

A Ciência das Imagens

Fernando Cabral Martins

Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
Mas um animal humano que a Natureza produziu.
O Guardador de Rebanhos, XLVI

Pessanha, dos poetas que contextualmente interessam a Caeiro, tal como o simbolista Pascoaes, é tudo menos evidente quanto ao seu sistema de representação do mundo, ou, para empregar um oxímoro, tem a evidência do não-evidente. Quando Pessanha se aproxima do castelo de Óbidos é uma fantasia medieval aquilo que vê, quando olha pela amurada do navio para o fundo do mar (em *Vénus II*) é uma figura humana que lhe aparece.

Do mesmo modo, a própria tradição realista da escrita de Cesário, mestre do mestre Caeiro, não pode ser definida como efeito de uma atenção pura ao mundo exterior, mas, pelo contrário e de forma muito clara, como a consciência de que toda a imagem é uma construção alterada pelo tempo, pela arte ou pela paixão: “pinto quadros por letras, por sinais.” Em Cesário não há mimese do mundo exterior, mas uma produção de imagens em que pela própria qualidade do olhar se investiga a experiência do mundo. A geometria que orienta os poemas de Cesário não é senão uma afirmação da forma e da consciência visual contra a captação da “realidade das coisas”, ou melhor, assenta na ideia moderna da realidade como o trabalho das imagens. Assim, foi possível o último contrasenso: associar ao Surrealismo o poema *Num Bairro Moderno*.

Depois, no caso de Cézanne, decisivo motor da Vanguarda, a pintura encontra, através de uma observação rigorosa e ultra-realista da realidade, os princípios cubistas. E em que não estão, mais uma vez, as coisas que para os impressionistas ainda tinham uma existência sensual, colorida e iluminada, a imitar segundo um código afim do realismo. Ou seja: em Cézanne se perfaz

uma viagem do perceptual para o conceptual. Já não se mantém a suspeita da imagem alterada pelo “engano” nem se é presa do “espírito secreto” de todas as coisas, que assombra Cesário. Com Cézanne, o desenho à vista das coisas torna-se o desenho dos modelos humanos da captação visual delas. Acontece então que as coisas atingem um estádio de imponderabilidade, perdem os contornos, dissolvem-se no ar. Não são “realidade” mas intenção de representação, buscam uma original e irrepetível imagem. Neste sentido, as aventuras de Cézanne e Caieiro partem dos mesmos pressupostos e passam pela fogueira dos mesmos valores.

Esta aproximação pode resolver, entre outras das muitas incongruências que a crítica desde sempre tem apontado ao texto de Caieiro, a contradição que consistiria na recusa do pensar ao mesmo tempo que, poema a poema, se argumenta e elucubra. De facto, essa contradição só existe no plano concreto e empírico da experiência representada, e desaparece se considerarmos o plano do ver como laboratório da representação.

Ainda outra aproximação a Caieiro a propósito da pintura moderna. Trata-se da reconhecida importância que a arte “primitiva” ganha na eclosão da Vanguarda, sobretudo através de Picasso, bem como a teoria que Apollinaire propõe da referência à “arte primitiva” como um meio de descoberta. É uma tendência, esta, que parece significar uma intemporalidade das formas (Lyotard, “La crise des avant-gardes”, *Ligeia* 17-18, 1996), e, por consequência, é uma busca daquilo que na arte pictórica ou plástica é a essência, a pureza das linhas por que trabalha a imaginação. Ora, há também elementos de “primitivismo” na poesia de Caieiro, e na figura dramática que Pessoa para Caieiro compõe. Aquele homem sem cultura, aquele camponês sem ambições nem culpas, até aquele homem do pleonasma saturante (do tipo “o luar é o luar”) é um homem que se quer como “primitivo,” “um animal humano que a Natureza produziu,” misturado com a Natureza.

Mas a dificuldade, a não erradicável dificuldade, pode ainda avolumar-se: é que, para este Caieiro “primitivo,” a Natureza é uma metáfora. Assim, o “rio que corre pela minha aldeia” é um *exemplum* do tema da proximidade, nada mais. Tal como os “rebanhos” são metáfora de “pensamentos,” aliás induzida provavelmente pela leitura das *Songs of Innocence* de Blake.

Num certo sentido, Caieiro como um todo, a peça de teatro-em-gente a que se chama Caieiro, é uma alegoria. Percebemos por aí que o poema não faz o que diz, e desperta com o *não* inevitável o *sim* que coloca com extrema convicção. Sente-se essa desarticulação do texto, ao longe, como uma estranheza

qualquer, uma sombra que pairasse a ameaçar a consistência lógica do que afirma. Até que se compreende tal desarticulação como a manifestação de uma extrema complexidade.

Oscar Lopes (na sua comunicação ao Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa) refere, por exemplo, a visualidade de Caetano como tudo menos espontânea, na medida em que precisa de uma “aprendizagem de desaprender” (XXIV). Do mesmo modo, o poema XLVI programa uma actividade sem comum medida com a simples aceitação passiva do exterior: é uma viagem de descoberta, de invenção das “sensações verdadeiras.” Assim, a espontaneidade e a deliberação, a simplicidade e a complexidade deixam de poder ser percebidas como contraditórias. Aliás, a visão e a cegueira podem também coincidir, como num verso desse mesmo poema XLVI: “Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso”. A confiança absoluta nos cinco sentidos não implica ingenuidade.

Retomemos agora o tema da imagem moderna, escolhendo apenas um seu aspecto, aquele que deriva de Cesário e da suspeita que se instala, a partir dele, na evidência da mimese. É um processo cujas marcas são o Impressionismo e o Simbolismo. Depois, com a Vanguarda, a representação realista é associada a uma arte académica, burguesa, seguindo códigos interpretativos estáveis. A dissonância, a montagem, o primitivismo são nomes da pesquisa de outros princípios. E, aqui, reencontramos Caetano. Nos seus versos, a instrução poético-filosófica mais vezes repetida é a que se liga com a libertação das cadeias codificadas da interpretação. As palavras são entendidas como um apagamento das coisas, tal como toda a cultura ou até as categorias do espaço e do tempo. Pelo contrário, a poesia é o desejo de um “ver” sem palavras. Todos os esforços, pois, devem estar concentrados na anulação do discurso sobre as coisas. Ora, o que é que fica dessa razão do sentido? São as imagens. As imagens erguem-se contra o sentido, as imagens são a cegueira do sentido.

Tal como o homem de Baudelaire caminha por entre uma floresta de símbolos, o “guardador de rebanhos” caminha por entre uma floresta de imagens. E as imagens são, afinal, sensações, tal como as sensações são imagens. O Sensacionismo é uma aceleração do Imagismo, eis tudo. O culminar de uma ciência das imagens.

A noção essencial do poema XLVII, a de que a “Natureza é partes sem um todo,” remete para esse vulcão de imagens em que a Natureza afinal se torna. Outro exemplo, o poema XL fala misteriosamente de uma borboleta que não tem “cor” nem “movimento.” Ora, a presença da cor e do movimento distin-

gue tipos de imagem, e aquilo que a borboleta é “realmente” aparece como uma imagem de borboleta que é formada a partir das múltiplas imagens que a borboleta produz, ou que da borboleta se vêem. Irresistível é citar, a este respeito, o poema “Entre o que vejo de um campo e o que vejo de outro campo,” em que entre os passos de um homem e o mesmo homem que passa se dá uma dissociação, sendo a imagem dos passos e a imagem do homem “realidades” diferentes. Depois, o verso deste poema “Olho-o de longe sem opinião nenhuma” indica o olhar típico da máquina cinematográfica. As sensações, aqui, tornam-se analíticas, ou podem participar do grande momento de análise que a invenção da fotografia e depois do cinema abrem na cultura ocidental. O movimento pôde ser decomposto nos seus momentos de paragem, na sequência das suas imobilidades até então não percebidas pelo olhar nu, quer dizer, o olhar realista.

Mas a figura de Caeiro não é a de um poeta isolado. Ele existe numa cena, a heteronímia, em que outros poetas com ele dialogam. Absolutizar a sua poesia, considerá-la como um canto especial de um bucolismo complexo, ou até como uma apoteose sensacionista, não é possível sem reverter para a cena dramática da heteronímia. E o seu “monólogo” faz sentido nessa relação dialógica.

Esta qualidade de Caeiro começa por ser manifestada pelo facto de o próprio nome não ser apenas um nome. Pelo contrário, é a intersecção de motivações múltiplas. Desde logo, e como Jorge de Sena explicou, Caeiro é uma redução do nome Sá-Carneiro, que seria um dos tais que, como Pessanha ou Pascoaes, é “virado do avesso” pela prática de conhecimento e de escrita de Caeiro. Depois, Caeiro é uma referência anagramática evidente a Cesário, também com uma elisão. Enfim, o “eu” que tem por nome Caeiro é dado num poema de autodefinição como sendo “uma casa caiada no cimo de uma colina” (XXX), e tal metonímia é transparente, pois é “caiador” aquilo que literalmente significa o substantivo comum “caeiro.” Em resumo, é de alusões que o nome se tece: ao grande precursor do Sensacionismo, Cesário, e a um miraculado da fatalidade, Sá-Carneiro. E ainda da sua associação a uma casa ribatejana como o seu emblema.

Portanto, se há uma chave na poesia de Caeiro, o “ver,” ela não é, como diz que é ou assim tem parecido, um programa para as “coisas” ou para o “outro,” mas antes um programa para a interpretação das sensações. No fundo, é de um sistema de leitura que se trata, de um olhar que decifra sinais e os foca de acordo com o mundo. Esses sinais são imagens. E, se Caeiro é um viajante de ima-

gens, um lugar ou uma clareira onde as imagens se projectam, sem que a emoção ou a interrogação ansiosa as venham perturbar na sua nitidez, a sua especial ciência de as “ver,” ou de as “ler,” é um exercício necessário.

É assim que procura fundar o “eu” que seja o sujeito dessa ciência. No quadro dos heterónimos, bem como de toda a escrita ficcional ou ensaística que assinam os nomes de Pessoa, o arquitema da dissolução ou da multiplicação ou do vácuo do “eu” constitui um dos fios que sempre se encontram. Excepto em Caeiro, e é isso que o torna capaz de ocupar o lugar de Mestre. Ao passo que a consciência de não existir, ou de existir a si mesmo se opondo, atormenta todos os outros, desesperados reflexos sem corpo, em Caeiro encontramos a paz de dizer “eu” e de isso significar, de facto, “eu,” sem ambiguidades, sem sombras e sem fantasmas. É isto que Eduardo Lourenço mostra, aliás, em *Pessoa Revisitado*, ao referir a vontade que anima Caeiro de regressar “àquele ponto anterior à cisão” (2ª. ed., 1981: 40).

Como Teresa Rita Lopes descreve (*Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*, 2ª. ed., 1985: 327) “eu” é a palavra que inicia *O Guardador de Rebanhos*, e muitos dos seus poemas abrem ou por um verbo na primeira pessoa do singular (“Li,” “Acordo,” etc.) ou por uma metonímia do “eu” (“O meu olhar,” “Da minha aldeia,” etc.).

Assim, também a leitura que Caeiro faz de Cesário (III) é a de um outro identificador de si: o “camponês / Que andava preso em liberdade pela cidade” só pode ser visto assim por um “camponês” que anda “pela mão das Estações” (I). A leitura de Cesário como intimamente fracturado pelo apelo do campo e o exílio na cidade é fruto dessa identificação que Caeiro nele projecta para nele próprio se reflectir. Além disso, esta leitura de Cesário, que é feita “debruçado pela janela,” manifesta ainda de forma precisa essa actividade de leitura-decifração a que o poeta se entrega. Não há diferença entre o livro que lê e a paisagem que envolve o livro como seu fundo natural. Como não há diferença entre o Sensacionismo do precursor e o do Mestre, só diferenças de individualidade, acertos de forma e de fundo, simplificação geral.

Mas, sobretudo: quem em Pessoa, se não o Mestre, poderia escrever o verso “Mas sou sempre eu, assente sobre os mesmos pés” (XXIX)? Ou o verso, do mesmo poema XLVI já citado em epígrafe, “Ainda assim, sou alguém”? Ser “alguém” é aquilo que não são nem sabem ser os discípulos e os outros. Mas ser “alguém,” e poder dizer “eu,” é o desejo que os anima a todos. A tensão heterononímica é essa mesma, a que consiste na encenação de posições diferentes de uma mesma inexistência global, como se esse espaço que se cria en-

tre os fragmentos da subjectividade fosse uma memória da totalidade perdida ao mesmo título que é a manifestação absoluta da impossibilidade da sua recuperação. É nesse ambiente nocturno, fantasmagórico, que Caeiro lança a sua luz de presença e diz onde estão o palco, o espaço, a memória. Formulando até a instrução fundamental, impossível de seguir (“Sejam como eu”—XXXII).

Sem Caeiro, a construção heteronímica da proliferação de “eus” não se tornaria uma arquitectura, pois nunca deixaria de ser um padrão de repetições ou uma cacofonia de dissonâncias. Os fragmentos de Pessoa organizam-se em torno de um foco de nome Caeiro.