

Quatro Pessoas: figurações do poeta no cinema

[Four Pessoas:
the poet's cinematographic figuration]

Ana Isabel Soares*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Cinema português, Cinema e Literatura, Identidade, Autor como Ficção.

Resumo

No editorial do número especial de *Pessoa Plural* sobre “Pessoa e Cinema” (2024), Marcelo Mello interroga “qual Pessoa foi criada por cada realizador” e de que modo a imagem icónica do poeta assombra certas representações fílmicas. Esta ideia articula-se com a leitura de Fernando Cabral Martins (2007), para quem o próprio ortónimo constitui uma ficção, marcada por uma multiplicidade funcional. Partindo deste enquadramento, propõe-se a análise de quatro filmes — *Conversa Acabada* (João Botelho, 1981), *Conserva Acabada* (João César Monteiro, 1989), *Daisy: Um Filme para Fernando Pessoa* (Margarida Gil, 1991) e *Onde Está o Pessoa?* (Leonor Areal, 2023) — em que Pessoa surge como figura cinematográfica múltipla. A leitura incidirá sobre a construção dessa figura, tanto ao nível das estratégias autorais como da sua materialização visual. Argumenta-se, por fim, que a busca identitária central na obra pessoana persiste e se reconfigura nestas representações fílmicas.

Keywords

Fernando Pessoa, Portuguese cinema, Cinema and Literature, Identity, Author as Fiction.

Abstract

In the editorial of the special issue of *Pessoa Plural* on “Pessoa and Cinema” (2024), Marcelo Mello asks “which Pessoa was created by each filmmaker” and how the poet’s iconic image haunts certain filmic representations. This idea resonates with Fernando Cabral Martins’s (2007) reading, according to which the orthonym itself constitutes a fiction, marked by a functional multiplicity. Within that framework, this article proposes an analysis of four films — *Conversa Acabada* (João Botelho, 1981), *Conserva Acabada* (João César Monteiro, 1989), *Daisy: Um Filme para Fernando Pessoa* (Margarida Gil, 1991), and *Onde Está o Pessoa?* (Leonor Areal, 2023)—in which Pessoa emerges as a multiple cinematic figure. The analysis focuses on the construction of this figure, both in terms of authorial strategies and of its visual materialization. It ultimately argues that the search for identity central to Pessoa’s work persists and is reconfigured in these filmic representations.

* CIAC | Universidade do Algarve.



O homem não deve poder ver a sua propria cara. Isso é o que ha de mais terrivel. A Natureza deu-lhe o dom de não a poder vêr, assim como de não poder fitar os seus proprios olhos.

Só na agua dos rios e dos lagos elle podia fitar seu rosto. E a postura, mesmo, que tinha de tomar, era symbolica. Tinha de se curvar, de se baixar para commeter a ignominia de se vêr.

O creador do espelho envenenou a alma humana.

(PESSOA, 2017: 148; *Livro do Desassossego*)

A ampla divulgação da sua obra e a intensificação das edições do espólio depositado na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) a partir da década de 1980 fizeram com que a receção de Fernando Pessoa extravasasse o campo literário e académico e se institucionalizasse como importante símbolo cultural. Em 1981, a revista *Colóquio-Letras* refere que “Pessoa escolarizado” em Portugal é “[s]inal da consagração do poeta múltiplo” e identifica um ensaio sobre o poeta na *Luso-Brazilian Review* (SEM AUTOR, 1981a: 106), além de dar conta de novas traduções de Pessoa na Holanda e na Roménia (SEM AUTOR, 1981b: 98). 1982, o ano da edição do *Livro do Desassossego*, organizada, a partir do trabalho de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, por Jacinto do Prado Coelho, confirma a consagração nacional e internacional do poeta, que se materializa em edições sucessivas entre 1985 e 1997, período em que a obra esteve em domínio público.

Um dos responsáveis pela dinâmica crítica que acompanhou essa divulgação, Eduardo Lourenço, escreve em 1991 que, volvidos cinquenta anos da sua morte, Pessoa “tornou-se efectivamente num mito” (LOURENÇO, 2004: 13). No texto “Vinte anos depois” (nota datada de abril de 2000 com que abre a terceira edição do seu *Pessoa Revisitado*), o mesmo autor sublinha que, de 1973 em diante, “os livros sobre o autor da ‘Tabacaria’ são legião” (LOURENÇO, 2003: 11). Tal difusão aguçava a curiosidade acerca do poeta: além da sua identidade (que Lourenço fazia equivaler ou, pelo menos, representar, a identidade nacional), a posteridade de Pessoa procurava fixar uma imagem que correspondesse a “um dos mitos culturais mais prodigiosos do nosso século” (LOURENÇO, 2008: 75). O poeta ultrapassava as fronteiras da literatura e da crítica literária através da “consagração mítica” (2008: 40) descrita em *Fernando Pessoa Rei da Nossa Baviera* (publicado pela primeira vez em 1986): o “nada que é tudo”, na formulação de Pessoa em “Ulisses”, poema de *Mensagem*, deixava abertura ampla à possibilidade de figuração. Nas artes plásticas, entre Almada Negreiros (que começou a representar o poeta ainda em vida deste) e Júlio Pomar, Bartolomeu Cid dos Santos, José de Guimarães ou Costa Pinheiro, constitui-se uma iconografia pessoana ajustada ao “mito” que Lourenço também ajudou a fundar. Em 1981, Teresa Rita Lopes e Maria Fernanda de Abreu organizaram, para o Ministério dos Negócios Estrangeiros e o Instituto Português do Livro, uma exposição bio-bibliográfica: “Fernando Pessoa, el eterno viajero”, que percorreu várias cidades de Espanha e viria a ser exibida no Brasil em 1983 (com o título “Fernando Pessoa, hóspede e peregrino”).

O 50.º aniversário da morte do poeta foi assinalado por outras exposições e conferências: na Fundação Calouste Gulbenkian, mais de trinta artistas plásticos deram a ver múltiplos Pessoa na exposição “Um Rosto para Fernando Pessoa”. Três anos depois, a estátua de Lagoa Henriques sentava o poeta para a posteridade turística diante do café A Brasileira, em Lisboa. Em 1980, o município da capital portuguesa comprou o imóvel onde seria inaugurada, em 1993, a Casa Fernando Pessoa. O ponto alto dessa institucionalização – aquele que literalmente levou a figura de Pessoa a todos os cantos do país – revelou-se na impressão da efígie do poeta na nota de 100 escudos, emitida entre o Verão de 1987 e o início de 1992 (cf. PINHO, 2012: 143-146).

À exaltação institucional correspondia um crescente entusiasmo crítico, que, apesar disso, via como repugnante “tanta e tão suspeita idolatria” (LOURENÇO, 2008: 11). Se a transformação de Pessoa em marca cultural resulta de e num maior e mais cuidado conhecimento daquilo que Pessoa deixou escrito, ela traduz-se igualmente numa espécie de insaciabilidade que se revê na procura da sua identidade enquanto imagem visual. “O mito de um poeta sem corpo, só feito de inteligência”, de que fala Fernando Cabral Martins em *Mário Cesariny e o Virgem Negra* (MARTINS, 2016: 67), deixa espaço à corporização do poeta. Mas, se a pintura lhe dava uma visualidade, seria o cinema a devolver a Pessoa um corpo em movimento, acrescentando à obra outras dinâmicas de leitura.

O estudo da figuração cinematográfica de Fernando Pessoa mereceu recentemente alguma atenção crítica, a propósito de *Não Sou Nada / The Nothingness Club*, de Edgar Pêra (2022), filme em que o realizador, de acordo com Rui Sousa, “constrói uma interpretação de Pessoa” através do seu enigma identitário (SOUSA, 2024: 359)¹. No ensaio de apresentação do número anterior da revista *Pessoa Plural*, dedicada ao tema “Pessoa and Cinema”, o editor convidado, Marcelo Cordeiro de Mello, enuncia as interrogações que nortearam o “desbravamento do campo de estudos” dedicado às “obras audiovisuais relacionadas a Pessoa: à sua vida, sua figura e, muito especialmente, à sua obra” (MELLO, 2024: 2-3). Entre as questões apontadas ao que o poeta escreveu acerca da arte cinematográfica, e para cinema, Mello pergunta “qual foi o Pessoa que cada diretor criou” e de que modo “a imagem exterior do poeta – o fantasma de chapéu, óculos e bigode – ronda certos filmes” (MELLO, 2024: 2-3). É grande a variedade das figurações cinematográficas de Fernando Pessoa: já em “Appearances of the Author”, Cabral Martins descrevia essa multiplicidade, sem precisar de se referir aos heterónimos: “The orthonymous Pessoa is thereby revealed, so to speak, as being himself a fiction, the character of a symbolist, Intersectionist, and hermetic poet, whose construction involves an uncommon functional multiplicity” (MARTINS, 2007: 247) [O Pessoa ortónimo é (...) revelado, por assim dizer, como sendo ele mesmo

¹ O filme de Edgar Pêra foi objeto de estudos publicados em dois números sucessivos da revista *Pessoa Plural* e na monografia *Não Sou Nada*, publicada em 2024 pela editora Tinta-da-china.

uma ficção, o caráter de um poeta simbolista, Interseccionista e hermético, cuja construção implica uma multiplicidade funcional pouco comum].

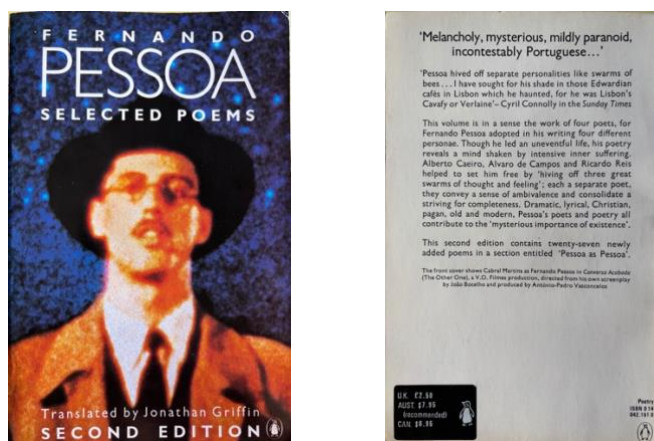
No presente texto, tomo para análise dessas e doutras questões quatro filmes em que Fernando Pessoa é múltipla personagem: *Conversa Acabada* (João Botelho, 1981), cujo título completo inclui o subtítulo “sobre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro”; *Conserva Acabada* (João César Monteiro, 1989); *Daisy – Um Filme para Fernando Pessoa* (Margarida Gil, 1991); e *Onde Está o Pessoa?* (Leonor Areal, 2023). Se, como sugere Cabral Martins, a figura do poeta é, desde sempre, desde o próprio, uma invenção, ela abre-se à construção por outros. Ensaiarei, pois, leituras iniciais, convocando comentários anteriores quer à obra pessoana, quer às cinematografias em que se inserem estes quatro filmes, sugerindo ou sublinhando cruzamentos entre eles e procurando evidenciar como se vem inventando, neste cinema, Fernando Pessoa. Concentrar-me-ei na figura do poeta construída em cada filme, não apenas naquilo que *realizador* ou *argumentista* podem significar enquanto autores-construtores-criadores, mas no modo como tais significações se materializam através, por exemplo, de figurinos ou cenografia. A ideia pessoana de *drama em gente* parece ajustar-se a uma arte figurativa e performativa como o cinema e a busca identitária empreendida na obra do poeta persiste nas quatro declinações cinematográficas em estudo.

***Conversa Acabada* (João Botelho, 1981)**

Numa entrevista publicada em 2022, João Botelho afirma que a “grande descoberta internacional do Pessoa” se dá depois da estreia de *Conversa Acabada*. A “primeira edição inglesa de poemas do Pessoa, uma pequena edição da Penguin, tem na capa o Fernando Cabral Martins, que era ator do meu filme” (BOTELHO, 2022: 67), recorda². Talvez a globalização de Pessoa apenas coincida no tempo com a primeira longa-metragem do realizador, mas *Conversa Acabada* tem o mérito de inaugurar a figuração de Fernando Pessoa enquanto personagem cinematográfica plena. De então até hoje, muito poucos são os projetos deste realizador em que o cinema não se encontra com a literatura. Com uma carreira marcada sobretudo por adaptações literárias, Botelho entrou no século XXI a passar para cinema *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, em *Quem És Tu?* (2001); construiu *O Fatalista* (2005) a partir da obra de Denis Diderot; e, focando sobretudo obras de escritores maiores da literatura portuguesa, realizou *A Corte do Norte* (2008), sobre um texto de Agustina Bessa-Luís; *Filme do Desassossego* (2008), novamente em diálogo com a obra de Fernando Pessoa, no caso, com textos de Bernardo Soares; *Os Maias: Cenas da Vida Romântica* (2014), a partir de Eça de Queirós; *Peregrinação* (2017), que tem por base a obra de Fernão

² A capa com a imagem de Cabral Martins corresponde à da segunda edição de *Selected Poems*, da coleção “Penguin Modern European Poets”, traduzida e editada por Jonathan Griffin e com 27 poemas acrescentados à primeira edição, que saíra em 1974.

Mendes Pinto; e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (2020), a partir do livro homónimo publicado por José Saramago em 1984, cuja narrativa se centra na vida do heterónimo depois da morte de Fernando Pessoa. Para lá das decisões estéticas e literárias que sustentam as aproximações de Botelho à literatura – sobretudo, mas não apenas, portuguesa –, percebe-se nelas uma preocupação pedagógica, evidente, por exemplo, no modo como a distribuição dos filmes tem passado por apresentações em sessões escolares. *Conversa Acabada* revela essa preocupação quando toma como ponto de partida um olhar didático sobre a correspondência entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, em momentos de declamação dos poemas dos dois autores ou noutros, em que quer a voz *off* quer o narrador Jorge Silva Melo assumem um tom professoral.



Figs. 1. e 2. Capa e contracapa da 2.ª edição de *Selected Poems* (ed. Penguin)

O filme concretiza, então, dois momentos inaugurais: enquanto longa-metragem de João Botelho e enquanto proposta da figuração do poeta, através de um gesto que se não se limita a ser documental ou meramente informativo. De acordo com o realizador, *Conversa Acabada* não pretendeu ser uma reconstituição histórica, mas percorre um veio que desemboca na poesia: “organiza-se como um documentário sobre poesia que progride e se resolve em drama poético” (BOTELHO, 1981: 8). Por outras palavras, mimetiza o modo criativo descrito por Pessoa. Ainda assim, o realizador não deixa de reconhecer na sua obra a “faceta documental” (cf. BOTELHO, 1996: 53), o que sublinha o seu pendor pedagógico e se verifica em momentos como aqueles em que a voz *off* ou as legendas sobrepostas à imagem informam sobre aspectos biográficos dos dois poetas retratados, Pessoa e Mário de Sá-Carneiro (assim como nas “lições” com que o “Apresentador / Fausto” Jorge Silva Melo anula a “quarta parede” e se dirige, em tom didático, ao espectador). O cineasta regressará à ideia de que o filme começou por ser pensado como documentário para acabar por se aproximar da ficcionalidade melodramática: “deveria ser um documentário, mas trabalhei muito e transformei-o numa ficção. A relação entre o Pessoa e o Sá-Carneiro era tão forte que o filme passou a ser um melodrama” (BOTELHO, 2022: 44).

Conversa Acabada oscila entre uma e outra tonalidade, sobrepondo ilustrações e fotografias de época, assim como imagens desenhadas, à docuficção, e nela incluindo o trabalho de atores e de figurinos de época para a composição das personagens. Pessoa (assim como Sá-Carneiro e outras personalidades) é o referencial biografado, mas é igualmente símbolo de uma criação fílmica, poética.

Em *Conversa Acabada*, Fernando Pessoa é interpretado por dois não atores: Fernando Cabral Martins e Luiz Pacheco. Botelho terá escolhido o primeiro “pela semelhança física” com o poeta (BOTELHO, 1981: 8), e o ensaísta pessoano repetirá a experiência de encarnar o poeta, novamente sob a direção de João Botelho, em *Oh, Lisboa Meu Lar!* (2010). Cabral Martins interpreta Pessoa ao longo de quase todo o filme; porém, é a Luiz Pacheco que cabe interpretá-lo nos momentos finais da vida, deitado na cama de um hospital. A cena aparece no início do filme, depois de uma introdução de cerca de dois minutos, em que Jorge Silva Melo, sentado no centro do enquadramento, lê excertos do *Fausto* pessoano. Botelho explica que começa a narrativa principal do filme pela morte de Pessoa porque lhe interessava “apontar simultaneamente a ideia de morte e o plano fixo como matéria” (BOTELHO, 1982: 12), acrescentando: “começo o filme com a morte de Pessoa e acabo com a de Sá-Carneiro” (BOTELHO, 2022: 48) e define, nesse círculo, aquilo a que Bruno Fontes chama o “leitmotiv essencial do filme, a morte” (FONTES, 2025: 236). Depois do plano da leitura do *Fausto*, a cena muda para a imagem estática de um crepúsculo nublado, com o fundo sonoro de um helicóptero, que se ouve desde a cena anterior, e a legenda “Hospital de St. Louis / Lisboa, 30 de Novembro de 1935”. Pessoa surge logo depois, a abrir o filme propriamente dito, no instante em que, na sua vida, está prestes a desaparecer, deitado na cama de um hospital.



Fig. 3. Jorge Silva Melo em pose didática frente a um cenário de teatro

No desaparecimento do poeta, quem o representa é outro escritor: eis um dos muitos motes para o artifício fílmico de Botelho ao assumir o não documental, ou o jogo em que consiste a construção artística. Através da escolha dos intérpretes para as suas personagens, outro mote ainda se revela na cena do finamento do poeta: no quarto da enfermaria, sentado à beira da cama, um padre vela o moribundo: o ator amador que o interpreta é Manoel de Oliveira, numa homenagem de Botelho àquele que reconhece como um dos seus mestres. Assumindo o papel de padre e último confessor de Pessoa, Oliveira torna-se, ao mesmo tempo, velador do poeta e figura tutelar do filme, porque – religiosamente – o apadrinha desde o começo.

Durante a morte de Pessoa, encenada no filme, não se ouve qualquer palavra. Além do mais, ela ocorre fora do enquadramento: entra no quarto uma freira (Elsa Walenkamp), que a câmara seguirá para nela se fixar junto à janela, abandonando, num *travelling*, cama, poeta e padre. O sinal da morte é o frémito que mal se percebe no rosto da freira, filmada em plano médio, “forma embalsamada no ecrã” (Ferreira, 2025: 187). Pouco depois, ela reza, ajoelhada ao lado da cama, enquanto o padre, de pé, lê a extrema-unição e deixa ouvir claramente o nome de “Fernando Nogueira Pessoa”. Na mesma sequência, a imagem seguinte faz concluir que, apesar de estarem em silêncio, ocorreu entre os dois homens uma troca de palavras: em grande plano, a câmara enquadra a folha de papel que a mão de Pessoa segura, sobre a qual o poeta escreveu “I know not what to-morrow will bring”. A frase tem sido reconhecida como a derradeira pessoana, aquela que o poeta terá inscrito como seu epitáfio. O realizador conta que o próprio Pacheco a terá registado a lápis no papel para ser filmada (BOTELHO, 2008: 14): ou seja, outro Pessoa que não Cabral Martins, um poeta, afinal, que não exatamente a figuração principal de Pessoa. Se se atentar na leitura que António M. Feijó faz dessa frase, *modulação* de um verso horaciano – “as últimas palavras de Fernando Pessoa são o enunciado final, incaracteristicamente redigido em inglês, do estoico Ricardo Reis, o autor de tantas versões de odes de Horácio” (FEIJÓ, 2015: 75) –, a sucessão de figuras, *personae* e encarnações poéticas (e linguísticas) ajusta-se à espiral heteronímica, em que cada nova voz poética engendra outras não apenas em sequência temporal, mas em contiguidades estéticas. Entretanto, no lado esquerdo do ecrã, vê-se a mão do morto; vinda do lado direito, outra mão (a do padre, cuja sombra se percebe sobre a folha) agarra o papel e, puxando-o, faz com que saia do enquadramento pelo lado direito: resta a mão, resta o lápis. Agora invisíveis, as palavras inscritas no papel vivem num espaço como que interno do cinema, o fora de cena – foram entregues à vida dos filmes.

Além de atribuir a intriga a um “território póstumo”, como assinalou Maria Brás Ferreira (2025: 186), a cena inicial da morte sugere uma leitura simbólica de *Conversa Acabada*: as escolhas de Manoel de Oliveira e de Luiz Pacheco para interpretar, respetivamente, o padre e o poeta moribundo introduzem camadas interpretativas que adensam a profundidade do filme. Ainda assim, a materialidade ou a visualidade plástica (trabalho cenográfico de Ana Jota) da obra afirma-se desde o

plano inicial, quando Jorge Silva Melo, “apresentador de espectáculo (como um apresentador de circo)” (BOTELHO, 1982: 12) é filmado no centro da imagem, num plano fixo (mesmo quando a lógica é cinematográfica e as transparências reforçam a profundidade dos planos, o ecrã frontal aponta para uma bidimensionalidade quase estática), enquadrado por um cenário de transparências sobre o qual se projetam páginas escritas e desenhadas por Fernando Pessoa, desde cartas astrais a esquemas do cérebro humano e versos isolados dos seus poemas. Botelho quis fazer sobretudo um filme dedicado às palavras (eu acrescentaria, dedicado à visível caligrafia de Pessoa), optando por uma abordagem da materialidade, até do grafismo do texto verbal. Bernardo Pinto de Almeida referiu-se, a propósito deste filme, a uma “progressiva textualização da própria vida” (ALMEIDA, 2014: 69) e ao cinema de Botelho como um “cinema do texto” (2014: 71). Botelho relata que, num gesto em que a imagem real vai sendo substituída pela sua representação sonora e gráfica, concebeu um “filme como uma banda desenhada, sem profundidade, à superfície, como se os actores fossem marionetes [sic] portadoras de textos. Ouvir os textos é que é importante. Um filme de textos” (BOTELHO, 1987: 10). O cineasta chegou mesmo a falar de uma ideia arrojada (quem sabe se inspiradora de alguma obra posterior): “o que é importante é o texto do Fernando Pessoa e do Sá-Carneiro [...] para mim, o ideal [para *Conversa Acabada*] teria sido um quadro preto com voz off – só que ninguém o iria ver se tivesse sido rodado assim” (BOTELHO, 1996: 57).

Além de não se centrar exclusivamente em Fernando Pessoa, *Conversa Acabada* é a única longa-metragem do período anterior à publicação do *Livro do Desassossego* e à expansão – e exaustão – do fenómeno pessoano. A figura do poeta nesse filme é ao mesmo tempo mostrada como fonte textual única da obra pessoana, e complexificada, quer através do distanciamento em relação ao registo biográfico ou documental de que parte, quer enquanto obra que, apesar de conter a figuração do poeta, o apresenta sobretudo como jogo de nomes, como jogo poético apresentado na materialidade visual de palavras e de atores que representam Pessoa. É que deste distanciamento, também faz parte a decisão de ter duas pessoas diferentes a interpretar Pessoa: se a semelhança física entre Cabral Martins e o poeta se ajusta a uma representação tradicional (de certa maneira, um modo neutro de personificar o poeta), a escolha de Pacheco para os últimos instantes de Pessoa introduz um entendimento simbólico acerca do que fica da criação poética quando o cinema a recebe e trata – questão que ultrapassa a mera indagação acerca da identidade do poeta.

***Conserva Acabada* (João César Monteiro, 1989)**

No mesmo ano em que estreou *Recordações da Casa Amarela* (1989), a sua sexta longa-metragem, João César Monteiro dirigiu o “clip” *Conserva Acabada*, encomenda da RTP em coprodução com a Secretaria de Estado da Cultura no âmbito da série “Clips sobre Fernando Pessoa” (apesar do plural, não foi possível localizar outras obras).

O pequeno exercício fílmico teve uma vida pública discreta até 2003, ano da morte do realizador e do lançamento da sua última obra, *Vai e Vem*: nessa altura, a Madragoa Filmes associou-se à Cinemateca Portuguesa para editar em DVD todos os filmes do cineasta e a curta-metragem, de pouco mais de 12 minutos, seria integrada como extra no disco de *Recordações da Casa Amarela*.

O título remete sem quaisquer dúvidas para o do filme que João Botelho realizara oito anos antes a partir do epistolário de Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. É esse o primeiro indício do carácter “satírico-paródic[o]” com que Henrique Muga qualifica o filme (MUGA, 2014: 171). Se o gesto de Botelho apontava a câmara sobretudo à obra pessoana, o divertimento de César Monteiro toma por alvo de sátira a figura do poeta que, na ressaca dos aniversários da sua morte (em 1985) e do seu nascimento (em 1988), se tornara no “horripilante ‘objecto-fetiche’” no qual, em 1984, Eduardo Lourenço acusava a posteridade (incluindo-se nela) de querer transformar Pessoa (LOURENÇO, 2008: 11). Antonio Sáez Delgado sintetiza o processo de fetichização do poeta:

Pessoa passou, em pouco menos de um século – desde a sua morte, em 1935 – do pó do célebre baú de inéditos e das livrarias especializadas à multiplicação da sua presença no mercado editorial internacional, à ocupação do espaço público, a designar instituições e entidades e até a invadir as lojas de souvenirs e de lembranças, quase como insígnia oficial que certifica a passagem por um país.

(SÁEZ DELGADO, 2025: 259)

Trata-se do cenário anteriormente descrito por Cabral Martins como o “espalhafato cultural” que conduziria ao enfado ou mesmo à rejeição do poeta, a uma “vontade irresistível de o reduzir a objecto de gozo, de o ridicularizar” (MARTINS, 2016: 17). O crítico refere-se nesses termos ao contexto em que Mário Cesariny publicou *O Virgem Negra*, cujo subtítulo, *Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras*, reduz em sátira a exegese pessoana, precisamente no mesmo ano em que César Monteiro realiza *Conserva Acabada*. Ambas as obras concretizam o “exorcismo do lugar institucional de Pessoa” (MARTINS, 2016: 88). A trivialização reclama a caricatura, e é em tom caricatural que César Monteiro aqui filma. O realizador assume desde logo a curta-metragem como “nada de muito sério”, por entender “quase tautológico fazer um filme só sobre Pessoa” (MONTEIRO, 2005: 416). Mas, além da paródia de Pessoa (e de Botelho) anunciada no trocadilho entre “conversa” e “conserva”, César Monteiro alarga a *boutade* à “marquetização” do poeta, ao mesmo tempo que critica, parodiando-o, um certo modo de fazer cinema.

O protagonista é João Raposo, interpretado pelo próprio César Monteiro, um produtor de cinema em busca de apoios para concretizar um importante projeto cinematográfico. A derrisão que Monteiro dirige a si mesmo, quando encarna o produtor de um filme de Pessoa, não é apontada ao autor nem à sua criação poética (um

Pessoa metonímico cujo referente fosse o legado de escrita): é o Pessoa-marca acenado pelos poderes da *marquetização*, símbolo de um sistema em que a metonímia é Raposão, *Big Fox*, e o seu referente, o sistema de estúdios norte-americanos, que aqui se equipara à capitalização do poeta. “A distinção entre personagem de poeta e poesia vai-se perdendo, mas ela é bem clara para Cesariny”, afirma Cabral Martins (2016: 25) – e, acrescento eu, para César Monteiro. As considerações que Cabral Martins faz e convoca acerca de *O Virgem Negra* adequam-se à descrição do gesto paródico de César Monteiro em relação a Pessoa (se não à prática do cinema mercantilizado): tal como a obra coetânea de Cesariny, o filme é “uma exemplificação paradoxal da sátira, dado que parece ser, ao mesmo tempo, afirmação e negação, destruição e reconhecimento. O modo como encara Pessoa escolhe e destrói, elege e condena. É um panfleto que invectiva e uma celebração em forma de paródia” (MARTINS, 2016: 96).



Fig. 4. Raposão vira as costas à estátua de Pessoa no Chiado



Fig. 5. A turista em Lisboa e a estátua de Fernando Pessoa no Chiado

O tom de paródia atravessa todo o filme: estabelece o clima do estúdio e os diálogos entre o produtor e a secretária (Alexandra Lencastre), as dunas onde César Monteiro e Lencastre se mostram em cenas de *slapstick*, o Chiado, onde encenam o ridículo das

atitudes turísticas em que o dinheiro (as notas de 100 escudos com a efígie de Pessoa desenhada por Luís Filipe de Abreu) se sobrepõe ao valor cultural. O escritório, que serve de cenário à sequência inicial, é a igualmente caricata encarnação de uma indústria cinematográfica portuguesa: uma mobília descaracterizada, o cartaz de uma exposição de Jasper Johns a decorar descuidadamente uma das paredes e, noutra, um Cristo sem braços a encimar a secretária do produtor. Prepara-se o filme *A Conserva* – anunciado nos primeiros segundos através da claquete, num momento meta-fílmico que faz ver na narrativa uma observação de segunda ordem. O título, muito apropriadamente, remete para um dos típicos produtos de exportação nacional.

Ao telefone, na tentativa de conseguir financiamento da televisão estatal (“Alô, alô, R.T.P.”, saúda, sublinhando a pronúncia inglesa do acrónimo), Raposão diz, sarcástico, que pensou em Fernando Pessoa para o realizar: “Sim, estamos a pensar no Fernando Pessoa, realizador. Pessoa, sim [...] Pessoa, *persona*, *persona non grata*”. É possível ver aqui uma mera sequência fonética em que a redução do sobrenome ao nome comum, vertido para a sua forma latina – *persona* – induz a expressão idiomática, como que a anunciá-la, mas esvaziando-a de sentido. Mas pode ler-se também a consequente associação da figura do poeta a uma expressão de desagrado, aplicável a alguém cuja presença não se deseja ou que perdeu direitos de cidadania (“para não pagarem os pequenos direitos – humanos”, diz também João “Big Fox”, “Raposão”, ao interlocutor invisível do outro lado da linha). Através de “*non grata*”, o tópico do “indesejado” subverte, por assim dizer, alguns dos temas canonicamente relacionados com a obra de Fernando Pessoa: lido *a contrario*, o poema “O Desejado”, de *Mensagem*, ganha, afinal, o “novo fado” anunciado no verso derradeiro da primeira estrofe (PESSOA, 1987: 84) – converte-se em *enfado*.

“Pessoa” é o nome do realizador de cinema que o agente e cineasta Raposão tenta fazer contratar para uma “obra de encomenda”; mas a figura do poeta não é apenas sugerida pelo nome: é mostrada em dois dos símbolos da banalização que César Monteiro critica: a hoje muito popular estátua do Chiado, cenário para as poses de Alexandra Lencastre e as cambalhotas do fotógrafo Raposão, e a efígie na nota de 100 escudos, que a turista interpretada por Lencastre exhibe a Raposão. Mário Jorge Torres nota como este filme sublinha “os ridículos da indústria pessoana” (TORRES, 2005: 224): o gesto iconoclasta de César Monteiro arrasa a imagem do poeta enquanto bem de troca comercial.

Apesar do tom cómico e derrisório, Pessoa não deixa de ser uma entidade seriamente complexa aos olhos de César Monteiro. A sua multiplicidade parece sugerir uma conceção do cineasta ele mesmo, simultaneamente realizador, ator e protagonista, ao assumir-se enquanto personagem cujo nome remete quer a João César (“João”), quer à indústria do cinema (o nome “Big Fox” alude aos grandes estúdios de Hollywood). Luís Miguel Oliveira lembra como, nesta peça fílmica, feita logo a seguir a *Recordações da Casa Amarela* (obra em que “se acentua a presença de César

Monteiro enquanto ‘corpo’ central dos seus próprios filmes”, OLIVEIRA, 2005: 66), “César assume sem rodeios a dimensão cómica da sua persona cinematográfica” (OLIVEIRA, 2005: 65), e que *Conserva Acabada* funciona como “um ‘balão de ensaio’ ou um ‘campo de provas’ para futuras variações (e reiteraões) da sua ‘persona’ de ator” (OLIVEIRA, 2005: 66). Ou seja, César Monteiro assume a multiplicidade das suas máscaras, num jogo que replica a heteronímia de Pessoa. Assim o viram Angélica García Manso (cf. 2010: 170-171) ou Pedro Camacho Costa – o qual afirma mesmo que, em *Conserva Acabada*, Monteiro é “heterónimo como os heterónimos de Pessoa” (COSTA, 2016: 57); ou ainda Henrique Muga, quando sugere que se acumulam na *persona* criativa de César Monteiro os grandes traços poéticos que Pessoa dispersou pelos heterónimos (cf. MUGA, 2014: 174-175). Mas é, desde logo, Mário Jorge Torres quem lê a personagem de João Raposo enquanto “exploração lateral do fenómeno heteronímico no entretanto abandonado e sarcástico” (TORRES, 2005: 224) para sugerir que, nele, “João César Monteiro confere ao seu mundo ficcional uma espessura que jamais abandonará” (TORRES, 2005: 224)³. Nessa espessura, o cineasta faz-se, jocosamente, contaminar pela densidade heteronímica de Pessoa e por uma certa imagem do poeta-leitor: enquanto alter-ego de César Monteiro, Raposo ao mesmo tempo lê Heráclito e assume personalidades diversas: produtor, realizador, diretor de *casting*, ator, turista, explorador.

O caráter condensado de *Conserva Acabada* deixa abertas portas inúmeras à interpretação do seu criador. Aquilo que se anuncia como brincadeira, um “‘filme-sketch’, simples e gozão” (OLIVEIRA, 2010: 65), pode ser lido, por um lado, enquanto tese acerca de um Fernando Pessoa que subjaz à imagem que o mercado pretende vender, subsumida na referência do título a um produto processado, embalado e preservado para consumo rápido; por outro, enquanto momento que instaura a complexidade da figura de César Monteiro – leitor da obra de Pessoa que se oculta sob a marca cultural e criador de um olhar profundamente crítico sobre o contexto criativo em que se vê.

As leituras de Raposo (intermediário entre o “realizador” Pessoa e os financiadores que possibilitariam a concretização do projeto de filme pessoano) sugerem planos literários que não se esgotam em Fernando Pessoa. A personagem da secretária, “menina Fernanda” (cujo nome aponta para ainda outra declinação do poeta), é quem introduz na curta-metragem a alusão a William Shakespeare, autor que Pessoa tinha, a par de Edmund Spenser e John Milton, como uma das “culminâncias poéticas” da literatura inglesa (cf. PESSOA, 1980: 15). A dado momento, e sem motivação aparente, a secretária pergunta ao produtor, reduzindo-lhe o nome: “Ó senhor Raposinho, já agora, desculpe, quando é que fazemos a cena d’*A Tempestade*?”, ao que

³ Referindo-se a João Vuvu, protagonista de *Vai e Vem*, filme derradeiro de César Monteiro, Mário Jorge Torres escreve que, “usando, ainda e sempre, a obra de Pessoa como modelo,” o entende como “um semi-heterónimo” do cineasta (TORRES, 2005: 224).

ele responde: “*Caliban casts out Ariel*, menina Fernanda.” Nessa resposta pontuam duas das mais relevantes personagens da derradeira peça teatral de Shakespeare, *A Tempestade* (1611)⁴; a própria frase em língua inglesa constitui uma apreciação crítica sobre a peça, como refiro adiante.⁵



Fig. 6. O produtor João Raposo e Menina Fernanda, a secretária

Segundo Margarida Gil, *A Tempestade* suscitou o interesse de César Monteiro à época em que ambos se conheceram, na transição da década de 1960 para a de 1970: Gil estudava Germânicas na Faculdade de Letras de Lisboa e encantava-se com uma das peças de Shakespeare, “precisamente, *A Tempestade*. Passava as notas das minhas aulas ao João César. [...] E ele ficou sempre com vontade de fazer qualquer coisa d’*A Tempestade*” (GIL, 2004: 96)⁶. O plano dessa realização esteve na ideia de César Monteiro, que, em *Morituri te Salutant*, deixa escrito que o filme que fará a seguir a *Fragmentos de um Filme-Esmola / A Sagrada Família*, (1975) “chama-se ‘*A Tempestade*’ e será perpetrado numa Arrábida pintada a Robbialac” (1974: 51). Que o cineasta

⁴ Ou *A Tormenta*, título que Fernando Pessoa tencionava atribuir à peça, que manifestou ter intenção de traduzir para língua portuguesa (cf. CASTRO, 2011a: 26 e 32). Na coleção Pessoa Editor (para a qual João Botelho desenhou a capa), a tradutora Fátima Vieira manteve esse título.

⁵ Acerca da centralidade de William Shakespeare para a constituição do sistema heteronímico de Pessoa, veja-se a obra de Mariana Gray de Castro, *Fernando Pessoa’s Shakespeare: The Invention of the Heteronyms* (CASTRO, 2015). Teresa Filipe publicou, nesta revista, “a primeira transcrição completa da tradução” para língua portuguesa que Pessoa planeava fazer de *A Tormenta*, de William Shakespeare, incluindo as “anotações de índole genética e imagens do exemplar de *The Tempest* com a marginália original” (FILIPE, 2018: 120); assim como uma adenda com “novos elementos que contribuem para uma datação mais apurada” e “a transcrição de documentos autógrafos com rascunhos da tradução de Shakespeare” (FILIPE, 2019: 80). Em “From storms we learn”, Joana Matos Frias esmiúça o processo de tradução de Shakespeare por Pessoa (FRIAS, 2021). Em *Apreciações Literárias*, Pauly Ellen Bothe organizou um conjunto exaustivo de referências do poeta a outras relevantes figuras literárias (PESSOA, 2013). Qualquer um destes estudos será essencial para aprofundar a imensa questão da relação de Pessoa com William Shakespeare.

⁶ Tradução minha do original francês.

estava familiarizado com o texto de Shakespeare, denunciavam-no expressões da peça inglesa que usa para se referir ao seu próprio projeto: “vou apontando os cornos para o *admirável* (sempre) *filme novo*, o que irá buscar seu sustento ao *círculo mágico* em que *cabalisticamente* se desenha ‘A Tempestade’” (MONTEIRO, 1974: 55, *itálicos meus* a destacar expressões decalcadas da peça de Shakespeare⁷). Não é de se excluir, além do mais, que César Monteiro conhecesse as *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* de Fernando Pessoa (que Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho tinham feito editar na Ática em 1967), nas quais o poeta revela um conhecimento profundo de *A Tempestade* quando a seleciona para exemplo de como a necessidade material (mesmo financeira) de Shakespeare teria levado à expressão intensa e amarga de estados depressivos do bardo (PESSOA, 1967: 313 e 322). Veja-se as seguintes afirmações de Pessoa: “O poeta de sonho é um melódico, um acorrentado da música aos seus versos, como Ariel estava preso na Curva de Sycorax” (PESSOA, 1967: 157-158; revisto, cf. BNP/E3, 19-27^v); ou ainda, em inglês: “If Shakespeare had written nothing but Ariel’s song to Ferdinand, he would not indeed have been the Shakespeare he was — for he did write more — but there would have been enough of him to show that he was a greater poet than Tennyson” (PESSOA, 1967: 208)⁸. Como lembra Eduardo Lourenço, a “universal explicação ‘dramatúrgica’ da génese heteronímica [é] colocada por Pessoa sob o signo claro de Shakespeare” (LOURENÇO, 2003: 41-42). Na introdução à peça *A Tormenta*, Mariana Gray de Castro afirma que Pessoa “[compara] constantemente [os heterónimos] às personagens dramáticas de Shakespeare” (CASTRO, 2011a: 16) e que, “[p]ara o criador dos heterónimos, a imagem de Próspero como um semideus que manipula o mundo da sua ilha, dirigindo a acção e comandando as personagens à sua volta através da arte mágica, deve ter sido sedutora” (2011a: 11).

É este Pessoa profundamente seduzido por Próspero e por Shakespeare que César Monteiro parece querer emular (e com quem parece querer *conversar*) ao verbalizar a ideia de que “Caliban expulsa Ariel”. Caliban e Ariel são espíritos da ilha onde o demiurgo Próspero – um fingidor de *personae*⁹, tal como Shakespeare, Pessoa e César Monteiro – se exila depois de um golpe de Estado em Milão, que o destituiu do cargo de Duque governador da cidade. Ariel e Caliban podem ser entendidos, respetivamente, como a inspiração simultaneamente angelical e diabólica do criador. Um e outro obedecem a Próspero e é este que, no final da narrativa, liberta Ariel

⁷ Na cena 1 do ato V de *A Tormenta*, Próspero desenha no chão da ilha um círculo mágico para cujo interior atrai as restantes personagens; no início da peça, Miranda, a sua filha, ao ver reunidos os que pensava naufragados, exclama: “Admirável mundo novo | Que tem gente assim!” (SHAKESPEARE, 2011: 163).

⁸ “Se Shakespeare não tivesse escrito nada além da canção de Ariel a Ferdinand, não teria de facto sido o Shakespeare que foi – porque veio a escrever mais –, mas isso teria bastado para demonstrar que, enquanto poeta, era superior a Tennyson” (tradução minha).

⁹ Assim como um pintor *fingidor* cria, sobre madeira comum, efeitos que imitam o mármore.

do seu comando e condena à solidão da ilha o monstruoso Caliban. Caliban expulsar Ariel – como enuncia Raposão em *Conserva Acabada* – implica uma inversão da lógica da origem, do poder e do destino das personagens da peça; significa insinuar uma espécie de distorção da sequência entre criadores, o que é igualmente legível entre o trio que, no filme, é composto por William Shakespeare, João César Monteiro e Fernando Pessoa.

A resposta que Raposão-Raposo dá à impertinente pergunta da “menina Fernanda”, porém, acrescenta ainda um círculo criativo: ela é citação direta de um verso do poema dramático (e autobiográfico) “Hugh Selwyn Mauberley”, publicado por Ezra Pound em 1920. “Caliban casts out Ariel” significa que Caliban suplanta Ariel, mas, no contexto da curta-metragem de César Monteiro, que encena episódios de escolha de atrizes para o filme de Fernando Pessoa – de *casting* –, implica também que Caliban seleciona Ariel, ou, noutra possível tradução, que Caliban é melhor ator do que Ariel para determinada personagem. O verso de Pound integra a segunda estrofe da secção III da parte I do poema, a que o poeta deu o título “Ode pour l’élection de son sépulchre” – um epitáfio para si mesmo, que se revela um balanço da “dead art | Of poetry”¹⁰. A frase “Caliban casts out Ariel” encerra nela a caracterização que Pound faz do mundo, numa época que “demanded an image | Of its accelerated grimace, | Something for the modern stage, | [...] not certainly, the obscure reveries | Of the inward gaze; [...] mould in plaster, | Made with no loss of time, | A prose kinema, not, not assuredly, alabaster | Or the ‘sculpture’ of rhyme”¹¹. O “incivilizado” Caliban suplantava a evanescência de Ariel do mesmo modo que “Christ follows Dionysus”¹². Na sua qualidade de moderno, popular, pós-colonial, Caliban é a figura do cinema face à antiguidade moribunda, evanescente, da literatura, simbolizada por Ariel. Na sua manha, o produtor “Big Fox”, exegeta de Pound, parece revelar a Fernanda / Fernando, não em tom de tragédia, mas de farsa, que será o cáustico verbo de Caliban – a arte moderna do cinema, naquilo que tem de indomável e de monstruoso, através de produtores como Raposão, intermediário do emudecido Pessoa (estática estátua, afinal) – que, daqui para a frente, contará a sua história. A “menina Fernanda”, oblíqua destinatária do verso de Pound, que pode ser vista como paródia da Ofélia de Pessoa (que, de modo semelhante, Edgar Pêra caricaturou em *Não Sou Nada*), oscila entre ser a secretária provocante e curiosa de Raposão e a *diseuse*, para os espectadores do filme, de versos fúnebres de Mário de Sá-Carneiro. Mas, por via do nome e desse lugar de questionamento acerca do tempo

¹⁰ A “arte morta | Da poesia” (tradução minha).

¹¹ “A época exigia uma imagem | do seu acelerado trejeito, | Qualquer coisa para o palco moderno, | seguramente não as ilusões obscuras | Do ensimesmamento”, época que reclamava “um molde em gesso, | Feito sem perdas de tempo, | Um kinema em prosa, não, seguramente não de alabastro ou em ‘escultura’ de rima” (tradução minha).

¹² “Cristo vem depois de Dioniso” (tradução minha).

da tempestade, ela é simultaneamente versão feminina de Fernando, o poeta, e do inocente “Ferdinand”, personagem fulcral de *A Tempestade*, sobre quem recai, unido a Miranda (herdeira de Próspero, admiradora do novo mundo) o auspicioso futuro da narrativa. O Pessoa de César Monteiro aponta, pois, tanto ao mercantilizado fetiche como ao profundo e intrincado universo intertextual em que criadores múltiplos como César Monteiro, Pessoa, Pound e Shakespeare se comunicam.

Daisy – Um Filme para Fernando Pessoa (1991)

Além de ser aquele que inicia no cinema a figuração de Fernando Pessoa, *Conversa Acabada*, de João Botelho, encenava a existência dos heterónimos, mas apenas através da leitura dos seus textos. Campos, Caeiro, e Reis são, ali, nada mais que voz e verso. As suas palavras ou são lidas por diferentes atores e atrizes que seguram nas mãos os livros de onde leem, ou ouvidas na voz de Cabral Martins / Pessoa, assumida fonte sensorial dos textos heteronímicos. Em vários momentos ao longo do filme, a voz do intérprete de Pessoa acompanha a inscrição que ele vai fazendo no papel, à caneta ou à máquina, das palavras de Caeiro, Reis e Campos. Em nenhum dos dois modos se sinaliza a autoria dos textos; no caso das cenas da escrita, nada no filme sugere a alteração de voz do ortónimo para qualquer dos heterónimos: são uma e a mesma voz, a do ator Cabral Martins.

Em *Daisy – Um Filme para Fernando Pessoa*, passa-se o contrário. Sob aquele título, começou por ser publicado em 1986 o livro da autoria de José Sasportes, ilustrado por Jorge Martins. A obra declara-se como ficção dedicada ao poeta, mas Pessoa é apenas uma entre as personagens que o compõem e que incluem, além dele, “Daisy Lust” (sugestivo apelido inventado por Sasportes), “Álvaro de Campos”, “Ricardo Reis”, “Bernardo Soares”, “[d]uas tias velhas, um comissário de polícia, um inspector, dois agentes, uma rapariga que disse chamar-se Cecily, [...], um cego que se chama Alberto, um porteiro do cemitério dos ingleses, etc...” (SASPORTES, 1986: 9). Cada heterónimo é independente: ontologicamente, ortónimo e heterónimos partilham a mesma categoria. O filme propriamente dito, adaptação para televisão assinada por Margarida Gil, insere-se num conjunto de programas da RTP que assinalavam o centenário do nascimento de Fernando Pessoa. Rodado em 1990, foi exibido pela primeira vez na exposição Europália, em Bruxelas, no ano seguinte – a estreia portuguesa teria lugar em 1992. Margarida Gil preparou o guião da “adaptação televisiva do texto de José Sasportes, sobre a relação de Fernando Pessoa e dos seus heterónimos com as personagens que com ele se cruzaram, numa visão ficcionada e visualmente arrojada da vida do poeta”¹³. O trabalho sobre e com a literatura

¹³ A descrição acompanha as duas páginas *web* em que o filme se divide, na página da RTP:

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/daisy-um-filme-para-fernando-pessoa-parte-i/>
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/daisy-um-filme-para-fernando-pessoa-parte-ii/>

não era novidade para a realizadora, que se interessou pelo texto de Sasportes e pela possibilidade de materializar em cena televisiva a galeria constituída por Pessoa e pelos heterónimos.¹⁴

Escreveu António M. Feijó que “ninguém poderá ter conhecido melhor Pessoa do que [os heterónimos] (no sentido em que, como pretende Teixeira de Pascoaes, ninguém conheceu Shakespeare como Hamlet)” (FEIJÓ, 2015: 22). Se nessa afirmação se subentende uma hierarquização entre criador e criatura, a hipótese de Sasportes, transcrita por Gil cinematograficamente, sugere que conhecer os heterónimos equivale a conhecer o ortónimo, mas que o oposto é igualmente válido, uma vez que, sendo distintas personagens, não se distinguem enquanto criaturas e criadores. Todos são, para Gil como foram para Sasportes, personagens de valor idêntico numa intriga ficcionada que constitui um episódio em que as suas existências se atravessam: Daisy Lust (Valerie Braddell), pintora inglesa que viveu 13 anos no Porto, chega a Lisboa para fazer o retrato de Alberto Caeiro (José Wallenstein) e é recebida por Bernardo Soares (Adriano Luz), que lhe diz que o “Caeiro morreu” (mas, enigmaticamente, afirma que ela o há de conhecer). Daisy virá a ser apresentada a Reis (Luís Lucas), Pessoa (Fernando Heitor) e Campos (Diogo Dória), confundida com uma espia inglesa e levada ao Comissariado de polícia, e travará misteriosos diálogos em que cada um dos homens (que não se afirmam como poetas) se refere aos outros como não existindo, ou não tendo realmente vivido cenas que afirma ter vivido. O tom é de policial, e Daisy (que nasceu citada em dois poemas de Fernando Pessoa) assume-se detetive numa burlesca investigação que culmina com a sua saída de cena, depois de ler o poema que lhe fora dirigido (“Olha, Daisy:...”). Ao domínio masculino do *drama em gente*, *Daisy...* substitui uma narrativa em que a figura feminina é o eixo de onde parte a indagação sobre a multiplicidade heteronímica, a variedade de ser e não ser, simultaneamente, um e outro – e aquela que suspeita de que os outros terão aniquilado Caeiro. O diálogo inicial entre Daisy e Soares, que a aguardava no Cais das Colinas, traduz a oscilação entre a identificação do poeta e a ficcionalização da sua presença:

- Daisy Lust!
- Fernando Pessoa?
- Não... O Fernando não pôde vir... Mandou-me a mim.
- Então, é o Ricardo Reis?
- Não. O Ricardo também não pôde vir – vim eu!
- Não pode ser... É o Alberto Caeiro?

¹⁴ Gil regressaria ao universo pessoano em *Luz Incerta* (1994), dessa vez a partir da obra dramática do próprio poeta. Concebido para Lisboa Capital da Cultura 1994, esse filme constrói-se como espécie de “Fausto” pessoano, dominado por um protagonista de feição trágica e shakespeariana, próximo de um Richard III. O humor subtil que atravessa a obra, assim como o jogo entre palavra e imagem – na cena final, uma Parca dirige-se à câmara após recitar o *Fausto – Tragédia Subjectiva* – reiteram a teatralidade predominante em *Daisy...* e sublinham o pendor dramatúrgico da abordagem de Gil.

- O Caeiro morreu. Vim eu. [...] Sou o Bernardo – Soares.
 - Ah! Soares!
 - Éramos todos amigos do Caeiro. Todos seus discípulos. [...] Há de conhecer-nos.
- (00:02:57-00:03:57)¹⁵



Fig. 7. À chegada a Lisboa, Daisy cumprimenta aquele que julga ser Fernando Pessoa

A sugestão de “todos” os heterónimos como “discípulos” de Caeiro sustenta a figuração equânime de todas essas personagens (enquanto adensa o mistério da ausência de Caeiro), ou seja, a subordinação de Reis, Campos e Soares, mas sobretudo de Pessoa ortónimo, a Alberto Caeiro. Esta representação deriva da leitura da carta do poeta a Adolfo Casais Monteiro em janeiro de 1935, na qual Pessoa afirma “Nunca me propuz ser Mestre ou Chefe” (PESSOA, 1937: 2), acrescentando a formulação – cuja estranheza admite – com que explica o surgimento de Caeiro: “Desculpe-me o absurdo da phrase: apparecera em mim o meu mestre” (PESSOA, 1937: 3). O

¹⁵ A pontuação que aqui inscrevo procura registar as entoações da interpretação fílmica. Na peça escrita de Sasportes, o diálogo tem algumas diferenças:

“Bernardo Soares: Daisy Lust?

Daisy: Fernando Pessoa?

Bernardo Soares: Não. O Fernando não pôde vir. Mandou-me a mim.

Daisy: Então é o Ricardo Reis?

Bernardo Soares: O Ricardo também não podia vir. Vim eu.

Daisy está divertida com o jogo de adivinhas. Bernardo Soares, menos. Atrapalhadíssimo, mas digno.

Daisy: Não pode ser o Alberto Caeiro!

Bernardo Soares: Não. O Caeiro morreu. Vim eu.

Espanto de Daisy: Mas eu vim para o conhecer. Morreu?

Bernardo Soares: Há-de conhecê-lo...

Enigmático, Bernardo Soares começa a pegar nas malas de Daisy. Repara que ainda não se apresentou. Vai buscar a mão de Daisy e beija-a.

Bernardo Soares: Eu sou o Bernardo. O Bernardo Soares. Éramos todos amigos do Caeiro. Todos seus discípulos. Há de conhecer-nos.” (SASPORTES, 1986: 22).

trecho traduz igualmente a possibilidade interpretativa enunciada em *Pessoa Revisitado*, de 1973, quando Eduardo Lourenço localiza em Alberto Caeiro o “centro do universo de Pessoa” e afirma que a “sua morte precoce é o equivalente de uma ascensão” (LOURENÇO, 2003: 181). Tal morte, declarada em *Daisy...* perante a incrédula pintora que se preparava para representar o Mestre, torna-se o fulcro da intriga do filme (porque o era do livro), do mesmo modo que Lourenço a entendeu origem da heteronímia ou heteronimismo. Para António M. Feijó, Bernardo Soares “[pretende-se] discípulo de Alberto Caeiro” (FEIJÓ, 2015: 49) e Pessoa “fez-se poeta por intercessão de Alberto Caeiro. Encontrara a sua Musa” (2015: 23): não é, pois, estranho que os heterónimos-personagens recriados por Sasportes e Gil derivem do eixo Alberto Caeiro, fundamental para a afirmação da identidade dos outros.

A hierarquia entre criador e criaturas anula-se desde o começo do texto. Fernando Pessoa é nada mais que um dos discípulos do finado Mestre Caeiro¹⁶: é este o Poeta que se busca e a heteronímia é representada como um encadeamento da sua ausência, uma substituição infinita que estrutura a narrativa e faz ecoar o enigmático vazio em que se organiza a figura mesma do poeta Caeiro. A personagem de Daisy, por sua vez, é resgatada por Sasportes em dois poemas do espólio pessoano: invocada num soneto composto por Álvaro de Campos em dezembro de 1913 (“Olha, Daisy, quando eu morrer tu hás-de” – o primeiro declamado em *Conversa Acabada*, de João Botelho, imediatamente a seguir à cena do finamento de Pessoa no hospital); e no poema não datado (“A vida é para os inconscientes [Ó Lydia, Celimène, Daisy]”) (PESSOA, 1993: 134). Alçada através da dramatização ao nível das restantes personagens, Daisy passa a ser também um hipotético heterónimo de génese ainda mais complexa. É assim que Maria Aparecida Ribeiro lê a personagem na peça que serviu de base ao filme de Margarida Gil:

A própria Daisy, personagem criada por Sasportes, a partir de Sónia Delaunay, mulher do pintor Robert Delaunay e da Daisy a quem Caeiro-poeta se dirige pedindo que noticie sua morte a Cecily e aos outros amigos, é também uma máscara, com quem ele dialoga. [...] é, portanto, tratada por José Sasportes como heterónimo, máscara, atriz, filme, viagem, um porto inseguro, um rosto indefinido, uma intersecção.

(RIBEIRO, 1992: 120-121)

Ela não é apenas figura ficcionada em poemas de Campos – portadora da notícia da sua morte futura –, mas igualmente instrumento frustrado da figuração de Caeiro,

¹⁶ A ideia de Pessoa como ontologicamente idêntico aos heterónimos materializa-se interessante-mente noutro filme, a curta-metragem *Dia Triunfal* (Rita Nunes, 2014), baseada numa ideia de Nuno Artur Silva: <https://shortfilmsforanewage.com/curta/dia-triunfal/>. Nessa obra, tendo todos – Caeiro, Campos, Pessoa, Reis e Soares – idêntica existência real de escritores em busca de sucesso, para o conseguirem decidem inventar a cena heteronímica; Pessoa é escolhido à sorte para assumir a origem dos restantes poetas.

pois que vinha a Lisboa para lhe pintar o retrato. Corporizando-se Daisy, corporizam-se todas as outras personagens, incluindo Pessoa: em vez de figura biográfica documentada, Daisy é equiparável a Caeiro na sua capacidade genesiaca, passa a ser construção e construtora estética e autorreflexiva.

Procurar isolar a figura de Fernando Pessoa tal como é declinada pelas imagens do filme de Margarida Gil revela-se tarefa tão infrutífera como a demanda de Daisy por Caeiro. Além da sua figuração verbal, transcrita do texto de Sasportes, que a transcrevera (sem a atribuição das diferentes autorias) da obra pessoana, o poeta é reimaginado e diluído enquanto conjunto de ícones: reaparecem na obra fílmica as silhuetas decalcadas dos quadros de Costa Pinheiro, como nuvens no céu sobre Lisboa, ou enquanto subtil decoração das paredes do escritório do comissário que investiga a possibilidade de Daisy ser uma espia inglesa; projetado num espaço teatral e pictórico através do qual também o cinema se pensa a si mesmo enquanto arte de metamorfose, que nele se gera, mas que recusa o espaço do teatro. Entre o palco e o ecrã, entre o artifício e a poesia, *Daisy...* traduz audiovisualmente o *drama em gente* pessoano – um teatro interior que não procura tanto representar Pessoa quanto reinscrevê-lo enquanto figura plural e metáfora do próprio ato de criação.

O filme de Margarida Gil exhibe em si a ligação ao de Botelho, mas de modo diferente daquilo em que consistira a relação entre este e o de César Monteiro. A ligação entre *Daisy...* e *Conversa Acabada* faz-se sobretudo através de traços formais ou materiais: além da cenografia de estúdio (no filme de Gil, da responsabilidade de Eduardo Cruzeiro, que assina também os figurinos), o genérico de *Daisy...* abre com uma imagem noturna, estilizada, do Terreiro do Paço sob um céu azul-escuro, idêntica à do cartaz do filme de Botelho que serve de cenário a momentos da sua ação. Ambos os filmes exploram a figura de Pessoa através de dispositivos visuais em que é assumido o artifício teatral (e mesmo a ideia de *drama em gente*). Em *Daisy...*, a cineasta concretizou aquilo a que chamou “cinema através da televisão” ou um dos seus “divertimentos musicais [...], protótipos (quase) clandestinos na produção televisiva” (GIL, 2000: 206), enquadrando-o numa liberdade técnica experimental que a RTP lhe permitia e que correspondia ao impulso poético, criativo, ideal para a representação da complexa dramaturgia pessoana filtrada por Sasportes. A televisão foi o espaço de experimentação e de respiração estética no qual se reconfigura o cinema através do artifício literário (cf. GIL, 2013: 56-57), a partir de um texto dramático que, ao intitular-se “filme”, contém em si o jogo de um cruzamento de géneros que toma como metáfora do gesto criador a figura de Pessoa: múltiplo, fragmentário, autorreflexivo (multiplicidade fílmica que Gil encontrara na paródia de César Monteiro, realizada dois anos antes de a cineasta adaptar o texto de Sasportes).

“Adaptado e encenado” por Margarida Gil é como se apresenta no genérico: o carácter dramático está explicitado no texto de Sasportes, que Gil respeita à letra (assim como aos desenhos de Jorge Martins, que constituem um primeiro nível de adaptação intertextual). Tal como na peça, a câmara fixa frontalmente um palco,

a cortina abre-se (em animação) e a entrada de uma mulher e três homens vestidos de maneira idêntica desenha a cena em que os quatro se sentam a uma mesa e se viram para a câmara, que os imobiliza numa moldura animada e prestes a ser consumida por labaredas também de animação (“A fotografia começa a arder e ouve-se o crepitar da chama”, indica o texto de Sasportes [SASPORTES, 1986: 14]). Assume-se a câmara frontal que Botelho explorara em *Conversa Acabada*, ao mesmo tempo que se concretiza o intuito dramático de Pessoa. Ainda que não partilhem o mesmo enredo (o filme de Botelho centra-se na correspondência entre Pessoa e Sá-Carneiro), nestes filmes desenvolve-se uma poética da palavra encenada, através da qual o cinema se aproxima da pintura e do teatro. A estética pictórica de *Daisy* foi sublinhada pela própria cineasta: “[Ilda Castro:] A *Daisy* tem muita pintura. [...] São quadros. Com movimento, mas são quadros. / [Margarida Gil:] Completamente” (GIL, 2001: 216-17). Ao optar por imagens próximas das que identificam o filme de Botelho, Gil parece radicalizar o gesto do realizador: se as palavras engendram o filme, é necessário refazer esse processo, tornando evidente a plasticidade da linguagem cinematográfica (nos vários momentos em que recorre à animação) e a teatralidade da representação. O cinema (televisivo) serve a palavra; a palavra, por sua vez, revela-o.

Para ambientar na Lisboa dos anos 30 a intriga policial (género caro ao cinema), Margarida Gil recorre a filmagens de arquivo, a que sobrepõe a banda sonora das ruas de Lisboa, com os varredores de rua, os pregões populares das varinas e dos aguadeiros, os latidos de cães, vozes de crianças, ruídos dos elétricos e, em fundo, Alfredo Marceneiro a cantar um fado. Talvez tivesse em mente a descrição do espaço que Romeu Correia faz na peça *Grito no Outono*, drama naturalista a partir da biografia de Pessoa: “num bairro junto do Castelo [...] Toda a pacatez provinciana da cidade de Lisboa, no ano da graça de 1934” (CORREIA, 1980: 11). O cenário alterna entre espaços da cidade e reconstruções estilizadas no estúdio, além de “cromas” e outros efeitos televisivos a que Gil recorre, e que, à época do filme, eram novos na televisão portuguesa. Remete explicitamente à visualidade cinematográfica e pictográfica de João Botelho; mas, enquanto este filmou os vários lugares da amizade e da correspondência entre duas biografáveis personalidades históricas, Sasportes e Gil recriaram o universo multidramático de Fernando Pessoa sobre o palco audiovisual onde a literatura, re-dramatizada, se corporiza.

Onde Está o Pessoa? (2023)

No filme mais recente sobre o qual me debruço, Leonor Areal assume uma resposta positiva à questão que Jerónimo Pizarro colocara em 2012: *Pessoa Existe?* Pizarro responde em sentidos diferentes à interrogação que formula, mas relaciona esses sentidos sobretudo com a prodigiosa hipótese editorial, material, da textualidade pessoana. Para Areal, Pessoa existe, sim, mas o ponto de onde a cineasta parte para o

localizar é a imagem biográfica do poeta, não a sua criação verbal. Num certo sentido, aproxima-se da atitude de César Monteiro, que praticamente ignora o verbo pessoano. Contrariamente àquele, porém, o propósito de Areal não é a iconoclastia que pretende arrasar o “excessivo culto fernandino” (AZEVEDO cit. em MARTINS, 2016: 91), mas o lançamento de um olhar ao mesmo tempo curioso e divertido, distante do combate ao excesso gerado pela atenção que o poeta suscitou nos anos 80 do século XX.

O “filme-ensaio” de Leonor Areal é uma das peças que compõem o projeto MultiPessoa, dirigido pela cineasta e investigadora, igualmente autora de uma das mais completas obras dedicadas à representação de Portugal no cinema nacional, *Cinema Português – Um país imaginado* (em dois volumes, antes e depois de 1974). O projeto inclui, além do filme, o “Arquivo Pessoa” e o portal “MultiPessoa”: no conjunto, procuram “complementar as edições [pessoanas] em livro, tendo como vantagem principal a possibilidade de pesquisa automática da informação”¹⁷, ou seja, possibilitam o contacto digital de grande parte da obra de Fernando Pessoa, assente sobre o reconhecimento da centralidade pacificada dessa obra. O que se consegue com esse objetivo é uma aproximação entre a obra e os potenciais leitores atuais – em grande medida, é também esse propósito que se persegue em *Onde Está o Pessoa?*

Areal selecionou, para analisar, o filme *Assistência no Teatro da República na festa do maestro Blanch* (cerca de cinco minutos de película arquivada no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento), que regista a saída de um concerto sinfónico no Teatro da República – atual Teatro São Luiz, em Lisboa – na tarde de 23 de fevereiro de 1913. O filme que Areal construiu em torno dessa sequência de planos resulta do e no gesto de tentar encontrar nela a presença do poeta: é ao mesmo tempo o filme finalizado e o processo de busca que consiste em realizá-lo. Em vez de se fixar num propósito tradicional de documentar a figura do poeta, ou de o ficcionalizar, Areal opta por oferecer a figura de Pessoa enquanto exercício de pesquisa, enquanto processo criativo de aproximação a um objeto que se procura. O arquivo fotográfico e fílmico serve-lhe de matéria-prima para articular ideias igualmente caras à obra de Fernando Pessoa: reconhecimento e presença, identidade e autoridade da representação.

“E se ele estiver no meio desta multidão?” (00:04:40). A pergunta é suscitada pelos hábitos que Areal percebe da leitura das agendas e dos diários do poeta, que frequentava espetáculos de música, ópera e cinema.¹⁸ Sabendo desse interesse, a cineasta partiu da possibilidade de o identificar entre o grupo filmado a sair da ópera naquela tarde de domingo. Areal explica: “[...] quando pus os olhos nestas imagens

¹⁷ Página do projeto, disponível em: <http://arquivopessoa.net/info/>

¹⁸ Recentemente, Carlos Pitella sugeriu que o poeta português “poderá ter-se inspirado no cinema, no filme expressionista alemão *Fausto* (1926), de F. W. Murnau”, estreado em Lisboa em 1927, para criar *The Duke of Parma* (cf. CIPRIANO, 2026).

foi logo com o intuito de o ver algures, apesar da baixa resolução. Acontece que era muito difícil encontrá-lo, porque todos os homens aqui têm chapéu, quase todos têm bigode, saem muitos ao mesmo tempo” (*apud* LOURENÇO, 2024). Nas sequências que analisou, e noutras da época, acrescentadas de fotografias e notícias contemporâneas, Leonor Areal perscrutou os rostos que encaram “a câmara que os filma” (00:06:10), na ocasião rara – possivelmente, única – em que são filmados, tentando encontrar a figura do poeta. O que a conduziu até essa procura estará relacionado com um impulso de curiosidade associado à potência mimética da imagem fílmica: se, no século XXI, Fernando Pessoa se tornou num símbolo popular através de iconologia pictórica e escultural (pense-se nas fotografias dele que terão servido de base para as criações de Júlio Pomar ou de António Costa Pinheiro); e se, como se percebe na crítica de *Conserva Acabada* a esse excesso iconográfico, este esvazia a figura poética de Pessoa, será que uma imagem do poeta em movimento pode reconstruir a densidade imagética, recuperando para os leitores mais recentes uma entidade que as décadas anteriores teriam rasurado? Mesmo que a recuperação, ou a reformulação mediática da figura, não tenha essa capacidade, Leonor Areal, assim como o espectador das imagens do seu filme, podem comprazer-se no exercício da procura pelo prazer de escapar à imobilidade perante a desmedida acumulação iconográfica.



Fig. 8. “Estará por aqui o Pessoa?”

A dada altura do filme, em comentário a um plano breve em que, no cenário de um jardim, o maestro Pedro Blanch conversa com dois homens e ri na direção da câmara, a voz *off* de Leonor Areal pergunta: “Está alguém atrás da câmara, aqui?” (00:05:07). A questão é dirigida a ela mesma; verbaliza, por metonímia, as perguntas suscitadas pelo visionamento das gravações que a cineasta estuda em *Onde Está o Pessoa?* O advérbio “aqui” aponta para um lugar próximo de quem o enuncia: instaura uma adjacência entre a pesquisadora e o objeto pesquisado e anula o fosso temporal que vai do presente da investigação ao passado que se investiga. Mais adiante, a narradora volta a fazer uma pergunta, desta vez centrada no que procura: “Estará por aqui o Pessoa?” (00:11:15). “Aqui” é entre aquela multidão, mas é igualmente o lugar

e o momento partilhados entre quem analisa o filme de 1913 e quem, em 2023, o vê através dos olhos dela. A pesquisadora e o espectador comungam do mesmo contexto, como que encerrados no vórtice daquelas imagens de uma tarde lisboeta no início do século XX. Essa comunhão é pontuada tanto pela aproximação discursiva como pela banda sonora, que anula o fosso entre passado e presente quando elimina as distinções hierárquicas entre sons de aplausos em fim de concerto (sobrepostos no filme de Areal às imagens de arquivo), o matraquear da moviola e o ruído da fita a ser rebobinada, que reproduzem os sons da cabine de visionamento em que, por virtude dessa sobreposição sonora, se encontram a multidão novecentista, a realizadora e os espectadores dos filmes.

A voz de Areal é simultaneamente a voz que guia a pesquisa (é ela a narradora) e a voz do espectador do que se exhibe – as perguntas que enuncia são as de quem vê o filme de 1913 e se interroga sobre os momentos filmados, procurando, a cada instante, vislumbrar o poeta. O filme de 2023, por sua vez, é tanto sobre “o próprio ato de investigar” (LOURENÇO, 2024) como sobre quem nesse ato se interroga: em certo sentido, diz mais (ou, pelo menos, tanto) sobre os exegetas de Pessoa e a sua curiosidade em torno do poeta do que acerca dele mesmo. Aquilo que no filme de Areal se procura é a procura, e esse gesto emula o de Pessoa na sua busca identitária: não se dirige ao agente do gesto, mas ao próprio gesto. Areal “tinha como ponto de partida a pergunta ‘onde está o Pessoa?’, sem que fosse obrigatório encontrá-lo: seria um ensaio paradoxal, digamos, sobre isto de ir à procura do Pessoa entre muitos chapéus e bigodes, que são hoje um ícone desta figura” (LOURENÇO, 2024). As questões da realizadora são apontadas a figuras concretas, à análise de elementos com referentes identificáveis, que vão percorrendo o filme como entradas breves de uma enciclopédia, de um *quem é quem* da Lisboa do começo do século XX. Mas a insistência em descobrir a figura do poeta acompanha uma demanda que, tendo por objeto um Pessoa biografável (será casual o facto de duas das mais recentes biografias do poeta terem sido publicadas no ano anterior ao da estreia do filme?), perscruta um Pessoa mitificado, símbolo da cultura portuguesa tal como se foi formando nos “teólogos pessoanos, que todos nós somos um pouco” (LOURENÇO, 2008: 111), como dizia Eduardo Lourenço da sua plateia em 1984, até ao paroxismo de ser visto como “santo cultural” (DELGADO, 2025).

Talvez seja Fernando Pessoa quem se vê, durante nove segundos, no filme de 1913: “um Pessoa jovem, *aqui* com 24 anos” (00:43:02, *itálico meu*). Mas, no de Leonor Areal, esses segundos breves transformam-se em minutos de câmara lenta, desacelerado o tempo que reproduzem e o tempo de os ver no avanço e recuo que a moviola permite. Sobre as imagens do filme, a cineasta coloca, para comparação, para confirmação, fotografias do poeta: “Aqui, aos 20 anos, aqui aos 25”, para duvidar de novo – “Talvez não seja o Fernando Pessoa. Podia ser o Álvaro de Campos” (00:44:43), diz a voz da narradora Leonor Areal, entrando no jogo criativo de Fernando Pessoa. Na carta de janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, em que narra a génese dos

heterónimos, o poeta refere a sua “tendência organica e constante para a despersonalização e para a simulação” como fenómenos que “fazem explosão para dentro”: “vivo-os eu a sós commigo”, “ouvi, dentro de mim” (PESSOA, 1937: 2). O filme de Areal parece transformar essa explosão em processo *para fora*, expandindo e exteriorizando o fenómeno de multiplicação de identidades para o partilhar com o poeta, com cada um dos indivíduos que se veem no filme de 1913, consigo mesma, e, por fim, com quem vê os filmes: o filme dela e o que nele ela incluiu. Longe de se encontrar, a pessoa de Pessoa continua a desintegrar-se, mas agora vista por outros fora dele. Simultaneamente, procurar Pessoa transforma-se numa busca no âmbito de uma atmosfera de época – um *stimmung* alargado a partir de uma cena mínima.

Além do mais, na sua pesquisa Areal mudou o ar sério com que é habitual ver-se Pessoa representado e que contradiz o testemunho de Henriqueta Dias, que diz que o irmão “até era um bem disposto” (DIAS, 1985: 7). A seriedade de Pessoa desfaz-se no filme de Leonor Areal perante o “esboço de sorriso” (00:44:33) que a voz narradora sublinha. Se, nas fotografias dos primeiros anos do século XX, as pessoas eram fotografadas sobretudo com ar sério, para evitar a desfocagem, as câmaras de filmar podiam captar-lhes os sorrisos sem o receio de devolver imagens tremidas. Fernando Pessoa, diz Areal, “tinha dias bons e maus, dias mais produtivos e criativos. No entanto, tendemos a congelar uma única imagem dele, uma imagem séria e grave” (*apud* LOURENÇO, 2024 [s.p.]). *Onde Está o Pessoa?* permite também desfazer essa imagem e “ver outras facetas de sua personalidade” (2024 [s.p.]), fixadas ou não numa personagem indubitavelmente identificada com ele. É indiferente que a figura em que Areal se detém seja, de facto, a do poeta: “(Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos)”, escreve Pessoa na carta a Casais Monteiro (PESSOA, 1937: 2).

Se Pessoa ele mesmo descreve como viveu internamente uma espécie de arquivo mental, de rostos, de presenças – e ausências, o que deixou de recordar, perdido na infância –, talvez nem a ele mesmo esse arquivo estivesse acessível. O jogo fílmico criado por Leonor Areal constantemente oferece e descrê da possibilidade de tornar real, associável a uma biografia pessoana, aquilo que se vê na película arquivada no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento. O seu filme satisfaz a necessidade de representação, de materialização, de um mito, enquanto problematiza, quer essa necessidade, quer a remota hipótese da sua satisfação. Nas palavras de Fernando Cabral Martins, “Aquilo que faz notável este filme de Leonor Areal é a capacidade de usar as possibilidades que oferece o cinema para procurar resposta a uma pergunta que é, simultaneamente, um desejo cuja satisfação seria muito gratificante, o de ver um retrato em movimento de Fernando Pessoa” (MARTINS, 2024: 26). À semelhança dos espectadores, esse reconhecido pessoano – a pessoa que, em *Conversa Acabada*, de João Botelho, deu corpo ao poeta – pode continuar a reconhecer-se enquanto jogador neste *jogo de escondidas*.

Brevíssima conclusão, ou ideias para aprofundar mais adiante

As quatro figurações de Fernando Pessoa que aqui me distraíram tecem entre si diálogos mais ou menos conscientes, mais ou menos discordantes. Se fica claro que *Daisy...* e *Conversa Acabada* partilham modos materiais de aproximação a Pessoa, em cada um deles o poeta assume proporções ontológicas contrárias: Botelho faz derivar todas as personagens heteronímicas de uma mesma voz criativa, ainda que *post mortem*; Sasportes e Gil enunciam a teoria da paternidade caeiriana da poética de Pessoa, que resulta diluído entre os restantes ou, pelo menos, reduzido ao estatuto de heterónimo de si mesmo. César Monteiro e Areal, por sua vez, lidam com um poeta tão biografável como o de João Botelho, mas concentram-se em derivações distintas dessa personalidade: o primeiro, procurando anular o ídolo em que a sacralização de Pessoa o transformara (mas instaurando, nesse movimento, uma complexa possibilidade de leituras) e a segunda, a quem uma mais longa posteridade permite o distanciamento e a diversão, explorando e subvertendo o gesto da procura identitária.¹⁹

¹⁹ Agradeço aos editores da revista Pessoa Plural a leitura atenta deste ensaio, assim como todas as sugestões que por essa equipa me foram feitas. Sem elas, teriam sido ainda mais evidentes as fragilidades do presente estudo.

Bibliografia

- AA.VV. (2024). *Não Sou Nada: Um filme pós-pessoano de Edgar Pêra*. Jerónimo Pizarro (coord.). Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (1996). *Os Bons da Fita: Depoimentos inéditos de realizadores portugueses*. Faro: Cineclube de Faro.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2014). “João Botelho, cineasta do grito”, in AA. VV., *Só acredito num deus que saiba dançar* [catálogo da mostra homónima]. Guimarães: Documenta-CIAJG, pp. 65-79.
- AREAL, Leonor (2024). “À procura de Fernando Pessoa, enquanto se acha Manuel Guimarães: uma conversa com Leonor Areal” [entrevista a Hugo Gomes]. Blogue *Cinematograficamente Falando*, 3 de julho. (<https://cinematograficamentefalando.blogs.sapo.pt/a-procura-de-fernando-pessoa-enquanto-3088349>)
- _____. (2011a). *Cinema Português – Um país imaginado* (volume 1, Antes de 1974). Lisboa: Edições 70.
- _____. (2011b). *Cinema Português – Um país imaginado* (volume 2, Após 1974). Lisboa: Edições 70.
- BOTELHO, João (2022). “Filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar” [João Botelho em conversa com António Rodrigues], in *João Botelho: Filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar*. António Rodrigues e João Botelho (orgs.). Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, pp. 27-88.
- _____. (2008). “A memória existe” [in livreto que integra a edição DVD de *Conversa Acabada*, VO films], pp. 12-15.
- _____. (1996). “João Botelho” [entrevista ao Cineclube de Faro], in *Os Bons da Fita: Depoimentos inéditos de realizadores portugueses*, pp. 53-59.
- _____. (1987). “Entrevista”. *Cahiers du Cinéma*, fev. 1987 [reproduzida no livreto que acompanha a edição DVD de *Conversa Acabada*, VO films], p. 10.
- _____. (1982). [Entrevista a Augusto M. Seabra]. *Expresso*, 15 de maio de 1982, reproduzida no livreto que acompanha a edição DVD de *Conversa Acabada*, VO films, pp. 11-12.
- _____. (1981). [depoimento sobre *Conversa Acabada*]. *Jornal da Educação*, julho de 1981 [reproduzido no livreto que acompanha a edição DVD de *Conversa Acabada*, VO films], pp. 5-9.
- CASTRO, Mariana Gray de (2015). *Fernando Pessoa's Shakespeare: The Invention of the Heteronyms*. Londres: Critical, Cultural and Communications Press.
- _____. (2011a). “Introdução”, in William Shakespeare. *A Tormenta*. Coleção Fernando Pessoa Editor. Tradução e notas de Fátima Vieira. Lisboa: Babel – Guimarães, pp. 9-32.
- CIPRIANO, Rita (2026). “A caligrafia, os tipos de papel e uma tragédia online: o trabalho ‘interminável’ sobre a peça inacabada de Fernando Pessoa”. *Observador*, 07 mar. 2026. (Disponível em: <https://observador.pt/especiais/a-caligrafia-os-tipos-de-papel-e-uma-tragedia-online-o-trabalho-interminavel-sobre-a-pec-a-inacabada-de-fernando-pessoa/> , consultado a 14 de março de 2026.)
- CORREIA, Romeu (1980). *Grito no Outono*. Lisboa: Garcia & Carvalho.
- COSTA, Pedro Camacho (2016). *Do Cineasta Demiurgo: Uma análise da obra de João César Monteiro*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa.
- DIAS, Henriqueta Madalena (1985). “Ele sabia o valor que tinha”, entrevista a Maria Ivone de Ornellas de Andrade. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 177, 26 de novembro de 1985, pp. 6-7.
- FEIJÓ, António M. (2015). *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FERREIRA, Maria Brás (2025). “Perpetuamente: uma conversa acabada”, in *João Botelho: “Filmo um texto como se fosse um rosto”*. Lisboa: Documenta-Sistema Solar, pp. 181-196.
- FILIPPE, Teresa (2019). “Ainda A Tormenta: Adenda a Pessoa, tradutor sucessivo de Shakespeare”. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 15, Brown Digital Repository. Brown University Library, pp. 80-136. <https://doi.org/10.26300/m854-ps31>

- _____. (2018). “Pessoa, tradutor sucessivo de Shakespeare”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 14 (número especial: *A New Act in Pessoa’s Drama*; editor convidado, Centro de Estudos de Teatro, FLUL), Outono, pp. 120-283. Brown Digital Repository. Brown University Library, pp. 120-283. <https://doi.org/10.26300/xvx9-pt32>
- FONTES, Bruno Miguel Guerra (2025). *Entre Escritas: Relações intermediais entre e escrita e a imagem filmica em João Botelho e Peter Greenaway*. Tese de Doutoramento em Materialidades da Literatura. Faculdade de Letras de Coimbra.
- FRIAS, Joana Matos (2021). “From storms we learn”. *Estranhar Pessoa*, n.º 8, outubro, pp. 32-54.
- GARCÍA MANSO, Angélica (2010). *João César Monteiro: El Cine Frente Al Espejo*. Badajoz: Universidad de Extremadura.
- GEORGE, João Pedro (2022). *O Super-Camões: Biografia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Dom Quixote.
- GIL, Margarida (2013). [Entrevista a Vanessa Sousa Dias]. “O produtor não põe um cêntimo no filme”, in *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. João Maria Mendes (org.). Col. Artes e Medias. Lisboa: Gradiva/CIAC, pp. 53-58.
- _____. (2004). [depoimentos em] *Pour João César Monteiro «Contre tous les feux, le feu, mon feu»*. Ludovic Colin e Fabrice Revault d’Allones (eds.). Crisnée: Yellow Now, pp. 95-106.
- _____. (2000). “Relato de Paixões”, in *Cineastas Portuguesas 1874-1956* [catálogo da mostra]. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Ministério da Cultura e ICAM, pp. 204-207.
- _____. (2001). “Conversa” com Ilda Castro, in *Cineastas Portuguesas 1874-1956* [catálogo da mostra]. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Ministério da Cultura e ICAM, pp. 209-241.
- LOURENÇO, Eduardo (2008). *Fernando Pessoa Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2.ª edição, 2023.
- _____. (2003). *Pessoa Revisitado*. Lisboa: Gradiva.
- LOURENÇO, Inês N. (2024). “A imagem que temos do Pessoa é incompleta. Não estamos preparados para saber quem ele é”. *Diário de Notícias*, 22 de junho (<https://www.dn.pt/cultura/a-imagem-que-temos-do-pessoa-e-incompleta-nao-estamos-preparados-para-saber-quem-ele-e>)
- MARTINS, Fernando Cabral (2007). “Appearances of the Author”, in Anna M. Klobucka and Mark Sabine (eds.), *Embodying Pessoa: Corporeality, Gender, Sexuality*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 245-257.
- _____. (2024). “Onde está o Pessoa?”. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1402, 26 de junho a 9 de julho, p. 26.
- _____. (2016). *Mário Cesariny e o Virgem Negra*. Lisboa: Documenta.
- MELLO, Marcelo Cordeiro de (2024). “Como o cinema descobriu Fernando Pessoa”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 25, Primavera, pp. 1-10. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/m2fz-jh11>
- MONTEIRO, João César (1974). *Morituri te Salutant / Os que vão Morrer Saúdam-te*. Lisboa: & etc.
- _____. (2005). “Um Cineasta na Cidade” [entrevista a Jean A. Gili], in João Nicolau (org.), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, pp. 410-416.
- MUGA, Henrique (2014). “Universos Pessoaanos no Imaginário de João César Monteiro”. In Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco (eds.), *Atas do III Encontro Anual da AIM*, pp. 171-176.
- OLIVEIRA, Luís Miguel (2005). “*Conserva Acabada / 1989*” [folha de sessão]. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 3 de fevereiro.
- PESSOA, Fernando (2017). *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china. 1.ª edição: Outubro de 2013; 3.ª edição: Janeiro de 2017
- _____. (2013). *Apreciações Literárias*. Edição de Pauly Ellen Bothe. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1993). *Livro de Versos* [Álvaro de Campos]. Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa.
- _____. (1988). *Fausto – Tragédia Subjectiva*. Estabelecimento do texto, ordenação, nota à edição e notas Teresa Sobral Cunha; prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Presença.

- _____. (1987). *Mensagem*. Lisboa: Ática.
- _____. (1982). *Selected Poems*. Translated by Jonathan Griffin. Harmondsworth: Penguin. 2.nd edition with new Supplement.
- _____. (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- _____. (1937). “Carta Inédita de Fernando Pessoa”. *Presença*, n.º 49, junho, pp. 1-4.
- PINHO, Maria Teresa da Cruz (2012). *Luís Filipe de Abreu e o desenho das notas de escudo emitidas pelo Banco de Portugal*. Dissertação de Mestrado em Desenho. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.
- PIZARRO, Jerónimo (2012). *Pessoa Existe?* Lisboa: Ática [Babel].
- POUND, Ezra (1920). “Hugh Selwyn Mauberly [Part 1]”. (Versão digital em <https://www.modernistweb.com/page/poem/19/Ode+pour+%27election+de+son+sepulchre>)
- RIBEIRO, José Sommer (org.) (1985). *Um Rosto para Fernando Pessoa – Obras de trinta e cinco artistas portugueses contemporâneos*. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1992). “Camões e Pessoa – Dois poetas no palco”. *Máthesis*, vol. I, Viseu, pp. 109-152. <https://orcid.org/0000-0001-5063-5096>
- RODRIGUES, Antonio (2022). “*Conversa Acabada / 1981*” [folha de sessão]. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 3 de setembro.
- SEM AUTOR (1981a). “Pessoa escolarizado”. *Colóquio/Letras*, n.º 60, Março, p. 106.
- _____. (1981b). “Fernando Pessoa: Novas traduções”. *Colóquio/Letras*, n.º 61, Março, p. 98.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2015). *Em Ouro e Alma: Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2025). “Fernando Pessoa, santo cultural: del autor-orquesta al autor-nación”. In Jon Kortazar e Aior Sampredo (eds.), *De la biblioteca a la cultura popular. Santos culturales en los ámbitos vascos e ibéricos*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, pp. 257-274.
- SARAMAGO, José (1985). “Da impossibilidade deste retrato”, in *Um Rosto para Fernando Pessoa – Obras de trinta e cinco artistas portugueses contemporâneos*. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian [s.p.]. (Ver: <https://caderno.josesaramago.org/36890.html> e também: <https://caderno.josesaramago.org/37120.html>).
- SASPORTES, José (1988). *Daisy – Um filme para Fernando Pessoa*. Com desenhos de Jorge Martins. Lisboa: Salamandra.
- SHAKESPEARE, William (2011). *A Tormenta*. Tradução e notas de Fátima Vieira. Lisboa: Guimarães [Babel]. Coleção Fernando Pessoa Editor.
- SOARES, Ana Isabel (2021). *Margarida Gil: Quatro décadas de audiovisual*. Vila Nova de Famalicão: Húmus. Coleção 12catorzebold.
- SOUSA, Rui (2024). “Matrioskas de Ficção: *The Nothingness Club* de Edgar Pêra”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 26, outono, pp. 354-385. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/1ma3-wq48>
- TORRES, Mário Jorge (2005). “O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro”. In António Fidalgo e Paulo Serra (orgs.), *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã – Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico*, vol. I. Covilhã: UBI, pp. 221-226.
- ZENITH, Richard (2022). *Pessoa: Uma biografia*. Lisboa: Quetzal.

Filmografia

AREAL, Leonor (2003). *Onde Está o Pessoa?*
 BOTELHO, João (1981). *Conversa Acabada*.
 BOTELHO, João (2010). *Oh, Lisboa Meu Lar!*
 GIL, Margarida (1991). *Daisy – Um filme para Fernando Pessoa*.
 GIL, Margarida (1991). *A Luz Incerta*.
 MONTEIRO, João César (1989). *Conserva Acabada*.
 NUNES, Rita (2014). *Dia Triunfal*.

ANA ISABEL SOARES (n. 1970) é Professora Associada da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve (UAlg), onde ensina desde 1996. É licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1994) e doutorada em Teoria da Literatura pela mesma faculdade (2003), onde concluiu, em 2009, um pós-doutoramento sobre cinema português e poesia. Integrou a equipa fundadora da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, da qual foi a primeira presidente, entre 2010 e 2014 e é membro da Comissão Científica do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da UAlg. Os seus interesses de investigação situam-se nas áreas da Teoria da Literatura, das obras multiartísticas, fílmicas e literárias. Publicou uma monografia dedicada à obra de Margarida Gil e outros trabalhos em revistas científicas sobre tópicos de Literatura e Cinema. Traduz para língua portuguesa textos poéticos e teóricos. É autora de dois dossiês pedagógicos do Plano Nacional do Cinema. Assina crónicas e críticas regulares nas revistas *Umbigo* e *Algarve Informativo* e na plataforma *À Pala de Walsh*.

ANA ISABEL SOARES (b. 1970) is an Associate Professor at the Faculty of Human and Social Sciences of Algarve University (UAlg), where she has taught since 1996. She holds a degree in Modern Languages and Literatures from the Faculty of Arts of Lisbon University (1994) and a PhD in Literary Theory from the same Faculty (2003), where she completed a postdoctoral project in 2009 on Portuguese cinema and poetry. She was part of the founding team of the Association of Moving Image Researchers, of which she served as the first president from 2010 to 2014, and she is a member of the Scientific Committee of the Research Centre for Arts and Communication at UAlg. Her research interests lie in the fields of Literary Theory and multi-artistic, filmic, and literary works. She has published a monograph dedicated to the work of Margarida Gil, as well as other studies in academic journals on topics related to Literature and Cinema. She translates poetic and theoretical texts into Portuguese. She is the author of two educational dossiers for the National Cinema Plan and regularly writes columns and reviews for the magazines *Umbigo* and *Algarve Informativo*, as well as for the platform *À Pala de Walsh*.