

O uso irônico da citação em quatro filmes pessoanos

[The ironic use of quotation in four Pessoa-inspired films]

Marcelo Cordeiro de Mello*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Intertextualidade, Ironia, Cinema, Adaptação.

Resumo

Este texto analisa quatro filmes que dialogam intertextualmente com a obra poética de Fernando Pessoa de forma irônica, e não por meio de adaptações fiéis. Os filmes *O Guardador de Rebanhos* (1999), *O Encoberto* (1975), *Desassossego de Pessoa* (2002) e *A Metafísica dos Chocolates* (1967) utilizam alegoria, voz *off* e estruturas ensaísticas para confrontar os textos pessoanos com imagens contrastantes. A proposta aqui é encontrar nexos entre os filmes e, ao mesmo tempo, investigar de que forma se relacionam com o texto pessoano e como criam uma relação dialógica com o espectador.

Keywords

Fernando Pessoa, Intertextuality, Irony, Cinema, Adaptation.

Abstract

This text analyzes four films that engage intertextually and ironically with the poetic work of Fernando Pessoa, rather than through faithful adaptations. The films *O Guardador de Rebanhos* (1999), *O Encoberto* (1975), *Desassossego de Pessoa* (2002), and *A Metafísica dos Chocolates* (1967) employ allegory, voice-over, and essayistic structures to confront Pessoa's texts with contrasting images. The aim is to identify connections among the films while examining how they relate to Pessoa's writings and how they establish a dialogical relationship with the spectator.

* Pesquisador Independente.

Habitualmente, as adaptações de obras literárias para o cinema têm como matéria-prima a ficção. São transposições intermediáticas das quais se espera certo grau de “fidelidade” à obra chamada de “original” ou “matriz”: todos os termos entre aspas pressupõem juízo de valor e hierarquia.

Para além da obra poética, mais amplamente conhecida, a obra de ficção de Fernando Pessoa também vem inspirando adaptações cinematográficas: é o caso de *O Banqueiro Anarquista* (versões de 1982 e 2018) e *Um jantar muito original* (2021), adaptações que poderíamos considerar “fiéis”.

Mas o interesse do presente texto vai no sentido oposto das adaptações “fiéis” de obras de ficção. O exercício desenhado aqui é o de se pensar em conjunto quatro adaptações da obra poética pessoana (incluída aqui a prosa poética do *Livro do Desassossego*) que têm, cada uma, sua maneira particular de referenciar o texto pessoano por um viés que não é o costumeiro: ilustrativo e redundante, ou sacralizador e encomiástico.

Na contramão da maioria das obras inspiradas em Pessoa, o que esses quatro filmes fazem é citar o texto pessoano para provocar, confundir, criar choques e contrastes. A relação que o texto cria com a imagem e o som não é de redundância ou representação. A relação estabelecida com a figura (de autor e autoridade) de Fernando Pessoa é dessacralizante e, às vezes, até iconoclasta. O desafio proposto aqui é pensar em conjunto, em diálogo interfilme, os nexos entre esses quatro filmes nascidos do diálogo intertextual irônico com a obra de Pessoa.

Cada um destes filmes dialoga com a linguagem do documentário, mas nenhum se encaixa exatamente no gênero. Sua linguagem é mais alegórica, e se aproxima daquilo que o professor Timothy Corrigan chamou de “filme-ensaio” (CORRIGAN, 2011), ou seja, são obras audiovisuais que, em vez de contar uma história, postulam ideias, utilizando estruturas muito livres (herdadas do gênero ensaístico desde Montaigne). Alguns dos diretores analisados por Corrigan são Chris Marker, Agnès Varda e Alain Resnais: sua relação com os quatro filmes em questão é indireta. Embora se reconheça nos quatro filmes uma certa atitude ensaística, no entanto, em termos de estrutura, e até de produção, os filmes aqui tratados seguem um formato mais minimalista, e com menos ênfase no metacinema, ou seja, menos preocupados em utilizar a linguagem cinematográfica para falar de si própria, e da forma como o filme foi (ou está sendo) construído. Mas o que estes quatro filmes pessoanos têm em comum com o filme-ensaio é a atitude de superação do documentário, o uso da colagem de citações, o uso da ironia, e o fato de a construção de sentido se dar em diálogo com o espectador. O uso não-ilustrativo da citação gera choque e ambiguidade. O resultado é um maior distanciamento com relação ao texto original. Os quatro filmes aqui tratados são quase todos curtas-metragens, com exceção do primeiro, que é um média-metragem. A ordem em que são abordados não é cronológica.

O Guardador de Rebanhos (1999)
O Encoberto (1975)
Desassossego de Pessoa (2002)
A Metafísica dos Chocolates (1967)

Apenas lendo os títulos, já fica evidente que cada filme estabelece um diálogo intertextual com uma obra pessoana específica: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, o *Livro do Desassossego* e Fernando Pessoa (ortônimo), todos estão contemplados na amostra. A maioria desses filmes anda esquecida do público em geral, e a proposta deste texto é, antes de mais nada, fazer com que eles sejam vistos e conhecidos.

Em termos técnicos, algo que esses quatro filmes têm em comum é o uso da voz *off* de um ator lendo versos de Pessoa. No documentário tradicional, o uso da palavra em *off* pressupõe uma relação de autoridade do *logos*. A palavra reduz a gama possível de interpretações e direciona a experiência do espectador. Ora, estes quatro filmes, embora acenem ao gênero documental, constroem-se todos numa relação de diálogo mais profundo com o espectador. A intenção da voz *off* não é persuadir (como seria o caso no documentário ou até no filme-ensaio) mas sim provocar, e construir o sentido junto com o espectador. Mas não um sentido fechado, e sim um sentido contrastante, que pode passar pela ambiguidade ou pela alegoria. Assim, o espectador assume uma postura ativa, e não de mero receptor da mensagem fílmica ou dos sentidos do texto literário.

***O Guardador de Rebanhos* (1999)**

O Guardador de Rebanhos é um filme de 1999 dirigido pelo português José Edgar Feldman. É uma espécie de homenagem ambígua tanto ao texto pessoano, quanto ao assunto tratado, que é o cotidiano de camponeses portugueses. A vida árdua no campo é contraposta à poesia de Alberto Caeiro, tanto pelo tom solene da voz *off* (do ator Diogo Dória), que recita trechos (números 1, 8, 17, 21 e 24) do livro *O Guardador de Rebanhos*, quanto pela natureza contemplativa dos versos de Caeiro, que se contrapõem à vida ativa dos camponeses do filme. Dos quatro filmes, é o único mais abertamente documental: há entrevistas conduzidas pelo realizador (que às vezes aparece no quadro), e a conversa quase sempre recai sobre o tema das dificuldades da vida no campo. A jornada de trabalho começa cedo e termina tarde, e as dificuldades estão por toda parte: na prática diária da ordenha, na lida com os animais e até na lentidão da forma tradicional de se fazer um queijo.

Mas não é apenas o camponês que sofre. O filme explora também uma série de imagens envolvendo animais que parecem violentas e até brutais diante de nossos olhos urbanos. Nos minutos iniciais, vemos um porco amarrado, prestes a receber a facada letal, que inunda a tela de sangue e vísceras logo nos minutos iniciais. A lavagem das tripas suínas é explicada em detalhe pelas mulheres. A ordenha das

cabras é ritmada por um empurrão final, cujo objetivo é abrir espaço para o próximo animal. Ao final da ordenha, os caprinos são reunidos, tangidos com vara; alguns cabritos são atirados por cima da cerca pelos homens. Uma mula é selada e montada, recebe chicotadas.

Forma-se assim um jogo de representações em que o cotidiano árduo dos camponeses espelha a brutalidade (aparente) com que os animais são tratados, como se uma violência fosse fruto da outra. Fica subentendido, ainda, que a brutalidade pode estar mais nos olhos do espectador (urbano) do que propriamente da relação entre homem e animal. A ordenha termina com um gesto de carinho do lavrador em seu animal, o que resume a ambiguidade dessa relação.



Figs. 1, 2 e 3. *O Guardador de Rebanhos* (1999).

Pois bem, neste aparente documentário rural, que papel intrusivo cumprirão então os versos de Caeiro? Embora possam às vezes ter um papel ilustrativo (como no documentário tradicional), logo de início, os versos servem para criar contraste. Isto ocorre desde a sequência inicial, em que dois porcos são mortos. Entre cada uma das mortes, ouvem-se estes versos de Caeiro sobre plantas:

No meu prato que mistura de Natureza!
As minhas irmãs as plantas,
As companheiras das fontes, as santas
A quem ninguém reza...

E cortam-se e vêm à nossa mesa
E nos hotéis os hóspedes ruidosos,
[...]
Pedem “Salada”, descuidosos...,¹

Sem pensar que exigem à Terra-Mãe
A sua frescura e os seus filhos primeiros,
As primeiras verdes palavras que ela tem,

(PESSOA, 2001: 52)

¹ Em PESSOA (2016: 51): Dizem “salada”, descuidosos...,

Ora, o tom geral do poema não está deslocado em relação ao do filme, que denuncia a vida dura do lavrador, ignorada pelo homem da cidade. Há uma contraposição entre as figuras do camponês e do homem urbano, “hóspede ruidoso” que despreza a complexidade e a dificuldade por trás do trabalho dos camponeses.

Porém, o contexto e o contraste com as imagens criam uma evidente oposição. A menção a plantas e salada se dá diante de porcos prestes a serem mortos. O adjetivo “ruidoso”, atribuído ao hóspede, remete ao comportamento do porco, que emite grunhidos agudos enquanto agoniza, ensanguentado. Há, portanto, camadas de sentido que nascem da imagem e do som, e que geram nexos aparentes, mas também se contrapõem mutuamente. Dentro do jogo de ambiguidades do filme, a poesia de Caeiro soa abstrata e elucubrativa – o que se opõe a sua proposta estética antimetafísica, (supostamente) ancorada na linguagem denotativa. No plano da forma, o tom pomposo da recitação contrasta com a brutalidade da cena em que a boca do porco é atada com uma corda. As técnicas de controle dos corpos dos animais se espelham nas relações humanas de exploração, como as que regem a relação entre cidade e campo no mundo capitalista. A humanidade é, assim, “Gado vestido” (PESSOA, 2002: 312) (para retomar a expressão de Álvaro de Campos) mas nos currais das relações trabalhistas.

Porém, ocorre que, surpreendentemente, na parte final do filme, a associação com o texto pessoano assume o papel de ilustração redundante. Os versos de Caeiro falam de um rebanho (de palavras, é certo, porém), enquanto isso, o espectador tem diante dos olhos um rebanho (real) de caprinos. Os versos falam sobre “[...] um ruído de chocalhos | Para além da curva da estrada”, e o espectador tem diante de si a curva de uma estrada. Os versos falam em “[...] montanhas e planícies [...] rochedos e erva...” e na tela veem-se, justamente, montanhas, planícies, rochedos e erva.

Os ruídos distantes de fogos de artifício anunciam o início de uma festa religiosa. Aí começa a leitura pela voz *off* do sétimo poema de *O Guardador de Rebanhos*, e a correspondência entre os versos e as imagens é ainda mais notável. Fica sugerido que estamos diante da aldeia de Alberto Caeiro para onde o menino Jesus havia “fugido do céu” (PESSOA, 2001: 37).



Figs. 4, 5 e 6. *O Guardador de Rebanhos* (1999).

Vemos então uma imagem religiosa tosca representando o menino Jesus, carregado durante uma procissão, em que se vê também a imagem do Cristo crucificado e da Virgem Maria – todos aludidos no poema. Fica bastante clara a intenção de não mais fazer *colidir* sentidos (imagem *versus* palavra), mas sim de fazer *coincidir* cada imagem com cada palavra do poema lido pela voz *off*.

O filme se encerra com uma tourada (conhecido espetáculo de brutalidade com o animal), que, naturalmente, termina com a morte (com uma facada na nuca) do touro, que jaz sobre o solo. Crianças contemplam o bicho morto num misto de curiosidade e surpresa. Algumas interagem com o cadáver, cutucam-no com os pés. Reconhece-se também aqui, por alusão, o sadismo infantil inocente do personagem do menino Jesus de Caeiro.

Condizente com a mensagem de denúncia social das condições do trabalho rural, o filme anuncia nas cartelas finais que “Manuel Lavrador reformou-se, vendeu o rebanho e vive agora em Barrancos” (FELDMAN, 1999), frase que é sucedida pela palavra “fim”. O êxodo rural de Manuel (lavrador por antonomásia) já havia sido anunciado ao longo das entrevistas. O filme assume um caráter de crítica sociopolítica ao denunciar o êxodo rural e as más condições de trabalho no campo.

O Encoberto (1975)

O segundo filme analisado aqui tem em comum com o anterior talvez apenas o uso irônico da voz *off* recitando a poesia pessoana. De resto, sua estrutura e temática são totalmente diferentes. *O Encoberto*, de 1975, foi dirigido pelo português Fernando Lopes e gira em torno de uma estátua de Dom Sebastião na cidade de Lagos. Trata-se portanto, de uma obra de arte (um filme) sobre outra obra de arte, uma escultura pública de rua que representa um importante personagem histórico, o que coloca a temática do filme no plano da discussão da identidade nacional a partir de um personagem histórico. Aliás, o momento histórico ajuda a explicar o viés alegórico do filme, que, muito provavelmente, foi realizado pouco antes da Revolução dos Cravos, mas lançado e exibido logo depois. Uma voz *off* irrompe apenas nos minutos finais e lê versos de *O Encoberto*, poema da obra *Mensagem*, de Fernando Pessoa (ortônimo), que fala sobre Dom Sebastião. A voz que recita os versos é do próprio escultor João Cutileiro, o que reforça um paralelo interartístico: cinema, poesia e escultura entrelaçam três vozes artísticas: Lopes, Pessoa e Cutileiro.

O filme começa durante a noite, com a montagem da estátua: assiste-se a uma espécie de balé de guindastes, que suspendem enormes blocos de rocha. Na trilha sonora (não creditada), a peça *Sereias* de Debussy (que remete vagamente ao expansionismo marítimo) ajuda a mergulhar o espectador numa atmosfera etérea e contemplativa. Em seguida, durante o dia, a estátua montada é contemplada pelos passantes. Lopes parece estar interessado nas composições formadas entre o enorme

corpo de rocha da estátua e os corpos das pessoas comuns. Assim, é literal dizer que o filme “gira em torno” da estátua.



Figs. 7, 8, 9, 10, 11 e 12. *O Encoberto* (1975).

Com a chegada do dia, torna-se visível, aos pés de Dom Sebastião, um elmo de tamanho exagerado. A estátua de pedra é lavada (ou talvez apenas molhada) e logo depois coberta com uma enorme lona. O curta-metragem termina com a passagem de um cortejo fúnebre pela rua onde está a estátua coberta. Terá ela sido assim coberta para a sua inauguração? O ato de molhá-la (que talvez se explique para limpeza, ou para algum tipo de realce estético da pedra) funciona como uma espécie de batismo, mas a inauguração em si não chega a acontecer. Pelo menos não no filme.

No processo em questão, ocorre o rebaixamento de algo que deveria ser elevado: uma prosaica lona encardida cobre um Dom Sebastião de pedra – um contraponto radical ao mito do rei sagrado escondido numa ilha, envolto em diáfana névoa, como numa pintura romântica. O adjetivo “encoberto” sofre uma transformação antifrástica, passando de abstrato a concreto, de forma semelhante ao que havia ocorrido com o substantivo “rebanho” no filme anterior. Há também, em ambos os filmes, a alusão à figura do Cristo. Os versos lidos pela voz do escultor são os seguintes:

Que símbolo fecundo
Vem na aurora ansiosa?
Na Cruz Morta do Mundo
A Vida, que é a Rosa.

Que símbolo divino
Traz o dia já visto?
Na Cruz, que é o Destino,
A Rosa, que é o Cristo.

Que símbolo final
Mostra o sol já desperto?
Na Cruz morta e fatal
A Rosa do Encoberto.

(PESSOA, 1934: 80)

A ambiguidade é reforçada pela referência aos enigmáticos versos de Pessoa, impregnados de esoterismo. A metáfora do nascer do dia, presente no texto poético, é incorporada ao filme com a transição de imagens noturnas a diurnas. Porém, e de forma paradoxal, o novo dia chega para encobrir Dom Sebastião, e não para revelá-lo. A interpretação do filme passa necessariamente pela alegoria: o sentido do filme (a discussão sobre o problema da identidade nacional) parece ter sido censurado, ocultado, tal qual a estátua “encoberta”. O tom final é fúnebre e pessimista, o que carrega de ambiguidade os versos pessoanos. Nesta adaptação concebida a partir de uma interpretação pessimista da obra poética pessoana, a tradução intersemiótica de Lopes funciona como “*belle infidèle*”, já que incorpora, sem saber, o pessimismo do próprio Pessoa com relação ao Estado Novo – algo que só seria conhecido após a Revolução dos Cravos, com a publicação dos epigramas satíricos de Pessoa contra Salazar (para além de outros textos).

Filmes sobre estátuas públicas são uma oportunidade para realizar estudos de contemplação artística. Passando do coletivo ao pessoal, o olhar individualizado da câmera subjetiviza a experiência coletiva de contemplação da obra. Estátuas públicas se integram ao patrimônio urbano e frequentemente representam personagens de importância histórica, que ajudam a construir a identidade nacional. A massa escultórica – pesada, brutal – carrega o peso simbólico da sacralização do personagem em questão.

Desassossego de Pessoa (2002)

O terceiro filme aqui analisado é o único cujo realizador não é português, o que talvez ajude a explicar sua atitude assumidamente iconoclasta (ainda que esta se limite a momentos pontuais do filme). É também o único dos quatro filmes cuja ironia está impregnada de humor. Dirigido pelo angolano Zezé Gamboa e lançado em 2002, o curta-metragem *Desassossego de Pessoa* também gira em torno de uma

estátua pública: neste caso, trata-se da estátua de Fernando Pessoa no Chiado, um conhecido ponto turístico de Lisboa. A estátua é de autoria do artista António Lagoa Henriques. O uso do bronze simboliza a elevação definitiva de Pessoa a herói nacional. Em frente ao Café A Brasileira do Chiado, ele está sentado a uma mesa e tem ao seu lado uma cadeira vaga, convite ao transeunte ou turista que deseja tirar uma fotografia divertida. É, portanto, uma escultura interativa por definição, o que, naturalmente, cria um interessante contraste com a imagem de homem reservado e discreto associada a Pessoa. Ali representado, ele é facilmente reconhecível, por seus característicos óculos, bigode, chapéu e gravata borboleta. Essa representação clássica de Fernando Pessoa se repetirá à exaustão com a entrada de Portugal no turismo de massa (fenômeno que aparece como pano de fundo do filme de Gamboa), quando a imagem de Pessoa se torna um produto vendável da cultura de massas. Simbolicamente, a estátua está diante de uma agência bancária, facilmente discernível no filme. Gamboa não parece preocupado em dissimular o entorno; pelo contrário, busca, com seus enquadramentos, justamente chamar a atenção para o entorno da estátua, e para as contradições que levanta.

O título de *Desassossego de Pessoa*, obviamente, remete ao *Livro do Desassossego*. A relação com a cidade de Lisboa é um dos pontos em comum entre livro e filme. Porém, enquanto o livro se refere a um desassossego existencial, o filme de Gamboa brinca com a ideia do sossego como quietude, representado pela estátua inerte. E o sossego daquele Pessoa em eterno repouso é quebrado pelos transeuntes brincalhões. A dessacralização pode ser entendida como homenagem às avessas, ainda que se aproxime da ridicularização em alguns momentos: na sequência inicial, uma senhora toca a estátua e pergunta em tom provocador sobre o Nobel concedido a José Saramago (em 1998). Esta é uma das três cenas não documentais inseridas ao longo do filme; na última delas, uma atriz falando em espanhol faz provocações de cunho sexual ao “caliente” Pessoa e simula beijar a estátua na boca. Nos trechos puramente documentais, as interações são mais ingênuas: um menino cutuca o nariz de Pessoa; um homem tenta colocar seus óculos escuros sobre o rosto da estátua; pessoas se apoiam nela; alguém finge dividir seu sorvete com a estátua; e assim por diante. Certamente nada disso ofende a imagem de Pessoa, cujo sentido de humor e de autoderrisão são conhecidos.

Mas eis que, nos minutos iniciais do filme, somos apresentados a um personagem ambíguo. Usando maquiagem e nariz vermelho de palhaço, e carregando seus malabares, um artista de rua hispanofalante diz: “El hombre más famoso del mundo, murió en la miseria y ahora mucha gente está rica por ese hombre, grande poeta, Fernando Pessoa. Mi nombre es Alvito, Alvito Superstar. El espectáculo va a empezar”. O artista anônimo autoproclamado “superstar” anuncia, com rimas, o início do filme aludindo à falta de reconhecimento de Pessoa em vida, e ao seu enorme reconhecimento póstumo. Ora, estes serão exatamente os temas abordados por Gamboa neste filme, a partir de uma dezena de trechos preciosamente pinçados

do *Livro do Desassossego*, que serão lidos na voz *off* do ator Diogo Dória – o mesmo ator que, curiosamente, havia dado voz a Pessoa n’*O Guardador de Rebanhos* em 1999.²

Um dos trechos lembra a timidez de Pessoa-Soares, “Aquela divina e ilustre timidez que é o guarda [...] dos tesouros e das regalias da alma” (PESSOA, 2005: 98, com adaptações). O problema da dificuldade de sociabilização se coloca de forma irônica, já que vemos o Pessoa de bronze literalmente sentado à mesa com estranhos: “Sou capaz, a sós comigo, de idear quantos ditos de espírito, respostas rápidas ao que ninguém disse, fulgurações de uma sociabilidade inteligente com pessoa nenhuma; mas tudo isso se me some se estou perante um outrem físico, perco a inteligência, deixo de poder dizer, e, no fim de uns quartos de hora, sinto apenas sono” (PESSOA, 2005: 82).

Enquanto prosseguem as mais diversas interações do Pessoa de bronze com turistas de diferentes origens e idades, a escolha de trechos do *Livro do Desassossego* vai colocando problemas em relação à representação de Pessoa que valem tanto para a estátua interativa quanto para o cinema, em plena era de cultura de massas. A voz de Soares profetiza: “Um dia, lá para o fim do futuro, alguém escreverá sobre mim um poema, e talvez só então eu comece a reinar no meu Reino” (PESSOA, 2005: 60). A frase não poderia entrar em melhor contexto, já que *Desassossego de Pessoa* é um filme-poema escrito sobre Pessoa décadas após a sua morte. Diante de tantas obras de arte que prolongam o universo pessoano, prestando-lhe homenagens, a frase de Soares soa como uma profecia. “Seu Reino” poderia ser tomado de forma literal, como o reconhecimento em sua terra natal; a trilha sonora de Carlos Paredes e Emmanuel Nunes reforça que Gamboa compreende bem a relação da obra pessoana com a construção da identidade nacional portuguesa. Porém, o Reino de Soares certamente não será deste mundo, terreno. Será o Reino da imortalidade, da eternidade. Como reforça outro trecho lido em *off*: “Com a morte? Não, nem com a morte. Quem vive como eu não morre: acaba, murcha, desvegeta-se. O lugar onde esteve fica sem ele ali estar, a rua por onde andava fica sem ele lá ser visto, a casa onde morava é habitada por não-ele” (PESSOA, 2005: 77).

Pessoa deixou inacabado um ensaio sobre a celebridade, *Erostratus* (veja-se: PESSOA, 2000), em que discutiu, inclusive, o nascente *star system* hollywoodiano. Ao mesmo tempo, Soares considera publicar-se um ato ignóbil de necessidade de “socialização de si próprio” (PESSOA, 2005: 216). O filme de Gamboa contrasta a visão antissocial de Soares com a simbologia da estátua interativa: vê-se o poeta metafísico enfim reconciliado com o “Gado vestido dos currais dos Deuses” (PESSOA, 2002: 312), alçado a protagonista estático em meio a tantos figurantes móveis. A voz em *off* se refere a “essa mesma humanidade vulgar que repugno e de quem disto” (PESSOA, 2005: 103); porém, a imagem mostra que Pessoa-Soares não *dist*a nem um centímetro da humanidade vulgar que se atira sobre ele, tocando-o, apoiando-se em seus

² Anos mais tarde, Dória interpretou o Ministro da Saúde em *Como Fernando Pessoa Salvou Portugal* (2018).

ombros, zombando da sua seriedade. Mas este é também um contato de carinho, e até de carícias: não raro, os transeuntes afagam a estátua, sendo o auge da “intimidade” a já mencionada cena em que a estátua recebe o beijo da atriz.



Figs. 13, 14, 15 e 16. *Desassossego de Pessoa* (2002).

O texto lido pela voz em *off* direciona a sensibilidade do espectador para uma empatia com a figura de Pessoa-Soares, menino órfão, carente de afeto: “Não me lembro da minha mãe. Ela morreu tinha eu um ano. Tudo o que há de disperso e duro na minha sensibilidade vem da ausência desse calor e da saudade inútil dos beijos de que me não lembro. Sou postiço. Acordei sempre contra seios outros, acalentado por desvio” (PESSOA, 2005: 65). Um tema comum também na poesia de Mário de Sá-Carneiro, a ânsia por afeto serve como contraponto ao Soares antissocial e autossuficiente: “Desejei sempre agradar. Doeu-me sempre que me fossem indiferentes. Órfão da Fortuna, tenho, como todos os órfãos, a necessidade de ser o objecto da afeição de alguém. Passei sempre fome da realização dessa necessidade. Tanto me adaptei a essa fome inevitável que, por vezes, nem sei se sinto a necessidade de comer” (PESSOA, 2005: 381). Um menino se deita sobre o colo do Pessoa de bronze. Um casal gay se beija ao lado da estátua. Muitas mãos alisam, intencionalmente acariciam a estátua. Imagens de um afeto enfim conseguido. Por fim, outras figuras em busca de afeto surgem: o homem embriagado que monologa em voz alta e, por fim, os jovens boêmios que ocupam a praça à noite e que ignoram a estátua. Enfim, há sossego para Pessoa.

A seleção sensível dos trechos de Soares confere um sentido mais profundo ao filme, e convida a pensá-lo pela ótica desse semiheterônimo. Tão crítico é Soares à imagem fotográfica (matéria-prima do cinema), que não é difícil supor o incômodo que sentiria ao se encontrar nessa situação de protagonismo inesperado, diante das câmeras fotográficas dos turistas, bem como da câmera cinematográfica de Gamboa,

que o capturam à revelia. Embora o tema do incômodo com a fotografia não seja explorado, a estátua imóvel é a imagem da impotência de Pessoa diante do mundo que o circunda. Num dos últimos trechos lidos em *off*, Soares lamenta “a nulidade de acção em que vivo” (PESSOA, 2005: 98) – ironicamente, estamos diante de uma estátua, cuja nulidade de ação não poderia ser maior.

Além da voz de Diogo Dória, há pontos de contato entre *Desassossego de Pessoa* e um outro filme aqui tratado. O filme de Gamboa tem uma rápida participação especial de José Fonseca e Costa, diretor do filme que será analisado a seguir.

A Metafísica dos Chocolates (1967)

O último filme pessoano de que vamos tratar aqui é *A Metafísica dos Chocolates*, do português José Fonseca e Costa. É o filme mais antigo da lista: foi lançado em 1967, e financiado pela fábrica de chocolates Regina. Naquela altura, documentários industriais encomendados por fábricas e pequenas indústrias, representavam para os cineastas portugueses uma forma de conseguir trabalho e, ao mesmo tempo, lançar-se, com uma liberdade surpreendente, em exercícios de ensaios visuais poéticos da plasticidade das imagens industriais das linhas de montagem.

Em *A Metafísica dos Chocolates*, o recurso da voz em *off* é utilizado de forma pontual: no começo do filme, são recitados (na voz do ator João Perry) os quatro primeiros versos de *Tabacaria*:

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

(PESSOA, 2002: 289)

Na sequência inicial, o espectador acompanha uma jovem que caminha próxima ao Cais das Colunas e depois pelas ruas do centro de Lisboa. Entra numa loja de chocolates onde se depara com o famoso retrato de Fernando Pessoa pintado em 1954 por José de Almada Negreiros. É neste momento que são declamados os versos iniciais de *Tabacaria*.

Em seguida, uma outra jovem é vista comendo chocolates dentro de uma fábrica; em segundos, fica claro que se trata de uma fábrica de chocolates. Nesta altura, são mostrados *close-ups* do rosto da jovem e de elementos da máquina: medidores, caldeiras flamejantes, engrenagens, roldanas girando, correias, esteiras, manivelas, válvulas, câmaras de pressão, tubos... A estetização da máquina faz pensar em *Tempos Modernos* de Chaplin. Nas entrelinhas, as imagens sugerem um diálogo intertextual com o Álvaro de Campos entusiasta da máquina. Vêm à mente versos como os da *Ode Triunfal*: “Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!” (PESSOA, 2002: 83), ou, ainda, trechos de sua *Ode Marítima*: “Chaminés de vapores, hélices, gáveas,

flâmulas, | Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas” (PESSOA, 2002: 111). Os versos de Campos não são citados expressamente. Mas o dinamismo é enfatizado pela trilha sonora, uma impactante versão *jazz* das *Quatro Estações* de Vivaldi.

Na euforia de Álvaro de Campos, metamorfoseado na máquina, há uma pulsão sexual evidente. No filme *A Metafísica dos Chocolates*, também há alusões sexuais. O corpo feminino é apresentado, dentro do clichê cinematográfico de sua sexualização exagerada, como objeto de deleite ao “prazer visual” – para utilizar o conceito proposto pela estudiosa Laura MULVEY (1975). Isso ocorre desde as cenas iniciais, voyeurísticas, até as poses sorridentes com o chocolate nas mãos, que mimetizam claramente a linguagem dos filmetes publicitários. Chega a aparecer a placa da fábrica de chocolates Regina, um claro reclame publicitário. Os *close-ups* há pouco mencionados sugerem expressões de prazer no rosto da jovem. Aparentemente, o prazer estaria vinculado à degustação dos doces chocolates, porém, implicitamente, o filme publicitário alude ao prazer sexual.

Numa súbita ruptura digressiva, o filme se desloca para os trópicos, onde é mostrado o árduo trabalho da colheita do cacau, cujos grãos haviam sido mostrados na esteira da fábrica portuguesa. Neste ponto, o filme remete a *O Guardador de Rebanhos*, ao representar o árduo trabalho de agricultores. O que as imagens mostram agora ao espectador é de onde vem o chocolate devorado pelas moças do filme. O chocolate vem dos trópicos, do cacau que é colhido por homens de pele escura; vem da fábrica, em que é produzido e embalado por operários; e chega, enfim, à confeitaria. Feita a digressão, o filme retorna à esteira sobre a qual deslizam os grãos de cacau, em seguida moídos por uma monstruosa máquina com espinhos, da qual escorre uma massa disforme asquerosa. A voz *off* então retoma sua leitura, e chega enfim ao trecho de *Tabacaria* que se refere aos chocolates. Nele, uma “pequena suja” come chocolates, o que contrasta com as amargas inquietações metafísicas do eu-lírico:

(Come chocolates, pequena;
Come chocolates!
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequena suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folhas de estanho,
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)

(PESSOA, 2002: 291)

O filme retorna então às ruas de Lisboa. A câmera transita pelo centro e nos mostra o edifício histórico do Animatógrafo do Rossio, fundado em 1907. Ora, não existe registro seguro de quais salas de cinema Pessoa terá eventualmente frequentado.

Há, sim, especulações³. Seja como for, o Animatógrafo testemunha uma época de cinefilia da qual Pessoa foi contemporâneo. As imagens do Animatógrafo parecem sugerir ao espectador que imagine a figura fantasmagórica de Pessoa transitando por aquelas ruas novamente.



Figs. 17 e 18. Obra de Almada Negreiros e animatógrafo lisboeta.

O filme termina com as imagens de uma nova jovem comendo chocolates: mais uma vez, a estética remete diretamente aos filmes publicitários: a delicadeza das imagens contrasta com aquilo que o espectador viu logo antes, sejam as rudes engrenagens, seja a massa disforme de xarope marrom que escorre por uma das máquinas, ou sejam, ainda, as cenas do trabalho pesado da colheita do cacau. Há, portanto, um contraste que já estava sugerido no poema de Pessoa-Campos – embora aqui o tema seja tratado por um viés de crítica social.

Conclusão

O presente texto é uma contribuição para os estudos intertextuais e intermediários ao redor de Fernando Pessoa. De forma geral, pode-se considerar que a obra pessoana responde bem a abordagens de adaptações menos fiéis e mais irônicas. O procedimento de citação dentro do cinema atrela a voz do diretor àquela outra voz autoral, mas os efeitos que se podem extrair são múltiplos, entre a confirmação e o choque, o que dá ao texto novas camadas interpretativas. Olhar esses quatro filmes em conjunto – um panorama tão rico e diverso, e tão pouco conhecido – permite encontrar chaves interpretativas e nexos comparativos inesperados, ressaltando aspectos até então inaparentes, e assim expandir o olhar para as diferentes formas possíveis de se fazer cinema citando Pessoa.

³ Patrick Quillier sugere que Pessoa frequentava o cinema Paris, próximo ao Jardim da Estrela (Quillier *apud* PESSOA, 2007: 7).

A relação dialógica com o espectador é essencial no trabalho interpretativo destes quatro filmes, o que frequentemente envolve uma dimensão ética. Do ponto de vista técnico, a oposição entre imagem e som é estruturante nessa produção. Embora a importância da música não seja desprezível, é a voz *off* que adquire a maior relevância, quer ela apareça ao longo de todo o filme, quer apenas de forma pontual em um ou mais momentos específicos. É muito simbólico que a voz de Pessoa continue ecoando de forma tão abrangente no cinema, arte sobre a qual ele tinha um ponto de vista complexo.

É significativo que nesses filmes irrompam pontualmente representações visuais do poeta, seja na escultura de Lagoa Henriques, seja na pintura de Almada Negreiros, dando materialidade a Pessoa em forma de obra de arte. Não é incomum que filmes inspirados em Pessoa apresentem um ator caracterizado como o poeta a dizer seus textos. Na contramão, os quatro filmes aqui tratados optam pela voz *off*, sem materialidade, o que se adapta bem ao imaginário diáfano e fantasmagórico ao qual Pessoa está associado, e funciona também como uma maneira de considerá-lo apenas enquanto obra, fora do tempo e da materialidade física (como talvez ele próprio tivesse preferido). Assim, sua vida e obra continuarão a se espelhar na criatividade de outros artistas... E assim o Pessoa imortal reinará enfim no seu Reino.

Bibliografia

- CORRIGAN, Timothy (2015). *O filme-ensaio. Desde Montaigne e depois de Marker*. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus.
- MULVEY, Laura (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, vol. 16, n.º 3, outono, pp. 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- PESSOA, Fernando (2016). *Obra completa de Alberto Caeiro*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2007). *Courts-métrages*. Reunidos, apresentados e traduzidos por Patrick Quillier. Paris: Chandeigne.
- ____ (2005). *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (2002). *Poesia: Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (2001). *Poesia: Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (2000). *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1934). *Mensagem*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.

Filmografia

- A Metafísica dos Chocolates* (1967), de José Fonseca e Costa. 18 minutos.
- O Encoberto* (1975), de Fernando Lopes. 10 minutos.
- O Guardador de Rebanhos* (1999), de José Edgar Feldman. 35 minutos.
- Em linha: <https://www.youtube.com/watch?v=BtXla6BKN-Y>
- Desassossego de Pessoa* (2002), de Zézé Gamboa. 10 minutos.

MARCELO CORDEIRO DE MELLO é professor e pesquisador das áreas de literatura e cinema. Foi bolsista de Pós-Doutorado no Exterior (CNPq / Universidade de Brasília, com estágios na Brown University, na Universidade do Algarve e na Universidad de los Andes) com o projeto “Pessoa Intercontinental” em 2024 e 2025. Publicou artigos revisados por pares no Brasil, em Portugal, na França e nos Estados Unidos. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, com a tese “Espetáculo e resistência no roteiro cinematográfico inédito de ‘A hora dos ruminantes’”, defendida em 2019 (Bolsa CAPES / PROEX e Bolsa Doutorado Sanduíche no Exterior – University of Texas at Austin). Mestre em Línguas, Literaturas e Civilizações Estrangeiras pela Université Paris IV, Sorbonne, com a dissertação “Fernando Pessoa et le cinéma”, defendida em 2011. É pesquisador dos grupos: Cartografias de roteiros (FAP/DF), Estudos Pessoaanos (USP) e Crítica Polifônica (UnB). Colaborou como consultor de roteiro em obras audiovisuais. Dirigiu o longa-metragem documentário *Os Ruminantes*, exibido em 2025 no É Tudo Verdade, no CineOP e no Festival de Cinema de Brasília.

MARCELO CORDEIRO DE MELLO is a professor and researcher in the fields of literature and film. He was a Postdoctoral Fellow Abroad (CNPq / University of Brasília), with research stays at Brown University, the University of Algarve, and Universidad de los Andes, as part of the project “Pessoa Intercontinental” in 2024 and 2025. He has published peer-reviewed articles in Brazil, Portugal, France, and the United States. He holds a PhD in Literary Studies from the Federal University of Minas Gerais, with the dissertation “Spectacle and Resistance in the Unpublished Screenplay of ‘A hora dos ruminantes’”, defended in 2019 (CAPES/PROEX Scholarship and Sandwich PhD Abroad Fellowship – University of Texas at Austin). He earned a Master’s degree in Languages, Literatures, and Foreign Civilizations from Université Paris IV – Sorbonne, with the dissertation “Fernando Pessoa et le cinéma”, defended in 2011. He is a member of the research groups *Cartografias de roteiros* (FAP/DF), *Estudos Pessoaanos* (USP), and *Crítica Polifônica* (UnB). He has collaborated as a script consultant on audiovisual works. He directed the feature-length documentary *Os Ruminantes*, screened in 2025 at É Tudo Verdade, CineOP, and the Brasília Film Festival.