

FERNANDO PESSOA, LITERATURA E CINEMA: A PERCEPÇÃO, O SENSÍVEL E O (DES)CONHECER

Rodrigo Souza Grotta (UEL)¹

Resumo: *Esse artigo propõe a seguinte questão: haveria uma estética cinematográfica na poética do escritor português Fernando Pessoa? Na estrutura dos seus poemas, dos seus textos em prosa, além de tematizar o cinema, estaria o escritor a antecipar uma percepção fílmica da realidade? A fim de alimentar essas especulações, escolhemos fragmentos variados da obra de Pessoa buscando nesse recorte aproximações à estética do cinema não só enquanto poética do mundo visível, mas também como uma metafísica da vida interior.*

Palavras-chave: *teoria da poesia; Fernando Pessoa; teoria do cinema; Alberto Caeiro.*

somewhere i have never travelled, gladly beyond
any experience, your eyes have their silence:
in your most frail gesture are things which enclose me,
or which i cannot touch because they are too near
(Cummings 1997: 44)

Em uma das passagens mais célebres das suas *Notas sobre o Cinematógrafo*, o cineasta francês Robert Bresson expressa em uma frase direta e simples aquilo que opõe o cinema mudo ao cinema falado: “O cinema sonoro inventou o silêncio.” (Bresson 2005: 42). A recusa da fala, o diálogo interno, a palavra interdita – tudo aquilo que não é verbal permitiria ao cinema se aventurar pelo universo do

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina. Titulação: Mestre em Estudos Literários. E-mail: rodrigogrotta@gmail.com.

desconhecido, do impalpável, do misterioso, do não-vocábulo, enfim: a expressão do silêncio.

Esse vazio perceptível, essa ausência de elementos sonoros, contribuiu, de forma indireta, para outros avanços na linguagem cinematográfica, possibilitando, por sua vez, o nascimento do cinema moderno, tal qual vemos em Welles (Bazin 2005) e Rossellini (Bazin 2014). Esse cinema moderno, privado de um certo didatismo, não considera mais a ideia de que a atenção do espectador deve ser conduzida pelo filme de uma forma rígida e controlada. A partir do uso consciente de uma técnica visual como a profundidade de campo, surge a montagem interna do plano – todos os campos visuais passam a nos interessar a um só tempo. Com o uso sistemático do plano-sequência, criando cenas de três a quatro minutos de duração (sem cortes), a figura do diretor/montador, que antes manipulava a nossa atenção sobre o filme, passa a exercer agora um papel mais sutil: ele ainda orienta a nossa visão, a nossa escuta, a nossa percepção geral do filme – mas, por outro lado, passa a permitir que o espectador ganhe uma autonomia para olhar e seguir a cena de uma forma mais natural, de acordo com a sua disposição específica e foco de atenção naquele determinado momento. Quem cria as imagens e sons ainda é o realizador (e sua equipe); porém quem as assimila, as penetra, tornando-as habitadas e, por assim dizer, passíveis de assumir uma nova condição ontológica é o espectador, ente emancipado que embora não seja de fato um coautor do filme, passa a ser proprietário de uma viagem única por aquele universo sonoro-visual.

Com a passagem para o cinema moderno, o que a estética cinematográfica adquiriu? Bresson destaca o silêncio: “Tenha certeza de ter esgotado tudo o que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio.” (Bresson 2005: 29). Outros realizadores e teóricos poderiam destacar a aproximação com a pintura, a recusa ao teatro (Bazin 2014). Mas o que realmente significaria o silêncio em um filme; o que ele poderia expressar? O subtexto dramático, a frase incompleta, aquilo que não pode ser expresso por palavras, nem por imagens, nem por elementos sonoros? Poderíamos, talvez, redirecionar esta indagação: existe algo que não pode ser expresso pelo cinema?

Essa última questão nos leva ao poeta Álvaro de Campos, que ao discorrer sobre a relação da Literatura com as outras artes, posicionou-se da seguinte forma:

Toda a arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer – falar e estar calado. As artes que não são a literatura são as projeções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda a arte que não é a literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama. (Pessoa 1998: 261)

Álvaro de Campos não se refere diretamente ao cinema ao estabelecer esse raciocínio. Por outro lado, o poeta relaciona todas as artes, incluindo as que não são literatura. Podemos dizer, portanto, que o cinema está presente nesta reflexão, mesmo que de forma indireta, já que o cinematógrafo (para usar um termo caro a Bresson) também é capaz de apresentar as “projeções de um silêncio expressivo”, tal qual sugere Campos, e conter uma “frase silenciosa”, como quer o poeta. No entanto, o que seria essa projeção de um silêncio expressivo? Estaríamos diante de uma

presença que expressa uma ausência (Crary 2013)? Seria isto, enfim, o cinema? Residira neste aspecto a sua aproximação primordial com a literatura?

Em sua *Metafísica*, Aristóteles investiga a natureza primeira do ser, em busca de fundamentos que ofereçam suporte a todas as demais ciências particulares. Logo no Capítulo I, do primeiro Livro, o filósofo afirma que é natural ao humano o desejo pelo saber: “O prazer que nos causam as percepções dos nossos sentidos são uma prova desta verdade. Nos agradam por si mesmas, independentemente de sua utilidade, sobretudo as da visão” (Aristóteles 1971: 5). Diz o filósofo, portanto, que há um prazer na percepção, sobretudo no que se refere ao universo visual. Em seguida, o filósofo afirma que entre todas as formas de conhecimento, a que mais agrada ao humano é a visual: “A razão é que a visão, melhor do que os outros sentidos, nos dá a conhecer os objetos, e nos descobre entre eles grande número de diferenças” (Aristóteles 1971: 5).

Ao falar da percepção dos nossos sentidos, dissera o filósofo que ela nos agrada “independentemente de sua utilidade”. Ou seja: a percepção nos agrada para além de sua praticidade. Perceber o mundo seria então já uma espécie de atitude anti-pragmática, que se realiza em si mesma, e que pode, por sua vez, descobrir entre os objetos visualizados, “grande número de diferenças”.

A partir deste raciocínio, podemos conjecturar que a percepção da realidade se configura, outrossim, como um pressuposto inicial para a literatura e todas as demais artes, já que o poético e o estético também tendem a investigar o real: “A arte é a auto-expressão lutando para ser absoluta” (Pessoa 1998: 219). Teríamos, conseqüentemente, uma aproximação entre o literário e o cinematográfico em seu ponto de origem: a percepção do mundo, em seu aspecto material e imaterial. A percepção de uma figura humana deveria incluir, por exemplo, camadas variantes oriundas de uma realidade visível e invisível. Da ordem do visível estariam a superfície, a concretude, o corpóreo - tudo aquilo que é substância, que é identificável pela visão e pela escuta. Da ordem do invisível estariam o ânimo (repercussão da alma), o comportamento (o psicológico), o transitório (aquilo que nunca cessa de se movimentar). A imagem, o ser da imagem, por não ser nem matéria, nem não-matéria, seria um ente intermediário que nos permitiria transitar entre esses dois mundos:

O ser das imagens, dirá Averroès em um dos seus comentários sobre Aristóteles, é alguma coisa intermediária entre o ser das coisas e das almas, entre os corpos e os espíritos: as formas que existem fora da alma têm um ser puramente corporal, enquanto as formas que existem dentro da alma têm um ser puramente espiritual. O ser das imagens é necessário precisamente aí, continua Averroès, onde ele constitui o único elemento que permite à natureza passar do domínio do espiritual ao corporal e vice-versa: para que o espiritual possa entender o corporal, ele precisa de um meio-termo. (Coccia 2015: 78).

Em uma analogia com as categorias filosóficas de tempo e espaço, poderíamos arriscar que o sensível do *corpo* nos revelaria o ser enquanto *espaço*, e a imagem da *alma* nos conduziria à morada do ser enquanto *tempo*. Destarte, o humano, enquanto

ente que busca conhecer a si mesmo, o real e o próprio ato de conhecer, também poderia ser metaforizado a partir dessa relação dual: temos um *espaço* que habitamos, e um *tempo* que nos habita; uma matéria sob a qual nos identificamos e uma não-matéria que nos potencializa. A relação, porém, que temos com essas duas instâncias só ocorre devido à existência da imagem, à natureza do sensível, que “não é nada além da existência de uma coisa fora do seu lugar próprio” (Coccia 2015: 81).

Prosseguindo nessas conjecturas, há contudo a questão da imagem, esse ente de difícil categorização, pois não se refere nem ao campo do material, nem tampouco do espiritual. Ao nos vermos diante de um espelho, o que contemplamos? A imagem de si mesmo ou a nossa própria *percepção subjetiva de si mesmo*? Se quisermos acreditar que se trata de nossa percepção subjetiva (e não a nossa auto-imagem), concluiremos que também o *sensível* é um ente em si isolado e que não pode ser reduzido (ou captado) pela nossa percepção. A *imagem*, dessa forma, nunca seria aquilo que percebemos nela – haveria sempre um aspecto oculto, algo que se esvai, se esvanece, uma impossibilidade de ser apreendida intrínseca ao seu próprio ser: “Nossa forma torna-se imagem quando ela torna-se capaz de viver para além de nós, para além da nossa alma e para além do nosso corpo, mas sem se tornar um outro corpo, quando ela se torna capaz de viver sobre a superfície das outras coisas” (Coccia 2015: 81).

O que ocorre, contudo, quando percebemos a realidade e algo nos escapa? Origina-se um silêncio em nossa percepção, uma falta, um intervalo, uma nota dissonante em nossa melodia perceptiva. O poeta Manoel de Barros, em mais de uma ocasião, se definiu a partir desta lacuna: “vou ser sempre o que me falta” (Barros 2010: 29). *Vou ser sempre o meu silêncio*, poderíamos traduzir. Mas o que é esse silêncio? É o que nos constitui; é algo que constitui a nossa percepção? Ou essa *frase silenciosa* ganharia corpo apenas quando estamos à espreita e encontramos uma superfície na qual tocamos e desvelamos a *imagem* em seu exílio natural? Essa superfície (que pode ser tanto um objeto, um corpo, uma cor, uma forma, os suas respectivas ausências) seria um eco a esse silêncio expresso pela linguagem – seria a partir deste reflexo que não reflete que nasceria o silêncio enquanto forma expressiva.

Estar à escuta será então sempre estar inclinado para ou estar num acesso ao si (dever-se-ia dizer, de modo patológico, um *acesso* de si: não seria, antes de mais e de cada vez, o sentido (sonoro) *uma crise de si?*). Acesso ao si: nem a um si próprio (eu), nem ao si de um outro, mas sim à forma ou à estrutura do *si* enquanto tal, quer dizer, à forma, à estrutura e ao movimento de um reenvio infinito, uma vez que reenvia ao (ele) que não é nada fora do reenvio. Sempre que se está à escuta, está-se à espreita de um sujeito. (Nancy 2014: 23)

Pessoa afirma em seus textos sobre estética que a poesia “é a emoção expressa em ritmo através do pensamento” (Pessoa 1998: 261), e “a obra de arte, fundamentalmente, consiste numa *interpretação objetivada duma impressão subjetiva*” (Pessoa 1998: 219). Considerando que a percepção da realidade antecede o pensamento, ou, dizendo de outra forma, é o primeiro passo para a sua construção,

podemos inferir que, para o poeta português, o pensamento é o suporte pelo qual se expressa a poesia, e não o seu fundamento. Todavia, qual seria o fundamento da poesia, sua natureza? A percepção? Se considerarmos que o ato de perceber o mundo é anterior ao processo de racionalizá-lo; que a escuta da realidade, essa busca por um sujeito, seria o ato inicial dessa relação que se estabelece entre um eu e as realidades que o cercam; enfim, poderíamos concluir que *a percepção dos sentidos antecede a apreensão da realidade*. Antes de pensar, observa-se. Antes de inferir, está-se à escuta. O sujeito se constitui no reconhecimento de um objeto. Antes, ele ainda está em construção; já não é mais ato, mas resiste em potência; evolui a partir das possibilidades do seu devir. Esse sujeito não está nem fora nem dentro da realidade: ele é a própria realidade em si mesma, indistinta em categorias de tempo e espaço, de interior e exterior, presente e passado. Este ser inaugural (o ser poético por excelência) ainda não foi moldado pela linguagem; não se reduziu a conceitos. Como diria Octavio Paz, ele guarda em si todas as possibilidades.

Compreende-se, desta forma, uma certa atitude perante a vida que um poeta como Caeiro irá defender em seus versos: “(...) pensar é não compreender... / O mundo não se fez para pensarmos nele / (Pensar é estar doente dos olhos)” (Pessoa 2005: 19). O que está a nos dizer Caeiro quando recusa uma atitude racional perante a realidade? Ele nos afirma: o mais importante é estar próximo do estado de observar, de olhar, de perceber, retornar a uma certa origem em que o sujeito não está dissociado de um certo objeto, um estado original em que ainda não há a configuração de sujeito em si, e sim, apenas o ato de percepção originário (sem a consciência da percepção), a escuta do real. Caeiro, ao descobrir que a natureza existe, responde ao dilema levantado pela Filosofia no qual se pergunta - o que reflete um espelho quando não estamos diante dele? Ele continua a refletir? Para Caeiro, a resposta é positiva: a realidade existe para além da nossa apreensão - a imagem, o sensível, aquilo que é possível de ser visto, visualizado, está ali antes da nossa presença inquisitiva. Não existiria o vazio, como observara Aristóteles (Russel 2001).

Isto posto, poderíamos ousar estabelecer que tanto a percepção, quanto o universo sensível, o ser da imagem, são entes que antecedem ao processo racional, e que se apresentam no estágio inicial em que o sujeito ainda não fora configurado. Se não há sujeito, por conseguinte, não há fala, não há personificação, linguagem, memória, identidade. Mas haveria, por outro lado, o ser poético, ente que não se identifica, que não se traduz, não se revela, mas se expressa. E como seria a forma encontrada para expressar esse ser que ainda não é sujeito, mas já atua no real a partir da percepção? O silêncio. Esta seria a expressão de tudo aquilo que ainda não pode ser representado por palavras, sons, cores e outras formas expressivas. O silêncio comportaria todos os significados e nenhum significado ao mesmo tempo. Ele corresponderia ao instante inaugural que antecede a percepção e a escuta do mundo, mas é também aquele que comporta o mundo visível e invisível, o material e o imaterial, e que persiste, ainda, na evolução e consolidação do pensamento.

Sentir tudo de todas as maneiras,
 Viver tudo de todos os lados,
 Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,

Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
 Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.
 (Pessoa 2002: 179)

A máxima de Álvaro de Campos que se encontra em seu poema “Passagem das Horas” reverbera essa dicotomia actancial e potencial do silêncio: “sentir tudo de todas as maneiras”, “ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo”. Essa aspiração a um absoluto, essa paralisação momentânea do tempo, essa multiplicidade de percepções que anulam a pretensão de uma certa identidade – tudo isso reforça a ideia de um ser que habita a si mesmo, que ainda não se quer ver, pois “quando olho para mim não me percebo” (Pessoa 2002: 59), diz Campos. O silêncio que se expressa aqui é ao mesmo tempo ato e potência, essência e superfície: sentir, viver, ser, realizar – ações entre o real e o ideal.

Configura-se, no entanto, uma contradição a ser melhor investigada: o ato de ver, de olhar o mundo, na obra de Pessoa, teria uma conotação em sua maior parte positiva ou negativa? Caeiro nos diz: “Porque eu sou do tamanho do que vejo / e não do tamanho da minha altura...” (Pessoa 2005: 27). Em certo sentido, Caeiro estaria em sintonia com Wittgenstein, que afirmara, em seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, que os limites da linguagem são consequência dos limites do mundo de cada um de nós (Russel 2001). Logo, o limite da nossa percepção definiria, de certa forma, o real. É por isso que para Caeiro “a nossa única riqueza é ver” (Pessoa 2005: 27) - a percepção visual nesse caso estaria a revelar o estado originário do mundo, o ente antes do sujeito, a linguagem em sua gênese poética apta a admitir todas as possibilidades.

Não obstante, o sentido da visão para Soares e Campos, em algumas frases, é revelado a partir de uma relação contraditória. Analisemos alguns exemplos: “Eu o foco inútil de todas as realidades, / Eu o fantasma nascido de todas as sensações, Eu o abstracto, eu o projectado no écran” (Pessoa 2002: 251). Nesse poema, Campos recrimina o ato de ver, pois resulta em um foco inútil, que não irá revelar o mundo tal qual ele é. Em seguida, ele se vê como um fantasma, em aspecto abstrato, e também projetado em uma tela de cinema. Nesse fragmento do poema, porém, não se pode afirmar de forma apodítica se o sensível da imagem tem aqui um caráter positivo ou negativo. Primeiramente, pois, os versos são mais descritivos, e não qualitativos. E em segundo lugar, se na primeira frase havia o foco como resultado de um esforço humano, a tentativa de *ver* algo, nos casos ulteriores temos o visual representado pelo resultado de uma impressão: o fantasma, o abstrato, o projetado. Não se trata mais do ato de ver (interpretação objetiva), e sim do que é visto (impressão subjetiva). Assim sendo, o ser da imagem parece surgir como algo positivo nas últimas frases.

Mas de que forma haveria na poética de Pessoa a aproximação a uma certa estética cinematográfica? Para tentar responder a essa pergunta, precisaríamos retomar as conotações diversas que o sentido do visual e do óptico tem na obra de Pessoa. Se em alguns momentos, como em Caeiro, o mundo existe para ser visto, em outros, como para Bernardo Soares, para ver a si mesmo seria necessária “outra colocação do olhar e do pensar”:

Não consegui nunca ver-me de fora. Não há espelho que nos dê a nós como foras, porque não há espelho que nos tire de nós mesmos. Era precisa outra alma, outra colocação do olhar e do pensar. Se eu fosse actor prolongado de cinema, ou gravasse em discos audíveis a minha voz alta, estou certo que do mesmo modo ficaria longe de saber o que sou do lado de lá, pois, queira o que queira, grave-se o que de mim se grave, estou sempre aqui dentro, na quinta de muros altos da minha consciência de mim. (Pessoa 2006: 320)

Por que precisaríamos de outra forma de olhar? Retomemos Aristóteles e sua *Metafísica*: a percepção visual nos agrada justamente por ela não ter utilidade prática, e por ela nos dar a conhecer os objetos a partir das suas diferenças. Reside nesse raciocínio essa dicotomia sobre o conceito de ver na obra de Pessoa – quando olhamos o mundo, em um estágio inicial há só a percepção, a visão em si, o ato de visualizar. No entanto, imediatamente, sem distinção precisa, inicia-se também o ato de conhecimento, quando notamos as diferenças que constituem tudo aquilo que olhamos. Apesar de o pensamento nos parecer ser um estágio posterior à percepção, na prática, eles nascem de forma simultânea: quando percebo o mundo, o penso; quando o penso, já o percebo. Haveria, portanto, dois movimentos simultâneos nessa relação: a percepção em si que reconhece a matéria, e o pensamento em si que reconhece a forma – olhar e ser olhado. A união desses dois movimentos é constituinte elementar do sentido da visão: a capacidade de se relacionar com o real a partir da sua esfera visível (interpretação objetiva) e invisível (impressão subjetiva). Quando Pessoa opta por se relacionar com a realidade a partir de sua esfera visível, seguindo os preceitos de Caeiro, não se dá conta de que o sujeito que percebe o mundo também existe (e tem sua respectiva subjetividade), e, desta forma, tudo que é apresentado pela visão aparece a ele como a realidade tal qual ela é:

O pensamento objetivo ignora o sujeito da percepção. Isso ocorre porque ele se dá o mundo inteiramente pronto, como meio de todo acontecimento possível, e trata a percepção como um desses acontecimentos. (...) Vista do interior, a percepção não deve nada àquilo que nós sabemos de outro modo sobre o mundo, sobre os *estímulos* tais como a física os descreve e sobre os órgãos dos sentidos tais como a biologia os descreve. Em primeiro lugar, ela não se apresenta como um acontecimento no mundo ao qual se possa aplicar, por exemplo, a categoria de causalidade, mas a cada momento como uma recriação ou uma reconstituição do mundo. (Merleau-Ponty 1999: 279)

Sendo assim, quando o ato de ver se origina de uma relação objetiva com o mundo, tal qual ocorre em Caeiro, a percepção não percebe a sua limitação perceptiva, e tem-se a sensação de que o próprio ato de olhar já encontra o mundo em sua totalidade. Algo similar ocorre também em Bernardo Soares quando, em seu *Livro do desassossego*, o ajudante de guarda-livros é fotografado ao lado de Vasques, Moreira e demais companheiros de trabalho: “Sofri a verdade ao ver-me ali” (Pessoa 2006: 87), dramatiza o heterônimo. Soares trata o ato fotográfico como uma revelação

direta do mundo em si, capaz inclusive de registrar camadas da sua assim chamada esfera invisível, da sua alma, “escritas naquela fotografia como num passaporte psicológico” (Pessoa 2006: 87). Mais adiante, o heterônimo discreto revela a sua inquietação diante do aparelho fotográfico: “Que verdade é esta que uma película não erra? Que certeza é esta que uma lente fria documenta?” (Pessoa 2006: 87).

Cabe aqui apresentar uma distinção muito bem sintetizada pelo pesquisador e teórico português Osvaldo Silvestre ao diferenciar os sentidos do óptico e do visível. Apoiando-se na categorização estabelecida por Friedrich Kittler, Silvestre recorda: “(...) o óptico é um subdomínio da física, enquanto a visão é um subdomínio da fisiologia, da psicologia e da cultura. Ou seja, o espectro do visível é uma banda estreita de um muito mais vasto espectro óptico” (Silvestre 2013: 92).

Quando Pessoa, sob o pseudônimo de Alberto Caeiro, defende uma postura objetiva, que aceita a visão do mundo de forma direta, recusando a sua mediação pela razão, temos uma postura estética equivalente ao que se viu no cinema moderno de Welles e Rossellini. Para esses realizadores, o cineasta não é maior do que o mundo, eles não o esgotam em sua totalidade. A linguagem do cinema seria uma forma de acessar diretamente a realidade sem uma mediação do crivo racional. Teríamos portanto um mundo a ser visto, visualizado, reencontrado, e não somente pensado, pois o registro fílmico é operado por uma máquina. Esse pensamento nos induz a uma nova lógica sobre o fazer cinematográfico: a partir do cinema moderno, não é mais o cineasta quem faz o filme, e sim o filme que faz o cineasta.

Transportando a questão para a poética de Caeiro, poderíamos dizer que o jovem pastor, o mestre de Álvaro de Campos e de Ricardo Reis, se aproxima de uma estética cinematográfica moderna, que se relaciona com a realidade em seu constante processo de devir: “O filme não é o que ‘vai se fazer’. Ele está sempre em curso.” (Comolli 2008: 47). Assim é também a estética de um cineasta como Ozu (Bordwell 1988): ele filma o real não a partir da sua realidade sensível, e sim, de uma forma indireta, por meio de objetos, não-ações, e silêncios que evitam a dramatização da narrativa e nos passam a impressão ligeira de que nada está a acontecer diante da câmera, motivando inclusive alguns teóricos a considerarem seus filmes como objetos anti-cinematográficos.

Tentemos retomar agora alguns pontos da nossa especulação principal. Desde o início, estamos investigando se há uma estética cinematográfica na poética de Fernando Pessoa. Vimos, a partir de Álvaro de Campos, que o cinema se aproxima da literatura no sentido em que toda a arte é dizer qualquer coisa, e que as artes que não são a literatura são a projeção de um silêncio expressivo. Ao investigarmos a natureza do silêncio, relembramos o conceito de percepção visual na *Metafísica* de Aristóteles, nos levando à conjectura de que o mundo em seu estado original é silêncio, e que ao olharmos para o mundo, já o modificamos, pois não se trata mais do mundo em si, e sim do mundo olhado por nós. Por conseguinte, ao relembramos a máxima de Manoel de Barros, “vou ser sempre o que me falta”, desenvolvemos a possibilidade de acreditar que o que nos falta é a percepção do mundo em si, em sua totalidade originária, e que o silêncio seria a forma expressiva pela qual descrevemos essa nossa incapacidade existencial. Essas considerações nos permitiriam o seguinte raciocínio: desde que existo no mundo, e o percebo, já não posso percebê-lo em sua totalidade, pois já sou distinto do mundo, e em constante devir – eis que nunca mais

acessarei esse estado original absoluto. Desta forma, vejo o mundo como espaço (esfera do visível) e tempo (esfera do invisível).

A literatura, assim como o cinema, pode expressar a percepção que temos do espaço e do tempo. No entanto, o cinema, por ser produzido a partir de uma técnica fotográfica (a sucessão de 24 fotogramas por segundo), nos passa a impressão de ser um pensamento objetivo do mundo, que ao ignorar a percepção em si, nos traz a ilusão de estarmos diante do mundo em sua totalidade originária.

Por esse motivo, talvez, a celebração do heterônimo Bernardo Soares ao relatar que em sua vida é que o sonho tem grandes *cinemas* (Pessoa 2006). Soares acredita que a vida plena é a vida interior, a vida sonhada – e não a vida vivida. O cinema, sob esse raciocínio, oferece essa vida interior, pois ele é construído a partir de fotografias, que podem ser verdadeiros passaportes psicológicos, como dissera Soares. De certa forma, o que ocorre agora nesse caso, é uma aproximação à estética de cineastas como Robert Bresson, Jean-Luc Godard e Andrei Tarkovski, que viam no cinema uma forma de atingir a transcendência a partir do óptico, a metafísica a partir da realidade objetiva, a verdade do mundo a partir de sua materialidade.

Para esses cineastas, assim como para Goethe, o exterior não difere do interior – eles não se relacionam por oposição, e sim por complementaridade. Para filmar então a vida interior dos personagens, para alcançar essa vida plena dos sonhos que Bernardo Soares tanto defende, alguns cineastas se valeram da condição técnica do cinema, seu elemento objetivo, seu aspecto técnico, como forma de atingir essa vida interior: “A vida não deve ser mostrada pela recopagem fotográfica da vida, mas pelas leis secretas no meio das quais sentimos movimentar seus modelos” (Bresson 2005: 63). O que Bresson está a nos dizer? Para desvelar a vida, para descobrirmos realmente quem somos, devemos se afastar de um pensamento subjetivo e tentar uma abordagem que priorize o oculto, o misterioso, aquilo que só pode ser atingido pelo olhar que não olha e sim recompõe. Bresson chega inclusive a descrever um método pelo qual o cinematógrafo poderia acessar esse segredo: “Encontrar um parentesco entre imagem, som e silêncio, Dar-lhes aparência de se agradarem mutuamente, de terem escolhido o seu lugar” (Bresson 2005: 49).

Para Bresson, o mais importante para um realizador é ser o primeiro a *ver* aquilo que ele *vê* e da forma como ele *vê*. Essa fórmula nos relembra Degas, que dizia que a arte não é aquilo que você *vê*, mas o que você faz os outros verem. Esses conceitos se coadunam, de certa forma, com o que nos diz Caetano:

O que nós vemos das coisas são as coisas.
 Porque veríamos nós uma coisa se houvesse outra?
 Porque é que ver e ouvir seria iludirmo-nos
 Se ver e ouvir são ver e ouvir?

O essencial é saber ver,
 Saber ver sem estar a pensar,
 Saber ver quando se vê,
 E nem pensar quando se vê,
 Nem ver quando se pensa.
 (Pessoa 2005: 49)

Pessoa, o ortônimo, por outro lado, traz uma nova perspectiva para esse debate ao notar, em seus apontamentos sobre cinema, uma incapacidade do símbolo cinematográfico de representar as coisas como elas são: “In so far as things *are* they cannot cease to be. Thing pass *in so far as they are* not.” (Pessoa 2011: 81). Sob esse ponto de vista, o cinema apresentaria o mundo a partir da sua não-realidade, a partir do que ele não é, pois, como observara Pessoa, ao pensar o símbolo cinematográfico, “as coisas passam *na medida em que não são*”. Em sintonia com essa reflexão, Pessoa diz em suas “Páginas de Estética” e de “Teorias Literárias”:

We do not even admire beauty: we admire but the translation of it. Every street has several girls not less beautiful than the film face-girls. Any office throws out at lunch time young men as good-looking as the film hollow men. Stupid as a Mary Pickford or a Rudolph Valentino. No joke ever came out of Hollywood (Pessoa 2011: 168).

O que admiramos não seria a beleza em si, e sim a sua tradução. O cinema, sob esta afirmativa, seria uma recriação do mundo, uma leitura, uma impressão subjetiva. Essas observações se harmonizam com a seguinte observação de Pessoa a respeito do processo artístico: “A arte é a notação nítida de uma impressão errada (falsa). (...) O processo artístico é relatar essa impressão falsa, de modo que pareça absolutamente natural e verdadeira” (Pessoa 1998: 220). Neste caso, tem-se novamente a crítica que Soares e Campos fazem, em alguns momentos, ao ato de *ver*, pois, a visão (no sentido cultural e não somente físico), seria um filtro que nos distancia da realidade, lhe impõe camadas. Essa postura, essa desconfiança do visível, é algo que ocorre com frequência na obra de um cineasta como Jean-Luc Godard. Sob a influência de Brecht, recusando a tradição narrativa aristotélica, Godard criou filmes que não são nem peças documentais nem obras de ficção – a classificação mais apropriada, nesse caso, seria o ensaio. Pensando nessa forma fílmica, teríamos aqui uma aproximação com Bernardo Soares e seu *Livro do desassossego*, obra múltipla, inacabada, repleta de fragmentos, anti-narrativa, e de caráter filosófico e ensaístico.

Finalizando a nossa investigação, esperando porém não esgotar as suas potencialidades futuras, arriscamos afirmar que há sim uma estética cinematográfica na poética de Fernando Pessoa, sobretudo quando esta poética propõe uma relação direta com o mundo (Caeiro/Rossellini), recusa a mediação racional e linear (Caeiro/Welles), elege a visão como forma de aceder ao real (Caeiro/Ozu), e tem como duplo propósito investigar a linguagem em si e radicalizar as formas de expressão (Campos, Soares/Godard, Bresson). Essa relação entre cinema e literatura, no entanto, não seria tão transparente e harmoniosa na poética de Pessoa: Caeiro recusa a mediação racional do mundo a partir de um texto literário (um pensamento); Campos deseja “sentir tudo de todas as maneiras”, mas não abandona a versificação rigorosa dos seus poemas. Cabe ainda ressaltar que na obra de Pessoa tanto os heterônimos Caeiro, Campos e Soares, assim como o próprio ortônimo, se apresentam como figuras ficcionais, dotadas de máscaras que se aproximam e se distanciam em contextos variados:

Se, na poesia do seu heterônimo Álvaro de Campos, um estado de sonambulismo ou de embriaguez na cidade é identificado com uma percepção cinematográfica do mundo, já nas divagações do seu semi-heterônimo Bernardo Soares, o sonho (em plena vida) engloba em si a irreabilidade dos “grandes cinemas” (Ferrari & Fischer 2011: 23).

Toda essa poética de Pessoa, de difícil síntese (por ser demasiadamente extensa e múltipla), nos sugere a existência de um eu-lírico que em alguns momentos cria em si a ilusão de estar conectado a um mundo originário (onírico, pois anterior à imagem; ou natural, pois anterior ao verbo). A literatura e o cinema se uniriam na poética de Pessoa no contexto em que ambas as linguagens não se restringem apenas a uma interpretação objetiva do mundo. A união estaria a ocorrer no momento em que essa percepção presente na poética de Pessoa se transforma no próprio mundo em si, uma espécie de percepção originária da própria percepção. A partir desse contato, a literatura se tornaria ainda mais absoluta para o escritor, ainda mais por conter características de todas as linguagens incluindo o cinema: “Pessoa privilegia a literatura não só como arte de síntese – já que todas as outras seriam ‘absorvidas por ella’, - mas como arte ‘total’, ‘única e absoluta; ‘só a literatura é arte’, escreve” (Guerreiro 2011: 153).

Essa fusão entre linguagem e mundo na poética de Pessoa, percepção do sensível e ser da imagem, poderia ser nomeada como um ato de (des)conhecer, um aproximar-se que se distancia, um nomear que recusar qualquer nome: “Não sei o que é conhecer-me. Não vejo para dentro” (Pessoa 2005: 147). Essa perspectiva epistemológica, no entanto, seria tema de uma nova (e possivelmente mais ampla) investigação, em que pese toda a vasta referência que Pessoa faz ao sentido da visão em sua obra, e a complexidade formal que ele expressa pela construção heteronímica. Por certo, o mais prudente neste desenlace seria proceder como o americano e. e. cummings em seu poema inicialmente citado: *não tocar, por estar tão próximo*.

FERNANDO PESSOA, LITERATURE AND CINEMA: THE PERCEPTION, THE SENSITIVE AND THE NOT KNOWING

Abstract: This article proposes this question: would there be a cinematographic aesthetics from the poetics of the portuguese writer Fernando Pessoa? In the structure of his poems, in his prose texts, besides the thematizing of cinema, would the writer anticipate a filmic perception of reality? In order to feed these speculations, we had chosen various fragments from Pessoa's work, seeking from this selection approximations to the aesthetics of cinema, not only as poetics of the world visible, but also as a metaphysics of the inner life.

Keywords: theory of poetry, Fernando Pessoa, film theory, Alberto Caeiro.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Estudio introductivo, análisis de los libros y revisión del texto: Francisco Larroyo. Cidade do México: Editorial Porrúa S.A., 1971.
- BARROS, Manoel de. *Encontros – Manoel de Barros*. Org. Adalberto Müller. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- BAZIN, André. *O que é o Cinema?* São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- _____. *Orson Welles*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- _____. *O realismo impossível*. Seleção, tradução, introdução e notas: Mário Alves Coutinho. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BORDWELL, David. *Ozu and the poetics of cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Tradução: Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- COCCIA, Emanuele. Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média. In: *Pensar a imagem*. págs. 77-92. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- CUMMINGS, e. e. *100 selected poems*. New York: Grove Press, 1997.
- FERRARI, Patrício & FISCHER, Cláudia J. Introdução. In: *Argumentos para Filmes*. Lisboa: Ática, 2011.
- GUERREIRO, Fernando. Posfácio. In: *Argumentos para Filmes*. Lisboa: Ática, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NAGIB, Lúcia (org.). *Ozu, o Extraordinário Cineasta do Cotidiano*. São Paulo: Marco Zero Editora, 1990.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução: Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

PESSOA, Fernando. *Argumentos para Filmes*. Edição, introdução e tradução: Patrício Ferrari e Claudia J. Fischer. Posfácio: Fernando Guerreiro. Lisboa: Ática, 2011.

_____. *Livro do desassossego*. Organização: Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Obras em Prosa*. Organização, introdução e notas: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

_____. *Poesia / Álvaro de Campos*. Edição: Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. Edição: Fernando Cabral Martins, Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RUSSEL, Bertrand. *História do pensamento ocidental: a aventura dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Tradução: Laura Alves, Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. "As únicas coisas nobres que a vida contém". Em *Matlit 1.1* (2013): 89-112. Coimbra, 2013.

ARTIGO RECEBIDO EM 15/03/2017 E APROVADO EM 19/06/2017