era quadro de superfície surge como um palimpsesto em que o verniz espesso das linguagens próprias impregna silhuetas de torres e labirintos de ruas, fazendo ressaltar na sua trama conexões profundas”¹³.

¹² Maria Helena G. da Silva, “Estética do Fracturamento e da Desmaterialização no Imaginário Urbano do Romance *Ich* (Eu) de W. Hilbig”, in AA. VV., *A Palavra e o Canto*, Miscelânea de Homenagem a Rita Iriarte, Lisboa, Colibri, 2000, p. 312.

¹³ João Barrento, “Lisboa-Berlim-Via Paris: Transfigurações da Cidade na Poesia dos Modernismos”, in AA. VV., *O Imaginário da Cidade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / ACARTE, 1989, p. 320.

Claro que, em “O Dia-a-dia Irreal”, impera uma “sensação doentia” e mais fragilizada do panorama, na medida em que o *flâneur* está mais “disperso nes[s]e enlçamento instável de fios de poeira e sonhos” (p. 170). A espaços, diluem-se mesmo as fronteiras entre o “eu” e o mundo, com um sentido disfórico da irreabilidade. Todavia, não se dá uma ruptura identitária irreparável no sujeito, ainda demasiadamente egocêntrico, orgulhoso da sua aristocracia quase visionária, mas também demasiado atingido pela mágoa de um mundo em desconcerto:

Hoje não. Os transeuntes atravessam os muros, os ponteiros dos relógios diluem-se no sol, ao mesmo tempo que, como para aumentar o sentimento de irreabilidade, os contactos humanos se tornam socialmente absurdos, fora do ritmo e da lógica habitual das coisas.

Por exemplo: saí agora mesmo de casa, verifiquei que estou num dos meus dias de névoa em que, para não me dissolver no emaranhamento da cidade, tenho de reparar bem em mim e pensar afinadamente que existo.

[...]

É extraordinário como o chão consegue manter-se sólido no meio deste rodopio de patas difusas que tudo despedaçam em fumo e sol. Vejam, vejam aquela mulher que roçou agora mesmo por mim. Onde raio está ela neste momento? Destruuiu-se em mil perfis pela rua acima, ficou pegada nos espelho das montras e o mundo desmorona-se em nevoeiro aflito. (pp. 167-168 e 170)

Lido o passo, é inevitável inscrevê-lo no imaginário moderno da urbe, cuja evolução, desde Baudelaire, a fez gradualmente passar de tema a pretexto de escrita. Deste excerto estão, assim, ausentes os traços de uma cidade sem centro vital, pulverizada em múltiplos espaços suburbanos. Demarco *O Irreal Quotidiano* da experiência pós-moderna

da cidade, tendencialmente desconexa e dividida em espaços por onde os indivíduos passam em ritmo acelerado e onde investem uma subjectividade quase apátrida e privada de memória afectiva. Na representação pós-moderna, é já arqueológica a cidade como fonte de estimulação e choque subjectivos, inerente à consciência modernista dessa mesma paisagem¹⁴.

Com todas as ressalvas que se possa aduzir, em Gomes Ferreira a cidade é ainda uma casa para o observador, descendente do *flâneur* baudelairiano e também ele estimulado pelos quadros humanos que desenha e onde encontra, mesmo que em conflito interior com a sua vontade solidária, uma fonte (elitista) de prazer estético e um “imenso reservatório de electricidade”¹⁵. Vislumbra-se uma ameaça à integridade do sujeito, contudo a sua opção pelo irreal, pelo surreal e pelo onírico, não implica o verdadeiro estilhaço interior, nem tão-pouco a falência absoluta do efeito de real. Está evidentemente em causa a representação realista, mas não ao ponto de se afastar das tipologias humanas que o romance de Dickens, Balzac ou Camilo configuraram. O narrador reivindica inclusive o rigor de “pintor ultra-realista (deses que sonham ter máquinas fotográficas de carne exacta

¹⁴ Dentro do contexto alemão, Maria Helena G. da Silva analisa a representação literária da (mega)cidade contemporânea em “poéticas do fragmentário, da incompletude e da desmaterialização, da contingência, do descartável e do reciclável, da deslimitação sonora e sobretudo espacial que, em alguns casos, já assimila o fenómeno da telepolis”. A cidade pós-moderna é já um signo cego, determinado pelo “desaparecimento da civilidade (R. Sennett) e [pela] autofagia de um tempo vazio que apenas regurgita destroços, fragmentos e ressonâncias” (art. cit., pp. 312 e 314). Cf. também Eduardo Prado Coelho, “Os Espaços em volta”, *Público*, “Leituras”, Lisboa, 28 de Outubro de 2000, p. 8.

¹⁵ Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa, Vega, 1993, p. 18.

nas retinas), [sobre] as minúcias do panorama que receb[eu] por [sleu] quinhão de beleza no mundo” (pp. 39-40). A sua linhagem assumida é a da cidade transfigurada pela “visão de artista” de Cesário Verde¹⁶.

Em contrapartida, a verdadeira mudança na representação de Lisboa acontece pela autoconsciência do artifício que ela implica, graças a uma outra noção de irreal, sem distinções radicais entre os planos da realidade e da ficção. Descobrir o lado irreal da paisagem é desvelar metamorfoses, reinventar dimensões escondidas no espaço concreto, que nunca é esquecido. E essa opção acaba por estar em consonância com o hibridismo de género, entre o conto e a crónica. O próprio auto-retrato do enunciador, isto é, a *persona* de cronista anónimo nas ruas da cidade, faz-se em diálogo irónico com o plano empírico em que se situa a pessoa José Gomes Ferreira.

No dicionário básico desta recolha de textos, a aceção dominante de irrealidade converge com a epistemologia contemporânea que tem no real um mundo de mundos, construído em dimensões paralelas e sempre articulado com o outro lado do espelho: por isso, a ficção não pode ser remediada para a condição de universo parasitário, subsidiário e segregável do real¹⁷. Daí que o nosso viajante possa abstrair-se

¹⁶ O conto “O Lado de trás do Cenário” explora esse intertexto poético, no desenho das traseiras do prédio do narrador, tocado pelas várias cores e sons do dia: “[...] confundem[-se] os assobios encaracolados dos canários com a água das torneiras a rumorejar nas talhas, o cacarejo das galinhas, o ruído do sol no zinco e aquele pregão que vem do lado de lá da rua, por cima dos telhados, e sabe tão bem a legumes frescos e a imitações de Cesário...” (pp. 40-41).

¹⁷ Cf. Nelson Goodman, *Modos de Fazer Mundos*, Porto, Edições ASA, 1995, e Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

da rotina da multidão e desprender de si um duplo com quem perambula na cidade e enriquece o quotidiano mesquinho. Embrenhado nas suas elucubrações interiores, o sujeito mostra-se a inventar um desdobramento seu que lhe garante o espaço vital e sublinha a ficcionalidade em construção. Vejamos o *incipit* de “O Meu Amigo Inventado”:

O escritor tem, a par de várias inquietações, esta vantagem magnífica: a de nunca viver sozinho. Eu, pelo menos, trago sempre dentro de mim a nebulosa de um amigo cúmplice que, quando sinto necessidade faminta do diálogo, tiro cá para fora, para o modelar à minha mercê. Como agora, por exemplo, no estridor do metropolitano, esmagado por toda esta multidão que me empurra e obriga a reparar na solidão dos olhos de toda a gente.

Dedos fincados no varão central da plataforma, apertado entre vários suores desavindos, ponho-me então a desdobrar-me vagarosamente no meu companheiro de hoje. (p. 211)

A deambulação garante a leitura da paisagem e dispersa este corpo entre miragens e impressões fugazes, fazendo-o viver num espaço de intervalos, separado dos homens-relógio, das máscaras, da hipocrisia e da violência da “realidade gelada” (p. 21). Por isso, a irrealidade é sinónima do absurdo vigente. A acepção mais intensa de irrealidade é, porém, outra: a de um real sempre com a porta aberta para lugares alternativos, justificados pelo “marasmo do sonho” (p. 56), prolongado manhã dentro, ou pela recordação da infância “para onde [lh]e apetece dar um salto (e d[á]) num voo de acesso” (p. 57). Pode, enfim, ter a sensação de viver em tempos e dimensões simultâneas.

Lembro também a boémia noctívaga de “Lisboa Repovoada”, em que o protagonista se vê acompanhado por um ente imaginário. Em diálogo, eles constroem versões divergentes da

Baixa, mais luminosas ou mais tétricas, mas sempre repletas de adereços fantásticos: “bolas de cristal azul-prata com espartilhos dentro” (p. 138) e “relógios de pombas a arrulharem horas” (p. 139) ou “milhares de manequins de cera enforcados nas árvores da Avenida” e “ruas calcetadas de punhais” (p. 140). Esta irrealidade significa sobretudo que as invenções e o mundo não se auto-excluem. Fabricar invenções aprofunda mesmo o conhecimento do mundo, a ponto de, no fim do conto, os cenários imaginados darem a medida exacta de quanto é absurda, irreal, a realidade de uma criança raquítica e andrajosa, abandonada à chuva de Inverno.

Insiste-se na premissa de que o real (jamais afastado da atenção deste *flâneur*) inclui a invenção e o investimento íntimo. Ora, assim se percebe que a cidade não seja um mero suporte para a deriva íntima, completamente tomada pelo labirinto interior. Essa é a Lisboa de Bernardo Soares, reduzida a um espaço-vertigem sem contornos precisos, “um referente e um fundo essencial, porque é ela que, por contraste e catalisação, permite chegar ao fundo do Eu, e ao fim do mundo, no isolamento propício da cela”¹⁸. Para o narrador-viajante de *O Irreal Quotidiano*, Lisboa não é também uma âncora, como o é para Irene Lisboa: “lugar a que se agarra, a partir do seu ‘desassossego’ interior”, olhado e transcrito em “instantâneos que continuamente lhe ocupam os olhos”¹⁹.

¹⁸ João Barrento, art. cit., p. 331.

¹⁹ Isabel Allegro de Magalhães, “Interioridade e Exterioridade na Obra de Irene Lisboa”, *Colóquio/Letras*, 131, Lisboa, Janeiro-Março de 1994, p. 98. O autoconhecimento do sujeito ireniano molda-se pela ponte que estabelece com o exterior: “Através do processo de exteriorização vão-se criando um contacto e uma proximidade graduais com a interioridade selada em si mesma” (*ibidem*, p. 100).

Em *O Irreal Quotidiano* é outra a inscrição espacial do sujeito porque não se restringe ao binómio (fundível, como vimos) exterioridade / interioridade. A esses dois planos junta-se o factor terceiro da invenção, da irrealidade. As lentes do viajante distinguem na cidade um lugar cheio de interstícios e fissuras donde espreita o “que se dissimula nos desvãos vedados” (p. 23) do real mais exacto. Graças ao sonambulismo andante, a cidade real – desses

seres que passarinhos a [s]eu lado nes[s]a Lisboa de almas trancadas e poços fétidos disfarçados de contumélias, sorrisos de todos os dias, vénias mecânicas, “como está, está bem?”, aranhas de tecer palavras no silêncio das bocas, cólera de motocicletas, diamantes em colos altos, altivez de soberba...” (*ibidem*)

– é totalmente invadida por um corredor envidraçado só seu donde desvela os esqueletos e sinais irreais dos caminhantes e dos edifícios. O mesmo acontece com a construção do auto-retrato que o leva a descobrir um duplo como um desvão íntimo.

Diversa das cidades imaginadas e das cidades reais, a cidade irreal de José Gomes Ferreira é, em suma, um ponto intermédio e mestiço, povoado por memórias, impressões e invenções (deslumbradas ou soturnas), e que rejeita o título *O Irreal Quotidiano* como um oxímoro. Pela simples razão de a irrealidade ser o traço distintivo do quotidiano desta Lisboa e do cronista que a vive por dentro.

Campo e cidade no arsenal poético de José Gomes Ferreira

Carlos Felipe Moisés

Esta comunicação podia ser consideravelmente abreviada se eu começasse, e concluísse, por afirmar que a cidade, apesar de vir aí referida com larga frequência, desempenha papel discretíssimo na poesia de José Gomes Ferreira, toda ela marcada pela presença dominante da paisagem natural. Quanto a isso, quanto às marcas determinantes do *sentido* de seus espaços e cenários, podíamos dizer que é uma poesia mais afeita à velha tradição bucólica do que à excitação nervosa que a urbe moderna desperta em tantos poetas seus contemporâneos. Se o afirmasse, seria tentador extrair daí umas ilações muito lógicas, plausíveis, tais como: esse apego à paisagem natural remete a um tempo cíclico, governado pela regularidade das estações, índice de uma harmonia de origem, que é preciso constantemente retomar e realimentar; já o cenário urbano assinala a instauração de um tempo linear que se lança, em ritmo acelerado, na direção de um ideal a ser construído mais adiante, sempre mais adiante, sem possibilidade de retorno a qualquer suposta harmonia anterior. De ilação em ilação, chegaríamos ao resultado

inescapável: a quase-ausência da cidade, enquanto foco gerador de sentido, denuncia na poesia de Gomes Ferreira o seu repúdio à civilização da técnica e da máquina, responsável pela ruptura de uma ordem primordial, figurada na Natureza, que o homem, em seu afã de progresso, fez por transformar em desordem e desarmonia. Com isso, acabaríamos por filiar nosso poeta à antiga linhagem que parte, digamos, do *fugere urbem* horaciano, passa pelo rousseauiano elogio do homem natural, corrompido pela sociedade, e vem desembocar, por exemplo, no fascínio que os povos primitivos e o pensamento selvagem exercem sobre antropólogos, artistas e poetas da virada do século XIX para o XX.

Teríamos então uma explicação coerente, muito lógica, para esse olhar que parece atravessar os cenários urbanos, apenas esboçados, preferindo alçar-se em outro ponto de vista e mirar em outra direção – coerência e lógica excessivas para que nos deixássemos iludir. Campo e cidade na verdade entretêm, nessa poesia, um embate bem mais complexo do que essa explicação cômoda, abreviadora do nosso esforço, poderia pretender. É essa complexidade que tenciono ao menos equacionar.

Começo por um pormenor, algo escondido e quase esquecido, na história literária do poeta. A estréia de Gomes Ferreira deu-se em 1918, com um volume intitulado *Lírios do Monte*, a que se seguiu, em 1921, o *Longe* – ambos renegados, excluídos das várias reedições de sua poesia completa. José Gomes Ferreira considera-se verdadeiramente nascido para a poesia em 1931, data da composição de “Viver sempre também Cansa”. Algum tempo depois da estréia, mas antes ainda deste segundo nascimento, o poeta partira “com um amigo em peregrinação de estudo para o

campo”¹. Vale a pena determos a atenção nesta passagem do relato:

Um dia encontrámos num vale uma flor entranhadamente roxa. – Que é? Perguntei curioso. Nunca vi essa flor! – Nem eu, respondeu o meu companheiro. [...] Passados dias (meu Deus, que vergonha!) entra o meu amigo pelo quarto a gritar: – Sabes que flor é? – Não. – Não fazes ideia? – Não. – Pois ouve e não desmaies: é um *lírio do monte*!²

Na seqüência, o poeta refere-se, com raiva, aos seus já agora “ignóbeis” *Lírios do Monte*, e, invectivando contra seus antigos professores do liceu, remata: “Vocês são os responsáveis [...] de toda a minha ignorância do mundo exterior a empurrar-me para a ilusão de só existir beleza dentro de mim”³. E aí está, na avaliação dele próprio, a razão de haver renegado a estréia. Melhor dizendo, as razões, que parecem ser duas. De um lado, os incipientes *Lírios do Monte* denunciam a sua “ignorância do mundo exterior”, e isso o impelirá, daí por diante, na direção do *conhecimento* desse mundo; mas denunciam também a “ilusão de só existir beleza dentro [de si]”, que o lançará, quem sabe, na procura dessa mesma ou outra beleza, *fora de si*.

Não se trata, portanto, de preterir o campo pela cidade, ou de preferir, aos “lírios do monte”, os “automóveis de corrida”, por exemplo, referidos no conhecido poema de 1931. Trata-se de uma opção nada maniqueísta, que de certo modo induz o poeta a enredar-se num jogo pendular

¹ José Gomes Ferreira, *O Mundo dos Outros*, 2.^a ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1961, p. 67.

² *Ibidem*, pp. 67-68.

³ *Ibidem*, p. 69.