

Matrioskas de ficção: *The Nothingness Club*, de Edgar Pêra

[Fictional matrioskas:
The Nothingness Club, by Edgar Pêra]

Rui Sousa*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Edgar Pêra, Cinema, Intermedialidade, Heteronimismo.

Resumo

The Nothingness Club – O Clube do Nada (2023) corresponde, provavelmente, à mais ampla e significativa incursão de Edgar Pêra no universo complexo e plural de Fernando Pessoa e na sua infinita rede de sentidos e potencialidades interpretativas. Neste texto, discutem-se alguns processos relacionados com a questão da autoria, em torno de dois eixos fundamentais: a relação entre as perspectivas de Pessoa relativamente ao seu projeto autoral e o modo como este é redefinido no filme; e a forma como a reinterpretação fílmica de figuras e núcleos da vida e da obra de Pessoa contribui para um certo estranhamento em relação aos princípios propostos pelo poeta, gerando, por vezes, reações ambíguas por parte do público. Trata-se de uma análise dos hábitos de leitura derivados do peso dos textos programáticos e autorreflexivos de Pessoa, e de como continuam a influenciar grande parte da tradição crítica pessoana, inclusive no nível das reinterpretações da biografia do autor do drama em gente.

Keywords

Fernando Pessoa, Edgar Pêra, Cinema, Intermediality, Heteronymism.

Abstract

The Nothingness Club – O Clube do Nada (2023) is likely Edgar Pêra's most comprehensive and profound exploration of Fernando Pessoa's rich and multifaceted universe, with its seemingly boundless network of meanings and interpretative possibilities. This paper discusses some processes related to the question of authorship, focusing on two main axes: the relationship between Pessoa's perspectives on his authorial project and how it is redefined in the film; and the way the filmic reinterpretation of figures and key elements of Pessoa's life and work contribute to a certain estrangement regarding the poet's principles, leading at times to ambiguous reactions from the audience. I propose an examination of certain reading habits shaped by the weight of Pessoa's programmatic and self-reflective texts, and how these habits continue to influence much of the critical tradition dedicated to his work.

* Universidade de Lisboa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL).

Desde que chegou ao conhecimento do público português, com uma sessão de antestreia na Culturgest no dia 25 de Outubro de 2023 – tivera, em Janeiro, uma sucedida performance no Festival de Roterdão –, o último filme de Edgar Pêra, *Nothingness Club – O Clube do Nada*, conheceu uma prolífera recepção em salas de cinema nacionais e internacionais, tendo conduzido a uma importante cobertura de imprensa, assim como a alguma investigação académica em curso e à publicação de uma recolha de ensaios que prolongam a experiência fílmica e permitem o contacto com o guião do filme¹. Neste texto, interessa-me explorar uma questão suscitada pelo confronto com o filme e com a sua recepção, desde logo no debate que se seguiu à antestreia, no qual participei, e em algumas reacções que fui acompanhando, inclusive aquando do lançamento do livro na Feira do Livro de Lisboa, a 13 de Junho de 2024. Por que motivo o filme tem despertado certos anticorpos e equívocos junto dos pessoanos, não necessariamente pela sua qualidade enquanto produção cinematográfica, mas enquanto incursão no universo de Pessoa, considerada atípica e excessivamente *sui generis*, mesmo num momento que tem sido fértil em abordagens surpreendentes ao universo pessoano desde o ponto de vista cinematográfico?

Por um lado, o filme age negativamente sobre uma certa convicção de alguns leitores e críticos da obra de Fernando Pessoa, que parecem sentir a necessidade de defender o poeta de algumas abordagens a que pode submeter-se a sua obra, menos convencionais ou consensuais, e por isso mesmo condenadas a fazer mais ruído, mas que são legítimas e, em alguns aspectos, iluminadoras e eficazes na produção do diálogo. Entre os aspectos mais polémicos, podem referir-se: a relativa menorização de Alberto Caeiro e de Bernardo Soares – curiosamente implicados noutro aspecto polémico, a momentânea atribuição do *Livro do Desassossego* ao primeiro dos dois, Caeiro, e a figuração de Álvaro de Campos como um *serial killer*; o estatuto inaudito assumido por Ofélia Queirós na economia interna do filme, como aparente problema e solução para o universo criativo pessoano; e mesmo a própria figuração de Fernando Pessoa como um sujeito totalitário, verdadeiro usurpador da obra alheia. O uso dado a alguns poemas e versos de Pessoa e dos seus heterónimos pode também surgir como problemática a alguns espectadores. Apenas dois exemplos.

Primeiro, atentemos nas frases agressivamente proferidas por António Mora na sua primeira aparição, antes e depois da sessão de choques eléctricos que visa acalmar a sua fúria enlouquecida, aparentemente sem efeito. Essas considerações, extraídas a textos do heterónimo, surgem encadeadas para constituírem um discurso politicamente inquietante:

A escravatura é a lei da vida. Não há outra lei, porque esta tem de cumprir-se sem revolta possível. Uns nascem escravos, e a outros a escravidão é dada. O dom da liberdade à mulher dá como resultado a desmoralização social. A mulher é uma invertebrada. A mulher só pode ser disciplinada de fora.

¹ Para um aprofundamento dos aspectos salientados pela cobertura de imprensa, cf. LIMA (2024a).

Além da arrumação livre de ideias polémicas de Pessoa expostas em diferentes contextos e arrumadas de modo a sugerirem um discurso filosófico consistente, o leitor pessoano não deixará de reparar que essas frases não pertencem ao cânone normalmente atribuído a este discípulo de Caeiro. As ideias sobre escravatura consistem numa adaptação relativamente livre de um excerto do *Livro do Desassossego*, datado de 20 de Junho de 1931: “A escravidão é a lei da vida, e não ha outra lei, porque esta tem que cumprir-se, sem revolta possivel nem refugio que achar. Uns nascem escravos, outros tornam-se escravos, e a outros a escravidão é dada” (PESSOA, 2014b: 381). Já as considerações sobre a mulher adaptam, efectivamente, parte da produção textual de António Mora:

A abusiva libertação do spirito naturalmente servo da mulher e do plebeu dá sempre resultados desastrosos para a moral e para a ordem social.

Spiritos nativamente fracos, e incapazes de inibição intima, a mulher e a plebe – como a creança – não podem ser disciplinadas senão de fóra.

O dom da liberdade á mulher dá em resultado a desmoralização social, por onde se quebrantam todas as fôrças que criam os progressos e as practicas civilizadas.

(PESSOA, 2002: 207).

O mais significativo deste processo, que constitui uma demonstração exemplar de como Edgar Pêra foi lidando com os textos de Pessoa, é a profunda dose de transgressão com que se combinam textos de diferentes proveniências, e se altera a lição exacta de Pessoa, para produzir uma leitura interpretativa muito pessoal das potencialidades desses textos.

Uma leitura desse tratamento singular da matéria-prima pessoana ainda está por fazer mais aprofundadamente, por exemplo ao nível do significado desses dois aspectos determinantes. Por um lado, a atribuição equívoca do conteúdo textual, sobretudo num caso como este, marcado pelo carácter polémico das afirmações e pelo aparente gesto deliberado de as concentrar numa única personalidade, como que permitindo branquear parcialmente o facto de Pessoa ter considerações hoje consideradas politicamente incorrectas em contextos muito diversos, incluindo em algumas das suas obras canónicas, como o *Livro do Desassossego*. Por outro lado, a transcrição não plenamente fidedigna dos textos, apesar de Pêra afirmar repetidamente que a quase totalidade do conteúdo do argumento do filme é material pessoano. Isto aponta para uma relação com Pessoa que é mais da ordem da memória pessoal, da ressonância de leituras efectuadas e do que destas foi ficando, do que propriamente de uma fidelidade rigorosa ao original, procedimento que suscita certamente algumas reservas, de um ponto de vista filológico, mas que também tem uma potência criadora importante, aproximando o realizador do trabalho de pessoalização da obra que qualquer leitor ou espectador poderá fazer, pelo menos quando não está condicionado pelo rigor do ensino ou do discurso académico.

Outro exemplo marcante é a incorporação da quarta e quinta estrofes do poema “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa” numa sequência determinante do filme, antecedendo o acesso de fúria que transtorna ainda mais um amplamente condicionado Álvaro de Campos, conduzindo ao assassinato dos heterónimos ainda sobreviventes e, por fim, do próprio engenheiro sensacionista e da Ofélia convertida em antivírus cada vez mais diluente do universo interno do poeta. As estrofes do poema são as seguintes:

Coitado do Álvaro de Campos!
 Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!
 Coitado dele, enfiado na poltrona da sua melancolia!
 Coitado dele, que com lágrimas (autênticas) nos olhos,
 Deu hoje, num gesto largo, liberal e moscovita,
 Tudo quanto tinha, na algibeira em que tinha pouco, àquele
 Pobre que não era pobre, que tinha olhos tristes por profissão.

 Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se importa!
 Coitado dele que tem tanta pena de si mesmo!

(PESSOA, 2014b: 341)

No filme, Olga Baker, figura esboçada de um heterónimo feminino que reintroduz o actor responsável pela interpretação de Ricardo Reis e ajuda a alimentar a dialogar com os momentos de transição de géneros a que Pessoa faz referência a respeito dos heterónimos, ridiculariza o facto de Campos estar ausente do vigésimo terceiro número da revista *Orpheu* através dos três primeiros versos da quarta estrofe e dos dois versos da quinta estrofe.

Novamente, além desse processo selectivo que dispõe dos materiais pessoanos em função dos interesses específicos da economia interna do filme, evidencia-se um outro aspecto importante, o cruzamento de diferentes textos num processo de colagem afim de práticas vanguardistas próprias do Dadaísmo ou do Surrealismo. Com efeito, a reacção de Campos é construída a partir da adaptação livre de versos de um outro poema do engenheiro sensacionista, “Lisbon Revisited 1923”, curiosamente o mesmo que servira parcialmente para o desfecho de um diálogo cruel entre Pessoa e Ofélia, numa cena quase imediatamente anterior:

Não me peguem no braço!
 Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sòzinho,
 Já disse que sou só sòzinho!

(PESSOA, 2014b: 176)

Se assinalarmos, ainda, que essa cena se conclui com um Álvaro de Campos solitário, exprimindo a sua fúria com um verso de “Ode Triunfal” – “Galgar com tudo por cima de tudo! Hup -lá!” (PESSOA, 2014b: 56) – e com uma frase solta que antecede a investida assassina do heterónimo – “Vou atirar uma bomba ao Destino” (PESSOA, 2014b: 511) –,

esta sequência exprime admiravelmente o cruzamento dos diferentes processos transgressivos utilizados no filme.

A encenação dos conflitos entre os heterónimos evolui através da montagem de excertos de diferentes textos, da sua integração num momento musical que obviamente dessacraliza a profundidade emotiva dos versos de Campos e, sobretudo, do esvaziamento da elaborada construção biográfica com que Pessoa idealizou as suas figuras heteronímicas. De facto, estes poemas correspondem a diferentes fases da vida ficcional do heterónimo, que, no plano do filme, deixam de existir para se verem integradas numa temporalidade abrangente que, precisamente por isso, se assume como um produto pós-pessoano, para recorrer à feliz expressão que dá título à entrevista de Teresa Lima a Edgar Pêra (LIMA, 2024: 57).



Figs. 1 e 2. Duas cenas do momento em que os heterónimos cantam “Coitado do Álvaro de Campos”.

Por outro lado, parece-me estarmos perante uma circunstância particular, que pode definir-se como uma espécie de direccionamento do nosso pensamento crítico pela torrencialidade dos textos de Pessoa a respeito da sua própria obra, alguns dos quais são dos mais interessantes documentos de autoapreensão crítica escritos em língua portuguesa, mas que continuam a condicionar, de algum modo, cada nova apreensão que se faz da obra, como se esta tivesse de ser lida exclusivamente em função da grelha interpretativa fornecida pelo autor. Novos esforços para alterar os pontos de partida habitualmente utilizados para a compreensão de Pessoa, da sua vida, da sua obra, ou do problema maior dos heterónimos e da sua figuração cano-nizada, por vezes, são tomados como “crimes” de lesa-Pessoa.

Neste caso, é a própria concepção geral do filme, o seu argumento síntese e a forma como este evolui e se trabalha, que suscita reservas. Afinal, mais do que algumas passagens significativas, como as já referidas, ou um recurso pouco conservador a passagens da obra pessoana, mesmo que quase totalmente fiel ao nível da textualidade, é a própria interpretação dos heterónimos como um problema para Pessoa que parece colidir com as interpretações mais enraizadas, desde que o debate quanto à veracidade das figuras heteronímicas começou com Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões e Jacinto do Prado Coelho. A própria sugestão de que é a vertente amorosa e mesmo sexualizada de Pessoa a colidir abertamente com a estrutura do drama em gente e a emergir como potencial remédio interfere com as grandes narrativas desenvolvidas nesse domínio.²

É precisamente em função desse tratamento heterodoxo que o filme faz da matéria-prima constituída pela vida e a obra de Pessoa que desenvolvo as reflexões seguintes. Daí que importe atentar na presença de um certo efeito de espelho, em virtude do qual Edgar Pêra constrói uma interpretação de Pessoa, de acordo com um processo que permite ver neste filme uma meditação mais vasta sobre o próprio realizador, talvez mais evidente do que o trabalho sobre uma personagem reconhecível, servindo Pessoa como uma espécie de *proxy* para se chegar a Pêra. É desse método que resultam muitos dos já referidos processos de transgressão do universo pessoano, de que comentarei alguns exemplos representativos. Além dessa análise do conteúdo transgressivo da película, darei ainda especial atenção a dois aspectos: o alcance político do filme, que vai muito para além do âmbito restrito do tempo pessoano; e a complexidade da representação da figura feminina fulcral, Ofélia Queiroz,

² O cinema recente em torno de Fernando Pessoa parece ter-se dedicado a uma mais ampla discussão do estatuto das figuras femininas no imaginário pessoano e mesmo da presença do erotismo na configuração de alguns dos seus poemas e dilemas significativos. O filme *Boca do Inferno*, de Luís Porto, aproveita exemplarmente o sugestivo universo de encontros e desencontros entre Pessoa, Aleister Crowley e Hanni Jaeger para explorar toda a potência erótica da jovem alemã, normalmente menorizada nestes contextos, tal como ocorre com Ofélia Queiroz, figura redimida por Edgar Pêra de um modo que rompe com a veracidade textual, coisa que não ocorre com Luís Porto; veja-se, a este respeito, MEDEIROS (2024).

sobre a qual já reflecti (SOUSA, 2024) e que continuo a considerar, não apenas um dos motivos mais relevantes do filme, mas também uma das heterodoxias mais felizes da obra, assim como um dos mais evidentes efeitos de projecção das idiossincrasias do realizador na textualidade reconhecível de Pessoa.

Na síntese exemplar de Marcelo MELLO (2024), Edgar Pera e Luísa Costa Gomes, presença relevante na composição do roteiro do filme³, procederam a um processo que vai muito para além da selecção e montagem de materiais:

O filme toma inúmeras licenças poéticas em relação à «realidade» da criação pessoana. Uma breve digressão pode ajudar a esclarecer a amplitude dessa invenção. O romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago (publicado em 1984) tem por premissa a biografia que Pessoa inventou para um de seus heterónimos, procurando preencher as lacunas deixadas por ele. A narrativa (que virou filme em 2020) se amolda à ficção heteronímica, e ficcionaliza a partir dela. No entanto, no caso de *Não Sou Nada*, a intriga central não deriva da ficção pessoana nem respeita suas principais premissas. Não procura preencher suas lacunas (como a morte de um heterónimo), mas, antes, propõe um enredo que reinventa a criação pessoana de maneira mais radicalmente livre. Neste movimento, a criação pessoana é dessacralizada, sem que isso sirva para humanizar a figura do escritor, mas sim para criar uma espécie de renovação da mitificação da sua criação

(MELLO, 2024: 180-181)⁴

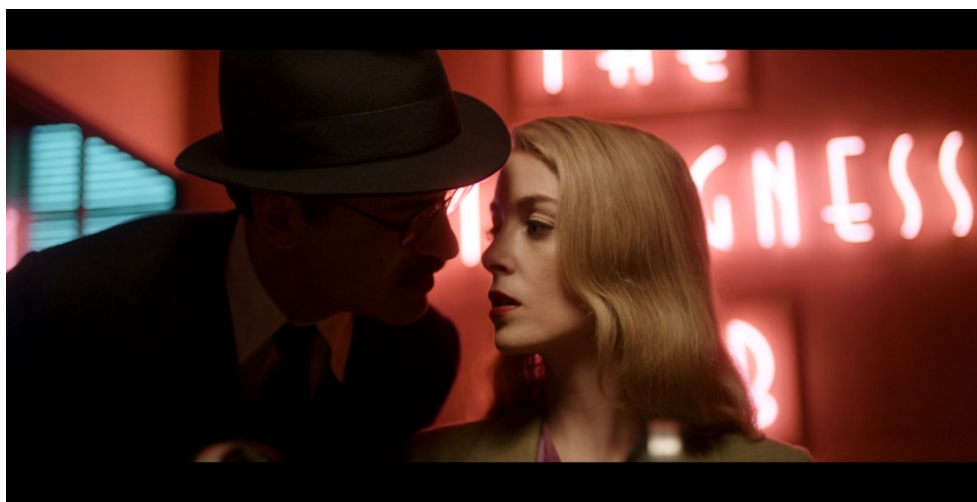


Fig. 3. O jogo de sedução entre Pessoa e Ofélia.

³ Relativamente ao trabalho de Luísa Costa Gomes como roteirista de filmes dedicados a Fernando Pessoa, remeto para dois artigos do recente número da revista *Pessoa Plural* integralmente votado às produções fílmicas com alcance pessoano: o de Simone Celani, dedicado ao filme ainda não rodado *O Decifrador*, sobre Abílio Quaresma; e o de Régis Salado, dedicado à versão original (e bastante diferente) do roteiro de *Não sou nada*, de que a escritora é responsável (CELANI, 2024; SALADO, 2024).

⁴ O contraste com o livro icónico de José Saramago é interessante, na medida em que esse romance foi um dos mais sucedidos do futuro Nobel e um dos maiores marcos no percurso de recuperação ficcional da obra de Pessoa. Saramago também procede a interessantes revisões críticas de Pessoa e do seu discurso, reagindo com grande precisão a muitos dos eixos da filosofia e da postura de Ricardo Reis, introduzindo, tal como Pêra, o peso significativo do feminino e da sexualidade na transfiguração gradual do médico monárquico.

Antes de analisar passagens específicas do filme, e de reflectir mais demoradamente sobre esses aspectos, começarei por explorar algumas páginas dos cadernos de Edgar Pêra nos quais se apresentam versões anteriores do filme, algumas das quais poderiam ter aprofundado ainda mais a leitura heterodoxa do leitor.

O filme poderia ter sido muitas outras coisas, como deixam claro algumas páginas dos cadernos, por exemplo as que anunciam a necessidade de serem escolhidos quarenta textos destinados a quarenta figuras heteronímicas, o que não ocorre no filme, bastante mais fluido no tratamento dos textos pessoanos e, sobretudo, simultaneamente mais concentrado em algumas figuras nucleares (Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Barão de Teive, Abílio Quaresma, Raphael Baldaya, Antonio Mora, numa escala menor Alberto Caeiro) e mais expressivo na exploração do próprio conceito de heterónimos, com mais figuras a surgirem como pano de fundo num jogo em que o texto pessoano, base fundamental de quase todo o discurso fílmico, pode ser retribuível e reapropriável de modos que a atribuição clara de quarenta textos a quarenta personagens não propiciaria, provavelmente.



Fig. 4 Página de um dos cadernos de Edgar Pêra [090] no qual se lê a necessidade de “Seleccionar 40 [↑ ou mais] textos para todas as máxynas de escrever e para os heterónymos [os] poderem dizer.”

A opção que acabou por ser escolhida para o filme é bastante mais ambiciosa e simultaneamente mais expressiva da riqueza dos textos pessoanos e da capacidade do realizador de produzir consequências a partir de textos cujos intuitos podem, em parte, ser radicalmente distintos dos convocados pela película. Como Pêra sugere, os diálogos do filme compõem-se de cerca de noventa e cinco por cento de textos de Pessoa das mais diversas proveniências, de textos considerados parte da comunicação mediúnica do poeta a reflexões de natureza sociológica e política e, obviamente, a poemas significativos do ortónimo e do heterónimo; em nenhum momento, mesmo no caso dos poemas, como salienta Marcelo Mello, estamos perante declamações,

mas a exercícios de composição de diálogos, todos eles com ampla repercussão no modo como as personagens evoluem e se conflituam:

Os versos e textos pessoanos não são recitados, mas sim inseridos nos diálogos, na estrutura dramática e narrativa do filme. Naturalmente, os contextos em que as palavras pessoanas aparecem no filme são bastante diferentes de seu contexto original, dentro da proposta do filme de “embaralhar” as referências pessoanas, numa licença poética.

(MELLO, 2024: 186-187)

Noutra página dos cadernos de Edgar Pêra, podem ler-se diferentes alternativas quanto ao processo editorial dos poemas e livros dos heterónimos, um dos eixos mais constantes no pensamento do realizador e que, como assinalarei, continua a ser determinante na versão final do filme. Entre outros exemplos, vejam-se a indicação de que Pessoa poderia assinar a totalidade dos papéis produzidos pelos outros, exacerbando a dimensão de “maior ladrão do meu tempo” com que se descreve logo no início do filme, assim como a hipótese de Alberto Caeiro tencionar publicar *O Guardador de Rebanhos*. Parece-me particularmente interessante, contudo, a página que sugere que Álvaro de Campos apareceria a convocar os outros heterónimos a uma revolta generalizada, acusando Pessoa de estar constantemente a adiar a publicação dos seus textos propositadamente, num exercício de apropriação sistemática das obras dos heterónimos. Ora, se, a certo momento da versão final do filme, Campos se insurge contra Pessoa, iniciando um processo de assassinato sistemático de todos os outros heterónimos, pontualmente por motivos de ordem editorial, mas nunca em nome de um impulso anárquico de luta colectiva contra a máquina opressora pessoana.



Fig. 5. “NOVA HIPÓTESE. E se Pessoa assinasse todos os livros? | Instigado por Ofélia? [→ Femme fatale]” [091].

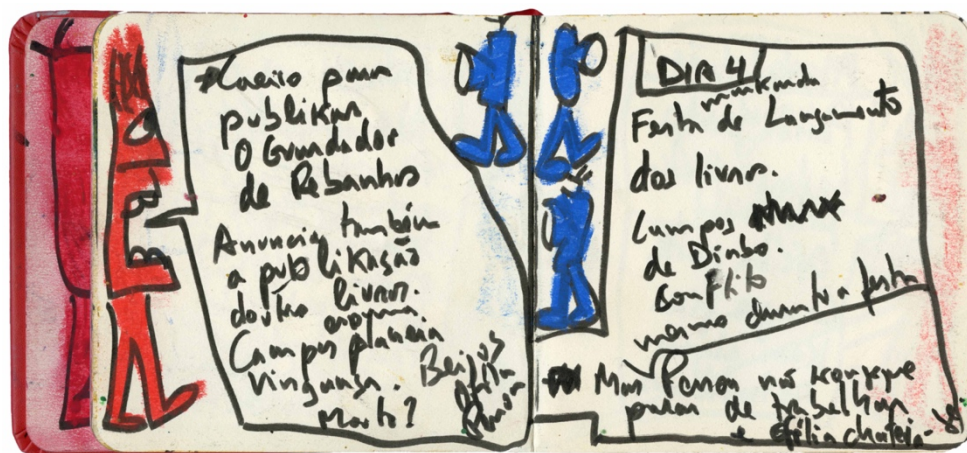


Fig. 6. "Caeiro pensa publicar O Guardador de Rebanhos. | Anuncia também a publicação doutros livros anonymos. | Campos planeia vingança. | Morte?" [091].

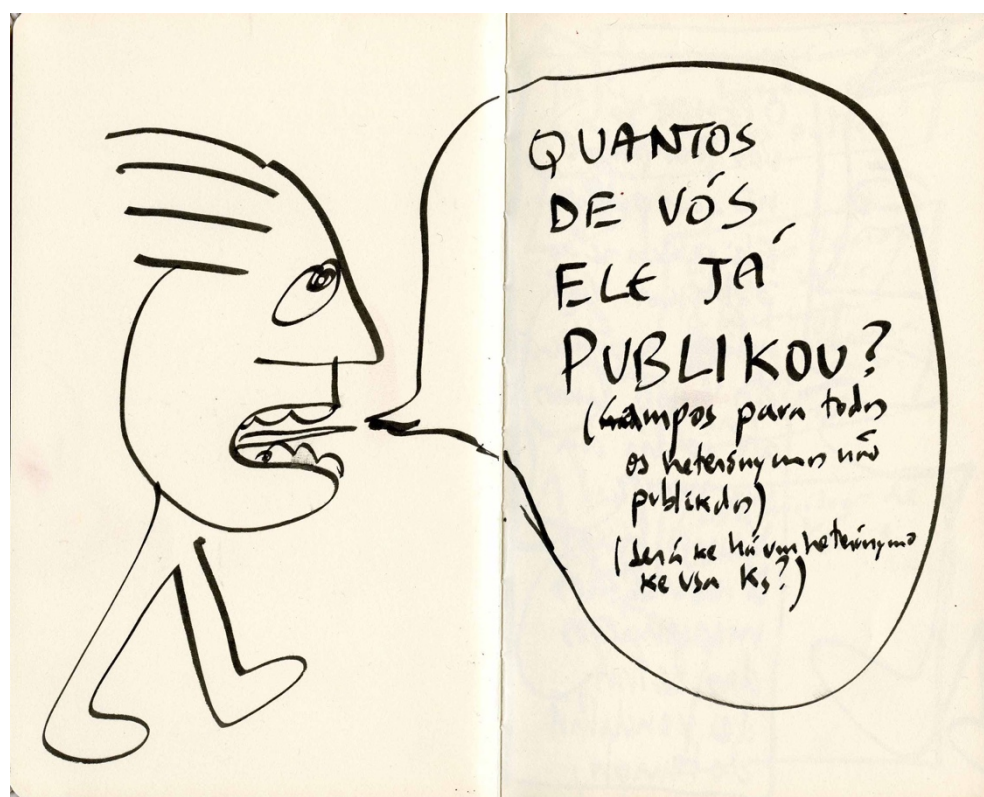


Fig. 7. "QUANTOS DE VÓS ELE JÁ PUBLIKOU? (Campos para todos os heterónimos não publicados). | Será que há um heterónimo que usa ks?" [076].

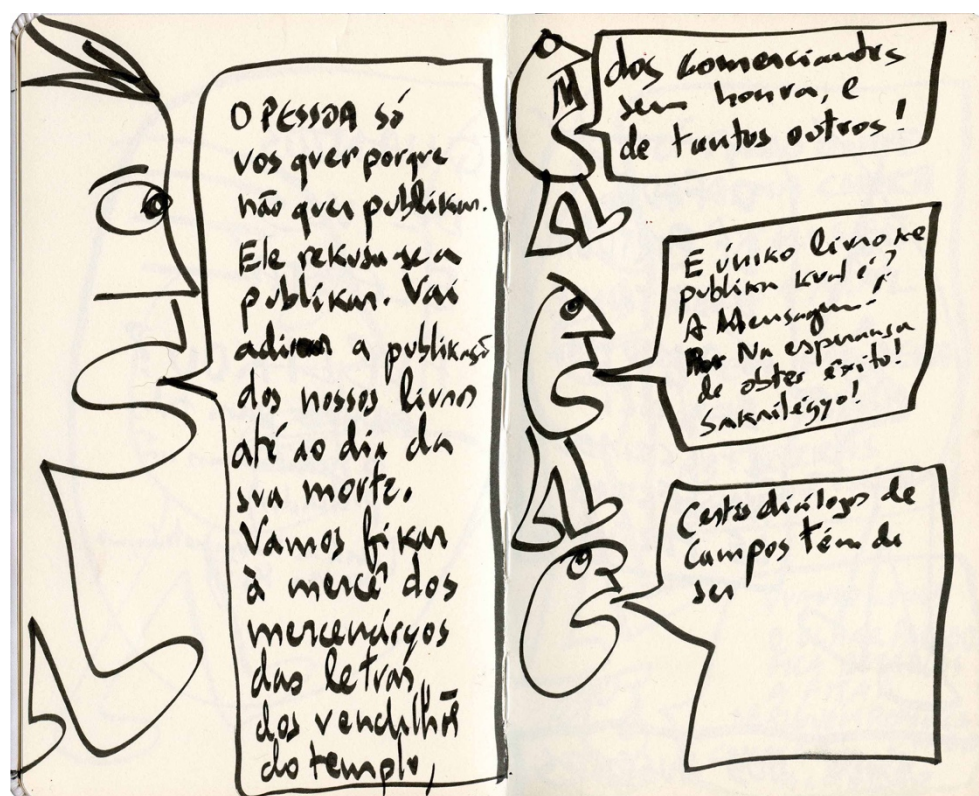


Fig. 8. "O Pessoa só vos quer porque não quer publicar. Vai adiar a publicação dos nossos livros até ao dia da sua morte. Vamos ficar à mercê dos mercenários das letras dos vendilhões do templo, dos comerciantes sem honra e de tantos outros!" [076].

É uma proposta extremamente interessante, no modo como inverte por completo a ordem habitual da relação de Pessoa com as figuras autorais fictícias que compôs e com a gestão hiper-autoral dos textos que concretiza. Teríamos, por um lado, um panorama no qual as criaturas, sem excepção, tomam consciência do tipo de tratamento a que foram submetidas pelo criador, e, por outro lado, uma exploração significativa da natureza textual dessa situação, com os heterónimos a assumirem-se como proprietários dos textos que realmente produziram e que foram, sucessivamente, apropriados por esse criador. Aliás, a questão das relações problemáticas entre criador e criaturas acaba por ser das mais relevantes na abordagem de Edgar Pêra e das que mais permite convocar o primeiro eixo de leitura que referi inicialmente, a apropriação do universo pessoano para as finalidades do realizador.

Veja-se, por exemplo, uma página em que avulta o interesse de Pêra pela banda desenhada, e em particular pelo género norte-americano dos *comics*, com a indicação de que Pessoa seria uma espécie de Stan Lee, talvez a figura mais emblemática de uma das grandes chancelas dessa indústria, a Marvel Comics. Tal como Stan Lee, que teria criado um universo comum para alguns dos heróis mais célebres da banda desenhada dos Estados Unidos (Spider Man, Doctor Stange, Iron Man, Avengers, X-Men, só para mencionar alguns), Pessoa também teria composto um plano de realidade específico no qual os seus heterónimos se cruzariam. Assim, tal

como Lee teria depois conduzido uma série de outros argumentistas e desenhadores a trabalharem para si, atribuindo-lhes tarefas de expansão desse universo, Pessoa teria implicado os seus heterónimos na composição dos textos que lhes foi destinando, como se fossem funcionários de uma indústria em expansão, conceito em que assenta muita da realidade do filme *The Nothingness Club*.

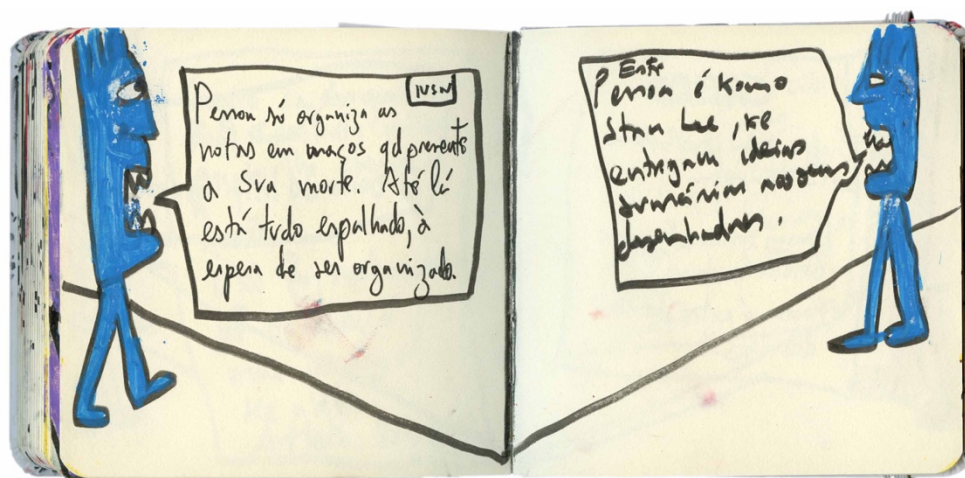


Fig. 9. “Pessoa só organiza as notas em maços qd pressente a sua morte. Até lá está tudo espalhado, à espera de ser organizado. | Pessoa [↑Este] é como o Stan Lee, ke entregava ideias sumárias aos seus desenhadores” [092].

Parece-me que o aspecto mais sugestivo dessa aproximação reside num outro ponto, no qual a dinâmica passa das similitudes entre os funcionários da Marvel e os heterónimos pessoanos para outra relação, a que se pode estabelecer entre os pares Lee / Pessoa e recriadores do universo idealizado por Lee / recriadores dos pressupostos autorais pessoanos. Nesse aspecto, o próprio Edgar Pêra não andaria muito longe de ser uma espécie de Jack Kirby, Steve Ditko, John Romita, Grant Morrison, entre outros, dando ao universo pessoano um alcance e uma reconfiguração distintos das inicialmente propostas por Pessoa, mas umbilicalmente devedoras da arquitectura fundadora do autor.

Estes cadernos permitem também perceber que poderia ter sido diferente o estatuto de Alberto Caeiro, cujo papel de quase irrelevância é outra das grandes transgressões do filme. Com efeito, lendo uma das páginas, parece claro que Edgar Pêra pretendia inicialmente não se afastar demasiado daquela figura que nos é apresentada como centro inspirador de todos os outros heterónimos, verdadeiro pilar em torno do qual evolui o *drama em gente* e as complexas redes de interacção que o determinam. Trata-se da indicação de que Caeiro poderia ser apresentado como um professor, concretizando, portanto, a imagem do guardador de rebanhos como alguém que é indispensável à dinâmica de polarizações entre Campos e Reis, mas também à idealização do sistema filosófico de António Mora. Ou seja, se uma das hipóteses de filme conferiria uma certa hierarquia ao assunto, impondo uma outra

espessura à relação entre mestre e discípulos – Caeiro seria, nesse cenário, um profissional que se dirigiria aos outros heterónimos como formandos. Já, a realização fílmica que veio a ser concretizada deixa os heterónimos muito mais libertos desta influência tutelar, que nunca chega a inspirar qualquer reverência nem está presente em nenhum momento significativo do filme.

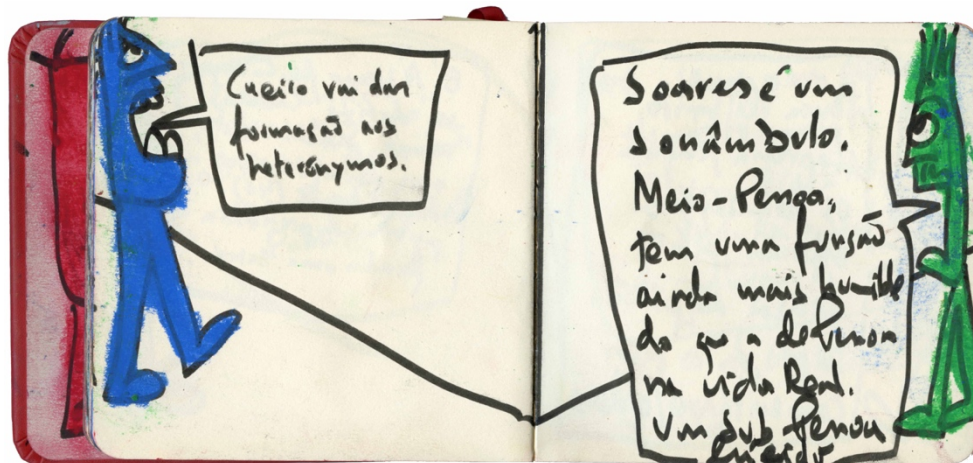


Fig. 10. “Caeiro vai dar formação aos heterónimos” [091].

Outro indício que nos é dado a ver nestes esboços preparatórios do projecto em devir de Edgar Pêra prende-se com a consciência, desde muito cedo, de que a própria identidade de Pessoa, ao nível do estatuto de autor e em termos da sua disposição face aos seus heterónimos, teria de ser discutida. Numa das páginas dos cadernos, pode ler-se a apresentação de Pessoa como um sujeito em evolução, transitando do plano de um *ghost writer* para o de um tirano que manipula todos os outros rostos visíveis do Clube do Nada.

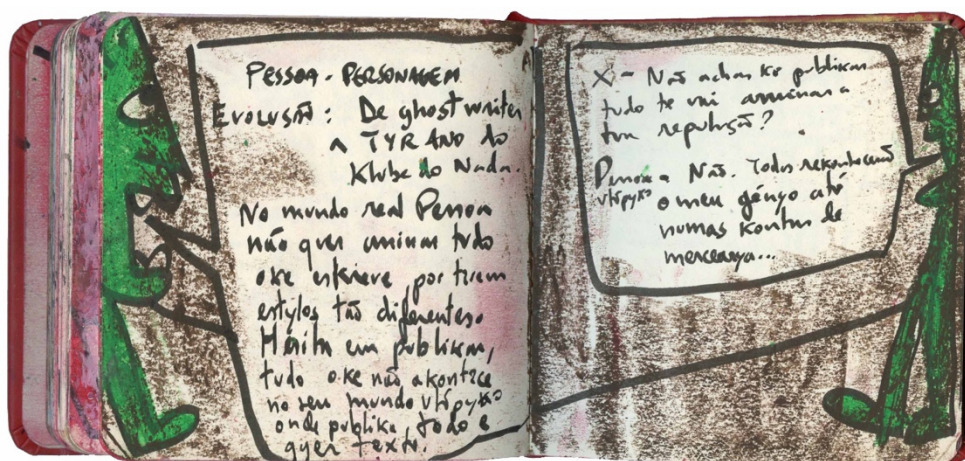


Fig. 11. PESSOA-PERSONAGEM | Evolução: De ghost writer a TYRANO do Clube do Nada. | No mundo real Pessoa não quer assinar tudo o ke escreve, por terem estilos tao diferentes. Hesita em publicar, tudo o ke não acontece no seu mundo utopyko onde publica todo e qquer texto.” [091].

Os apontamentos indiciam também uma outra inscrição possível para o contraste entre os dois planos fundamentais do filme, o da suposta realidade habitada por Pessoa e o da existência exclusivamente mental em que prosperam os seus heterónimos. Mais uma vez, nestas ideias preliminares não concretizadas, o foco do assunto parecia ter uma natureza essencialmente editorial, dado que o elemento que contrapõe os dois planos é o fluxo de publicação dos textos produzidos. Se, no plano que Edgar Pêra sugere ser o verdadeiro, correspondendo ao contacto de Pessoa com a clínica de saúde e com a Ofélia enfermeira, teríamos um Pessoa renitente em publicar, sobretudo por não se rever em tudo aquilo que escreve dados os estilos diferentes da composição, no mundo mental coincidente com o Clube do Nada a situação é totalmente oposta, na medida em que todos os textos são publicados.

Em parte, o filme parece apresentar-nos uma espécie de ponto de chegada deste primeiro projecto, na medida em que o Pessoa que nos é dado ver no mundo idealizado parece ter-se convertido quase exclusivamente num gestor, dedicando-se diariamente a distribuir pelos funcionários novos conceitos a explorar ou a controlar o fluxo de produtividade de cada um, e numa escala que abrange, por exemplo, a vertente cinematográfica representada pela Ecce Film. Está, contudo, ausente um *twist* muito relevante no modo como o problema identitário da figura do autor é problematizado nessa proposta de evolução, tendo em vista duas formas radicalmente opostas de anonimato: por um lado, o obscurecimento inerente à condição de um *ghost writer*, que, conforme o próprio nome indica, produz os textos para que estes possam ser assumidos por um outro nome, que passa a ser para todos os efeitos o autor desse texto; por outro lado, o plano daquele que se apropria dos textos de uma série de outros autores, trabalhando esses como seus *ghost writers* plurais.

Só esse segundo Pessoa consta do filme, numa leitura muito singular da relação com os heterónimos. Normalmente, sobretudo nos textos em que Pessoa é introduzido no *drama em gente*, o poeta surge como um discípulo de Caeiro, um sujeito mais ou menos no mesmo patamar dos outros heterónimos, todos membros de uma comunidade de iguais que conversam e se contrapõem. Pêra parece, pelo contrário, ler o estatuto de Pessoa como o de uma espécie de patrão, alguém que se emancipou (se é que alguma vez esteve lá) do plano de convívio entre iguais dos vários heterónimos para os dominar. Nesse plano, Pessoa parece emergir como uma espécie de visitante, que todas as manhãs entra no escritório para distribuir tarefas e que não convive tão directamente com os outros nos momentos em que o espaço se converte num clube nocturno⁵. É uma figura essencialmente exterior, que sente comoção com

⁵ Como sugerem algumas passagens da biografia de Richard Zenith, o conceito de clube masculino reunindo num único plano de realidade os vários heterónimos parece ser um projecto mantido pelo próprio Pessoa desde muito cedo, talvez por influência de um dos seus livros favoritos, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, de Charles Dickens. Como indica Zenith, “*Ultimus Jocularum*—alternatively called *The Nothing Club*, or *The Zero Club*—was ultimately a ‘lively,’ performative literature, enacted by literary personae who met, according to the club notes, in a place called ‘Moment House,’

algumas das mortes, apesar de essa comoção parecer dever-se sobretudo ao papel que desempenham no sistema rigorosamente montado. Esse espaço vai-se desagregando sem que exista quem esteja à altura de ocupar certas competências, o que é evidente, por exemplo, no momento em que Raphael Baldaya desaparece e deixa vazio o encargo oracular que era regularmente solicitado.



Fig. 12. Momento em que Ophelya depara com a morte de Raphael Baldaya.

A preferência por esse segundo Pessoa, dominador dos seus heterónimos e moralmente ambíguo, tem consequências muito profundas em termos daquele que é um dos motivos fundamentais do filme, a conexão entre a loucura e o ego pessoal. De facto, na versão definitiva do projecto, a fronteira entre as duas esferas em que decorre o filme não se encontra no contraste entre um plano em que Pessoa hesita em publicar e outro em que decide publicar todos os seus papéis. Passa, de modo muito mais evidente, pelo contraponto entre a consciência de uma certa loucura que o afecta e o leva a recorrer a Faustino para se libertar de algum tipo de desconforto e a representação concreta dessa perturbação, no modo como o próprio Pessoa se vê no espaço privado da sua mente. Na verdade, esse Pessoa dominador, tirânico, controlador das diferentes manifestações da sua complexidade interna, é uma projecção sua, provavelmente uma instância de compensação.

Passo agora a abordar algumas imagens do próprio filme, que exprimem os ângulos de reflexão que me interessa explorar.

which apparently meant just that: the actual moment when the virtual meetings took place, in no physical location. Nowhere, in other words, except in Pessoa's own mind" (ZENITH, 2021: 312; cf. também PIZARRO, 2007: 84).



Fig. 13 Fernando Pessoa e Álvaro de Campos imiscuem-se.

O filme começa com uma frase que é, à partida, uma subversão produtiva, remetendo para as circunstâncias da II Guerra Mundial. A acção é situada no ano de 1940, no qual se atribuiu qualquer Prémio Nobel, motivo pelo qual a obra de Pessoa teria passado despercebida e demorado mais tempo a adquirir a sua dimensão internacional. Como é conhecido, Pessoa morreu em 1935, antes da eclosão da Guerra, portanto; assim, nem mesmo a subtil revivificação de José Saramago, recuperando a figura de Ricardo Reis para implicar Pessoa num dos grandes acontecimentos europeus imediatamente subsequentes à sua morte, a Guerra Civil de Espanha, prolongou de modo tão amplo a vida de Pessoa. A este respeito, vale a pena recuperar uma das respostas de Edgar Pêra, numa auto-entrevista, na qual comenta o impacto das contingências de preparação do filme na opção por essa cronologia peculiar:

Sim, tive de reescrever o argumento, adaptando-o às novas condições pandémicas. Tudo se passou a concentrar num único local, a Fábrica do Rio Vizela, em Vila das Aves, onde apenas iríamos filmar o Nothingness Club propriamente dito. No interior era o clube, e o consultório, no exterior era o hospício. Desisti por completo de querer mostrar um Fernando Pessoa biográfico, e criei um Pessoa que viveu mais tempo, e que se internou voluntariamente num manicómio, durante a Segunda Guerra Mundial. Pareceu-me natural, que, com o mundo a enlouquecer, Pessoa tivesse preferido ir viver para o local mais adequado à sua visão esquizóide das suas personas literárias.

(PÊRA, 2024: 140)

Essa observação poderia apontar para uma outra leitura potencial do filme, que conferiria uma maior espessura real e concreta aos episódios ocorridos no contexto do Clube do Nada, e nesse sentido à Ofélia *femme fatale* e aos heterónimos, possibilidade que não desenvolverei neste texto, mas que permitiria questionar se o internamento na clínica de saúde não poderia dever-se a uma repercussão dos episódios traumáticos vividos na outra dimensão do filme, espelhando toda a desordem e violência vividas no decurso da década de 40 (e que Pessoa intuiu parcialmente ao ponderar soluções alternativas aos modelos colectivistas e totalitários europeus).

“É sobejamente conhecido que não houve prêmios Nobel em 1940
 porque a Alemanha nazi invadiu a Noruega,
 mas quase ninguém sabe que Fernando Pessoa
 foi nomeado nesse ano para o Prémio Nobel da Literatura.
 O Mundo perdeu a oportunidade de conhecer
 o segredo mais bem guardado de Portugal,
 mas Pessoa foi inquestionavelmente o
 mais complexo artista de palavras do seu tempo.”

“It’s well known that there were no Nobel prizes
 in 1940 because Nazi Germany invaded Norway,

“É sobejamente conhecido que não houve prêmios Nobel em 1940
 porque a Alemanha nazi invadiu a Noruega,
 mas quase ninguém sabe que Fernando Pessoa
 foi nomeado nesse ano para o Prémio Nobel da Literatura.
 O Mundo perdeu a oportunidade de conhecer
 o segredo mais bem guardado de Portugal,
 mas Pessoa foi inquestionavelmente o
 mais complexo artista de palavras do seu tempo.”

but almost no one knows that Fernando Pessoa
 was nominated in that year for the Nobel of Literature.

“É sobejamente conhecido que não houve prêmios Nobel em 1940
 porque a Alemanha nazi invadiu a Noruega,
 mas quase ninguém sabe que Fernando Pessoa
 foi nomeado nesse ano para o Prémio Nobel da Literatura.
 O Mundo perdeu a oportunidade de conhecer
 o segredo mais bem guardado de Portugal,
 mas Pessoa foi inquestionavelmente o
 mais complexo artista de palavras do seu tempo.”

Henry Search

Henry Search

Figs. 14 a 16. Sequência de abertura do filme, em que Henry Search, heterónimo fictício, descreve ficticiamente o momento em que o Prémio Nobel da Literatura de 1940 deveria ter sido atribuído a Fernando Pessoa.

Note-se que o apontamento que refere essa circunstância fictícia é atribuído a Henry Search, um potencial autor fictício pessoano, provavelmente familiar de Alexander Search, o mais conhecido escritor suposto de língua inglesa criado por Pessoa na sua juventude, mas que, na verdade, é da inteira responsabilidade de Edgar Pêra.

Desse modo, o filme começa com uma dupla demonstração da supremacia, ou pelo menos de uma intenção de apropriação livre, do realizador relativamente ao universo literário que lhe serve de ponto de partida. Os intuitos políticos da reflexão de Pêra conduzem-no a prolongar a vida de Pessoa, fazendo verosímeis as posteriores menções mais ou menos subteis à iconografia, não apenas da experiência salazarista portuguesa, mas também dos mais brutais efeitos de desumanização do totalitarismo europeu, incluindo o ambiente assassino dos campos de concentração e a perseguição sistemática a toda a gama de supostas anomalias físicas e mentais. Porém, a manipulação livre dos heterónimos e da sua relação com o seu criador encontra-se desde logo anunciada na ampliação do universo constelar já profundamente populoso, que se encontrará representado nas figuras que alimentarão, alucinatoriamente, a quase totalidade da película.

Como já referido, o filme evolui através do contraste e do contraponto entre dois grandes planos, um que poderemos considerar mais próximo do real, no qual se encontra um Fernando Pessoa que aparentemente decide procurar apoio psiquiátrico junto do Doutor Faustino para resolver o problema da sua dispersão de personalidade; e outro que corresponde ao mergulho no espaço mental em que se aglomeram os heterónimos e se produz continuamente a obra idealizada pelo poeta, ao ritmo da imposição de novas tarefas às figuras de autores-trabalhadores. Este segundo espaço corresponde, provavelmente, a projecções derivadas do processo de terapia, isolando, portanto, os heterónimos de qualquer relação com o mundo exterior, onde pululam figuras associáveis a uma realidade social e política muito diversa, a da realidade política do contexto da II Guerra Mundial em que viveu não o Pessoa empírico, mas aquele que no início do filme é anunciado como candidato ao Nobel de 1940.

A única excepção a essa circunstância é António Mora, talvez na medida em que as suas reflexões filosóficas são aquelas que mais se debruçam sobre questões contemporâneas, incluindo a experiência da I Guerra Mundial, com aproximações complexas a um conjunto de perspectivas politicamente totalitárias, misóginas, racistas e colonialistas. No filme, Mora é eleito para figurar um caso particularmente doentio e violento no quadro múltiplice do sanatório mental em que Pessoa procura acompanhamento, verbalizando de forma eficazmente condensada muitas das proclamações fundamentais do ideário de extrema-direita predominante no panorama europeu da época e permitindo ao espectador contactar com os métodos também eles radicais da psiquiatria coeva, nomeadamente o recurso a choques eléctricos.



Figs. 17 e 18. Momento da entrada em cena de António Mora, com Faustino a contemplar pensativamente as considerações misóginas do novo paciente.

A articulação precisa entre essas duas manifestações do quadro político que o realizador decidiu explorar amplamente na película encontra-se perfeitamente espelhada pelas primeiras imagens do momento em que António Mora entra em cena, interrompendo o sossego inquietante do local. Com efeito, facilmente se conseguem ler nas figuras subservientes, ameaçadoras, desumanizadas, dos funcionários da clínica a iconografia fundamental da máquina totalitária descrita por Hannah Arendt através do conceito de *banalidade do mal*, não faltando sequer a um dos vigilantes o icónico bigode hitleriano, suficiente para converter aqueles que poderiam ser figuras do ambiente pidesco português em parcelas de uma dinâmica violenta muito mais vasta.



Figs. 19 e 20. Exemplos da figuração proto-nazi dos funcionários da clínica em que Fernando Pessoa procura tratamento.



Fig. 21. Pessoa sentado na cantina, tendo Jim Barns à sua direita, enquanto ouvem uma frase de António Mora sobre a loucura de Mussolini.

A reflexão de natureza política está presente numa das mais notáveis cenas do filme, que glosa de modo particularmente feliz o conflito entre Pessoa e Salazar nos derradeiros meses da sua vida. Trata-se de um dos episódios que ocorrem no espaço de uma cantina na qual os enclausurados convivem caoticamente e que permite sugerir uma inquietante diluição das diferenças entre o estabelecimento vocacionado para o tratamento de diferentes anomalias psiquiátricas e um espaço de natureza prisional, no qual os utentes deixam de ser pacientes, como Pessoa, para serem criminosos ou figuras indesejáveis mantidas à margem da sociedade exterior.

Na primeira cena decorrida nesse espaço, Pêra aproveita para dar vida a uma das figuras convocadas pela poesia de Álvaro de Campos, provavelmente a que mais evoca personagens cuja identidade permanece ensombrada, mas que, como o realizador parece sugerir, poderiam perfeitamente ser, também elas, elementos activos do *drama em gente*. É o caso do marinheiro inglês evocado na “Ode Marítima”, Jim Barns, que no filme surge como um dos utentes (ou prisioneiros) da instituição.

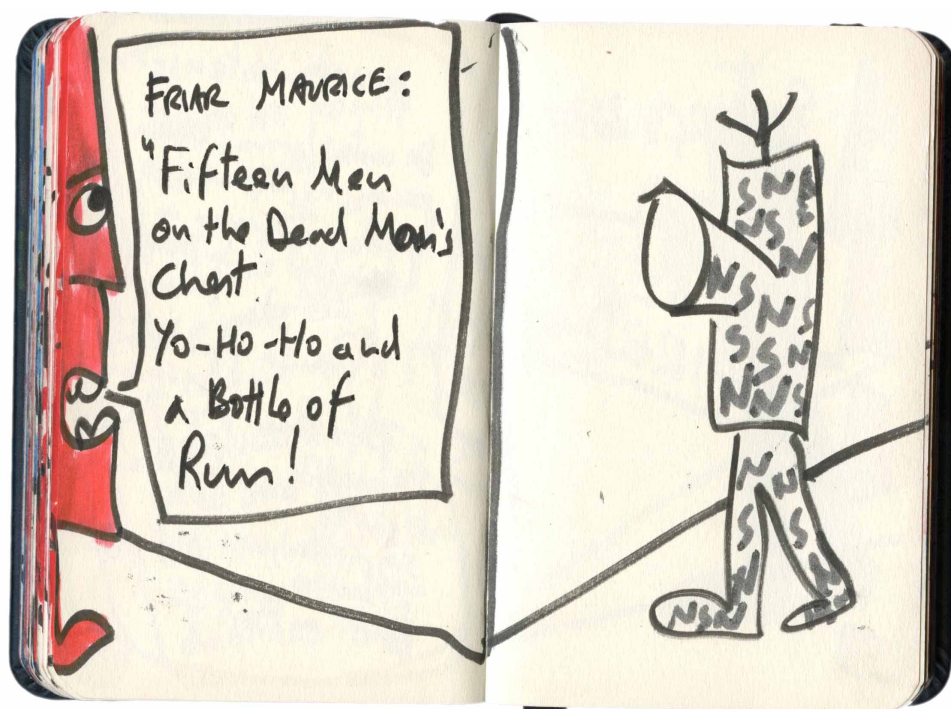
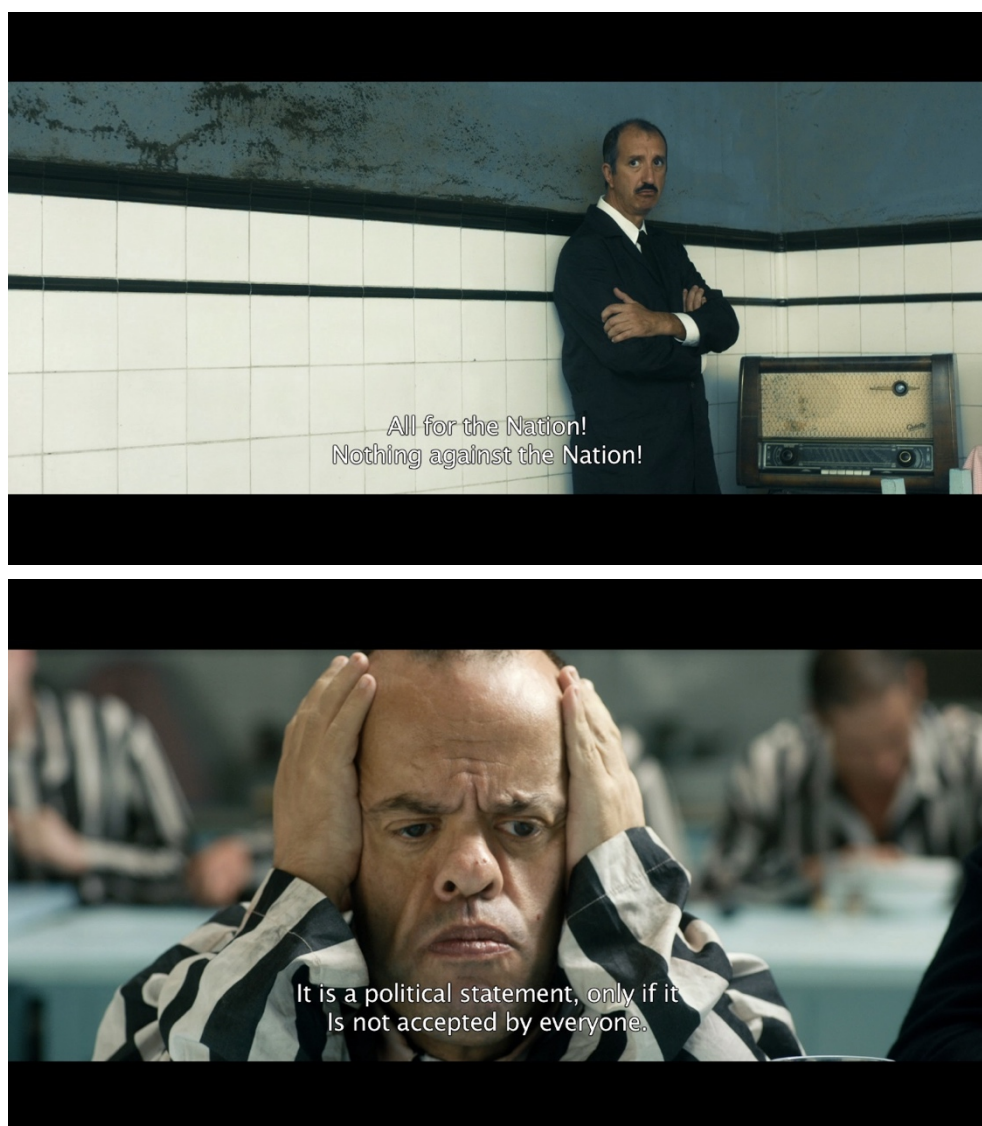


Fig. 22. Edgar Pêra parece atribuir a Friar Maurice a cantinela que Álvaro de Campos, na “Ode Marítima”, relaciona com o encontro com Jim Barns. A figura idosa do hospício pode ser, deste modo, Maurice.

O segundo episódio ambientado nesse espaço é todo ele de índole política, incluindo no ambiente de socialização da cantina um simulacro de endoutrinamento político, na medida em que um dos funcionários vai gerindo uma emissão de rádio composta por proclamações de Benito Mussolini e por excertos do discurso de Salazar proferido a 7 de Janeiro de 1949, na inauguração da conferência da União Nacional no contexto da campanha para a reeleição do Senhor Presidente da República

Óscar Carmona. O carácter facilmente reconhecível desse discurso, no qual, entre outras coisas, Salazar invectivava o Comunismo nos primeiros anos da Guerra Fria, tem consequências no tratamento transgressivo da cronologia operado pelo filme, na medida em que suscita o cruzamento entre textos de Pessoa e palavras de Salazar proferidas mais de uma década depois da sua morte, mas que recuperam, entre outros, o lema fundamental do Estado Novo, base de um discurso de 30 de Julho de 1930, publicado em 1933 com o título *O Estado Novo, União Nacional, Tudo pela Nação, nada contra a Nação*, junto com os Estatutos da União Nacional, a Constituição Política da República Portuguesa de 1933 e o Acto Colonial. Assim, o filme ocupa-se de uma crítica panorâmica ao tempo largo dos fascismos europeus, antes e depois da morte de Pessoa, mas, à semelhança da frase provocatória que serve de abertura, parece sugerir um plano de existência em que Pessoa teria sobrevivido para além de 1935.

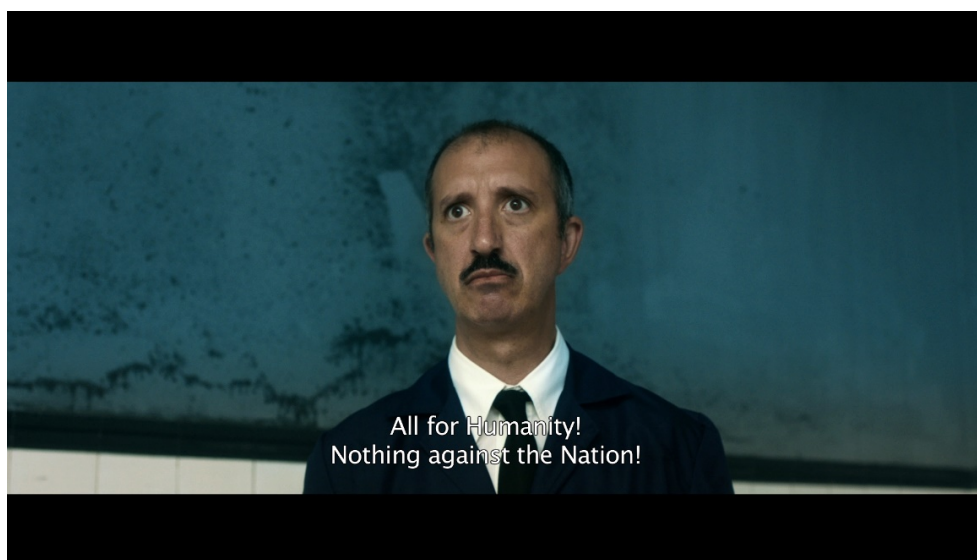


Figs. 23 e 24. Os doentes / reclusos escutam na rádio um icónico discurso de Salazar, ao qual Pessoa reage com estrondo.

António Mora divide com Pessoa uma expressiva reacção ao paradigma representado pelos dois líderes fascistas. Ao heterónimo filósofo, que no filme surge sempre com um perfil físico ameaçador, caberá sintetizar de forma bastante eloquente os efeitos do discurso totalitário visado, gesto que permite contrapor a loucura dos enclausurados naquele espaço a uma loucura mais vasta, socialmente permitida e promovida, que tem na aceitação acéfala das ideias políticas vigentes o seu signo perfeito: “A loucura, como muita gente não sabe, é contagiosa”. A Pessoa, por seu lado, cabe a reacção a um dos lemas fundamentais de Salazar, “Tudo pela Nação, nada contra a Nação”, através de um contra-discurso construído pela adaptação livre de frases de um texto redigido em francês (“Mussolini et Hitler s’en tiennent à l’absolue banalité de leurs idées”), de um comentário sobre a “cesarização” de Salazar (“O Chefe do Governo não é um estadista: é um arrumador”; PESSOA, 2015: 312) e do lema pessoano ensaiado no texto sobre o Nacionalismo Liberal (“A essência do Nacionalismo Liberal encontra-se resumida nas seguintes frases: tudo pelo Indivíduo, nada contra a Sociedade; tudo pela Humanidade, nada contra a Nação; tudo pela Igualdade, nada contra a Liberdade”), que também constam parcialmente da “Nota Biográfica” de 1935 (PESSOA, 2015: 357).⁶



⁶ Na “Nota Biográfica”, pode ler-se o seguinte: “*Posição patriótica*: Partidário de um nacionalismo místico, de onde seja abolida toda infiltração católico-romana, criando-se, se possível for, um sebastianismo novo, que a substitua espiritualmente, se é que no catolicismo português houve alguma vez espiritualidade. Nacionalista que se guia por este lema: “Tudo pela Humanidade; nada contra a Nação” (PESSOA, 2015: 291).



Figs. 24 e 25. Contraponto ao discurso de Salazar, com frases da “Nota Biográfica” (1935).

Esses episódios servem, também, para explicitar a presença exterior dos heterónimos, nomeadamente de Álvaro de Campos; os textos políticos de Pessoa são parcialmente pronunciados pela voz de Albano Jerónimo, actor que dá vida a Campos, e cruzam-se com versos de “Lisbon Revisited (1923)”, conferindo um sentido político a proclamações como “Se teem a verdade, guardem-a! | Sou um tecnico, mas tenho technica só dentro da technica. | Fóra d'isso sou doido, com todo o direito a sel-o. | Com todo o direito a sel-o, ouviram?” (PESSOA, 2014: 173).

Será significativo cruzar esse episódio com o último dos assuntos de que gostaria de falar: a relação complexa da estrutura da película com a figura de Ofélia. A grande figura feminina do filme desdobra-se nos mais diversos papéis, começando por aparecer enquanto manifestação vocal prenunciando uma aparição transfiguradora na vida de Pessoa – estatuto que, na economia interna da textualidade do poeta, está representada sobretudo pelos escritos mediúnicos, – para depois dar lugar a uma verdadeira Janus com expressão emocional e sexual. Existe, numa primeira instância, uma Ofélia representativa de uma das figuras mais rigorosamente controladas pela conduta moral imposta pelo regime salazarista, a enfermeira. Numa segunda instância, Ofélia ocorre como manifestação onírica explosiva, verdadeira *femme fatale* com ressonâncias diversas do cinema *noir* contemporâneo da época em que Pêra situa temporalmente o filme, as décadas de 1940 e de 1950. A primeira dessas manifestações, a enfermeira dócil e tranquilizadora, é aquela que está presente em todas as situações em que o predomínio vai para o caos experienciado na clínica de saúde e que reage com quase absoluta devoção e silenciamento aos episódios de violência e punição a que são sujeitos os prisioneiros. É também ela que lida com a ambiguidade inerente à evolução complicada da relação com Pessoa, , sobretudo depois do já referido momento em que o poeta acabara de assediá-la, corporizando por instantes Álvaro de Campos.

A duplicidade da personagem feminina é o exemplo mais evidente da interpenetração dos dois espaços dominantes no filme e, em grande medida, é em função dela que toda a economia interna do enredo encontra a sua expansão definitiva. A partir de certo momento, o território da mente de Pessoa, que parecia ser a matéria-prima para o debate entre poeta e psiquiatra, encontra-se em relação directa com uma aporia proveniente do exterior, dada a invasão por figura de Ofélia heteronimizada, a única a quebrar de modo significativo a fronteira entre os dois domínios ou a proporcionar incursões episódicas dos heterónimos no contexto exterior à mente pessoana, como ocorre com o referido episódio de somatização de Campos.



Fig. 26. Momento da leitura do “Poema Píal” pela Ofélia enfermeira.

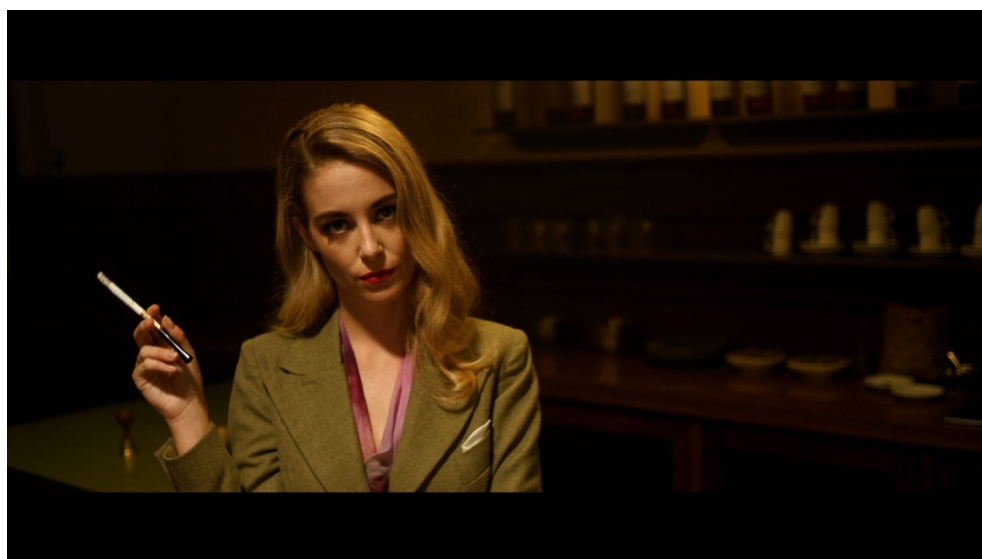


Fig. 27. Expressão de tédio com que Ofélia, na sua vertente de *femme fatale*, reage aos avanços do Barão de Teive.

É, de facto, a contingência de surgir uma paixão inesperada entre Pessoa e a jovem enfermeira, envolvida no quotidiano complexo de contacto com loucos e com as dinâmicas hierárquicas profundamente masculinizadas da década de 1930, que condiciona, com consequências nos dois planos, a resolução do filme. Como documentado num dos cadernos, Edgar Pêra entendia a especificidade da figura de Ofélia como o efeito resolutivo de um “antivírus”, conduzindo Pessoa a uma relação mais ambígua e dissonante com os seus heterónimos. Provavelmente, o facto de existir em Ofélia essa dimensão profilática justifica, por exemplo, a animosidade que desde o primeiro momento se pressente em Faustino, como se a naturalidade do encontro amoroso potencial fosse uma ameaça aos procedimentos psiquiátricos tão em voga nas primeiras décadas do século XX. De algum modo, a imposição de Ofélia no espaço do Clube do Nada corresponde também uma demarcação de níveis de impacto da visão do realizador na matéria-prima pessoana que serve de base à película.

Com efeito, se no primeiro espaço, o da clínica psiquiátrica, a quase inexistência de figuras reconhecíveis no universo criativo de Fernando Pessoa permite a Edgar Pêra expandir a reflexão pessoana sobre assuntos sociopolíticos e sobre o assunto maior da loucura e da sua relação complexa com a instituição psiquiátrica e com as várias correntes de pensamento dedicadas ao assunto desde as últimas décadas do século XIX, a transgressão parece adensar-se no momento em que é o próprio conteúdo metanarrativo da obra do poeta a ocupar todo o cenário. O que talvez permita considerar que o espaço da clínica, em termos de coincidência com as reflexões pessoanas e mesmo com algumas das suas produções narrativas sobre a questão dos heterónimos, como a Casa de Saúde de Cascais, pode parecer bastante mais verosímil a um espectador pessoano do que propriamente a representação das dinâmicas do drama em gente propostas pelo filme, muito mais devedoras das teses do realizador. Talvez por isso a Ofélia enfermeira esteja muito mais próxima da figura feminina que o leitor pessoano costuma reconhecer da leitura da correspondência amorosa trocada entre o casal, assim como da própria experiência de uma jovem rapariga no contexto dos primeiros anos do Estado Novo; já a segunda Ofélia, a *femme fatale* introduzida sem aviso no mundo estável, hierarquicamente organizado do jogo heteronímico apresentado no filme, deriva de uma memória cinematográfica muito mais vasta, posterior ao momento histórico pessoano, assim como das próprias tensões de Pêra, representando talvez o exemplo maior do processo de projecção de si no próprio filme que comecei por referir neste texto.

Trata-se de uma anomalia perfeita, através da qual se vão processar os mais evidentes gestos transgressivos relativamente ao universo criativo de Pessoa. As grandes rivalidades e desconfortos entre os heterónimos, assim como as circunstâncias mais reconhecíveis da biografia dos mais representativos, são todas alteradas em função de Ofélia, sem perderem algo que recorda o ponto de partida que qualquer leitor pessoano reconhece.



Fig. 28. Reacção de Ofélia, depois de ser abandonada por Pessoa.

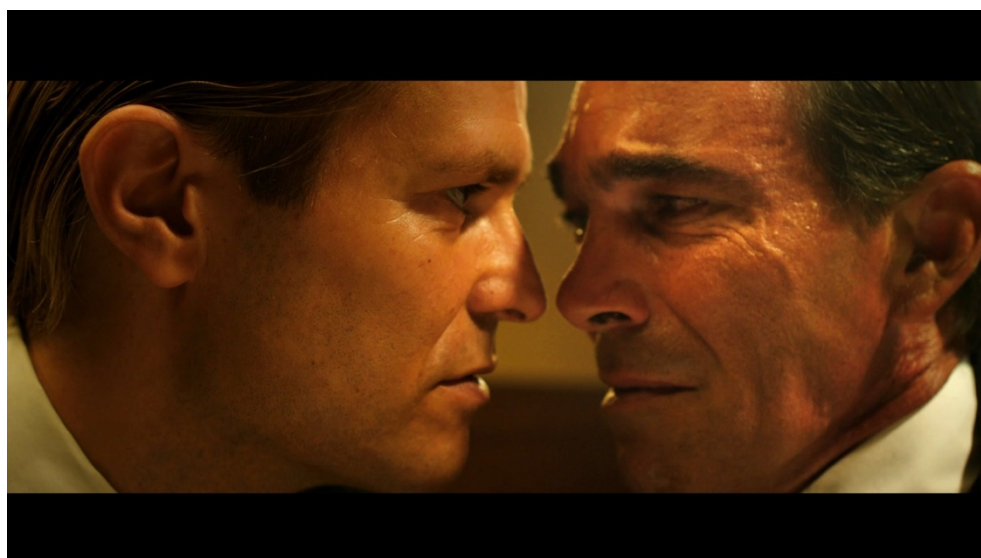


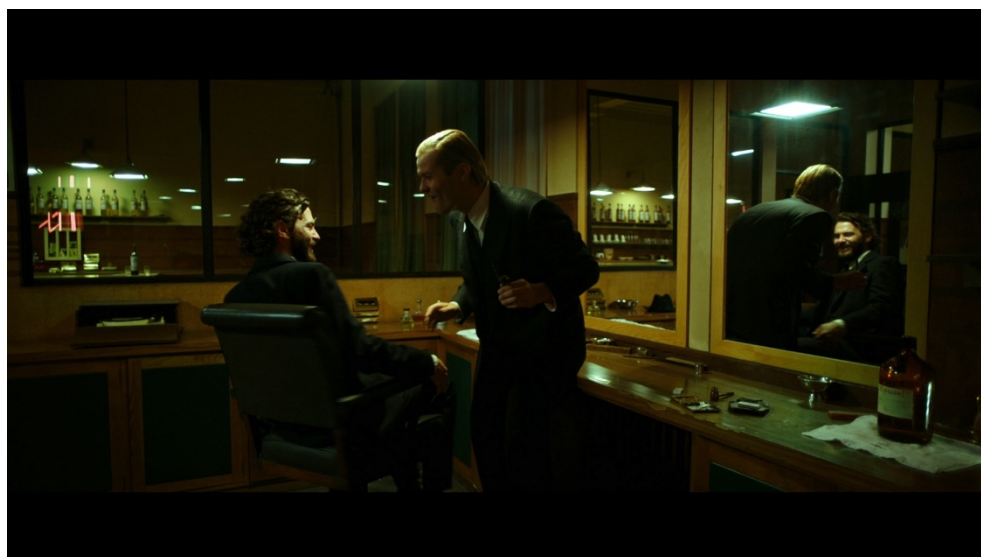
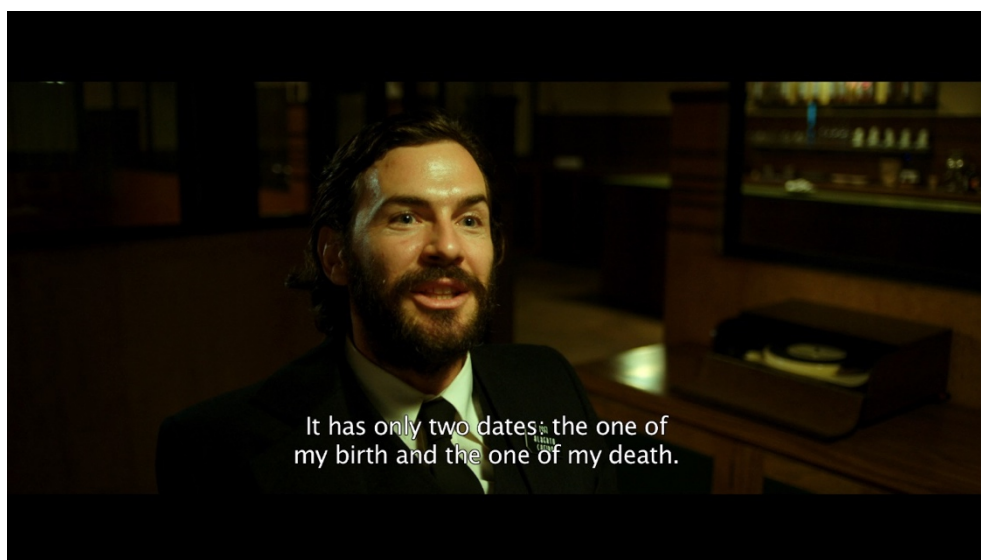
Fig. 29. Tensão homoerótica entre Álvaro de Campos e Ricardo Reis.

Assim, entre outros, podem referir-se os seguintes casos: a devoção de Campos para com Caeiro; a transição da etapa decadentista do “Opiário” para a vanguardista explosão das odes futuristas. Aspectos que encontram-se aqui descritos como episódios de um certo ciúme e despeito, podendo representar uma leitura original dos mecanismos utilizados pelos vários heterónimos para capturarem a memória do guardador de rebanhos desaparecido e para se posicionarem relativamente a ele; a tensão literária entre Álvaro de Campos e Fernando Pessoa explode devido aos ciúmes que o segundo sente aquando do encontro amoroso entre a *femme fatale* e o heterónimo convertido em orquestrador de sinfonias futuristas e em realizador de cinema; o suicídio do Barão de Teive é espoletado pelo desprezo de Ofélia e pela acção perniciosa de Campos, exacerbando a impotência amorosa e a esterilidade produtiva do fidalgo; a rivalidade entre Campos e Reis encontra a sua resolução no

ambíguo desaparecimento do segundo, não faltando um episódio de tensão homoerótica, aspecto importante na iconografia de ambos; finalmente, Abílio Quaresma vê-se convertido em vítima da própria investigação e, sobretudo, da astúcia que lhe permitiu resolver os casos mais inverosímeis.

Todos os heterónimos são, pois, desarmados no seu próprio território, a partir das suas fraquezas e tensões basilares, evidenciando, por parte de Ofélia, um conhecimento das circunstâncias e das interações da comunidade que só se encontram disponíveis a alguém provido do estatuto de criador de toda essa engenharia. Esta Ofélia é, portanto, uma espécie de síntese entre a dimensão corporal da jovem enfermeira que desperta o desejo de Pessoa e a má consciência que o próprio parecia ter relativamente ao seu universo mental, dado que foi ele que procurou ajuda para resolver o problema. Não por acaso, os crimes sucedem-se, na maior parte dos casos, também por um problema de atribuição de autorias, assunto profundamente pessoano⁷: Search é assassinado no momento em que acabara de assumir o estatuto antes reservado a Campos como director do Ecce Film, o que pode ser visto como uma espécie de comentário paródico ao facto de, na economia interna da mitologia pessoana, também ter roubado o lugar antes destinado a Charles Robert Anon, mas com mais sucesso, pois o engenheiro sensacionista tem um ascendente bem mais demarcado; Caeiro é assassinado no momento em que, declamando passagens de “O Guardador de Rebanhos”, é interrompido pela entrada em cena de Ofélia-Deus, para lhe ser dada a atribuição do *Livro do Desassossego*, subversão maior do realizador, que recorda o momento em que o guardador de rebanhos chegou a ser pensado como autor de uma série de composições de outros heterónimos, incluindo as composições futuristas de Campos e a “Chuva Oblíqua” do ortónimo; parece ficar sugerido no momento do suicídio de Teive que Campos aproveita a falsa cumplicidade no desfecho do Barão para ficar em posse do seu derradeiro manuscrito, ideia que não é desenvolvida, mas que glosa a aparente disputa do engenheiro pelo domínio sobre a totalidade das actividades do clube; finalmente, Reis é desmoralizado por Ofélia com a indicação de que lhe seria retirada a atribuição do livro “O Regresso dos Deuses”, forma muito interessante de representar as ambiguidades quanto ao estatuto autoral dos dois grandes teóricos do Paganismo pessoano – o médico monárquico Ricardo Reis e o filósofo António Mora, ausente deste plano de realidade, como referi.

⁷ Num artigo de Teresa Lima sobre o próximo projecto de Edgar Pêra, em torno de Pessoa e de Lovecraft, o realizador observa o seguinte: “Essa dramaturgia já é uma parte subterrânea, pelo menos a parte dos diálogos e dos pensamentos. Porque as imagens são resultado da minha interpretação do que foi a vida e obra de Pessoa e da sua compulsão para criar projetos, de adiar projetos de livros, de compilação de textos (o *Livro do Desassossego* é o maior exemplo), de listas de livros por escrever com autores que vão mudando, sendo que os autores são heterónimos dele. Todas essas atribuições e trocas quiseram simbolizar através do The Nothingness Club. Isso é uma interpretação daquilo que é a intenção de Pessoa, mas num território totalmente imaginário. Aí já não há uma adaptação de uma narrativa, já é um filme totalmente livre” (apud LIMA, 2024b: 273).



Figs. 30 e 31. Momento que antecede imediatamente o assassinato de Alberto Caeiro por Álvaro de Campos.

Antes de concluir, devo salientar que não é evidente por que motivo o filme despertou alguma animosidade junto de alguns pessoanos ou leitores de literatura portuguesa em geral, apesar de ser, para mim, compreensível por que motivo alguns processos típicos do estilo de Edgar Pêra possam parecer inadequados, excessivos, demasiado luminosos ou ruidosos por vezes, e obviamente que o filme pode (e deve) ser sujeito a críticas – muitas delas promovidas pelo próprio realizador. Penso sobretudo que estamos a entrar num momento em que urge ultrapassar, de modo cada vez mais persistente, a reverência para com os textos pessoanos e a suposta verdade que estes transmitem, quer em termos das atribuições de textos a figuras que de facto não existiram, quer ao nível da configuração das figuras pertencentes ao *drama em gente* ou às explicações que Pessoa nos ofereceu como grelhas de leitura para a interpretação do seu projecto criador.

Até porque, como procurei sublinhar, o filme diz muito menos sobre Pessoa – ou sobre qualquer dos Pessos que a crítica foi construindo ao longo do tempo e que ainda paira como espécie de avatar inamovível no qual se cruzam os olhares de Gaspar Simões, Casais Monteiro, Eduardo Lourenço, Jorge de Sena, José Augusto Seabra, Teresa Rita Lopes e tantos outros – do que sobre Edgar Pêra, as suas obsessões particulares, a sua capacidade de se projectar num outro universo especulativo, a sua ambiguidade face a Pessoa e ao alcance potencial das suas propostas e provocações.

Não restam dúvidas, nunca Pessoa pretendeu deixar nenhuma das suas afirmações como verdades absolutas, ou resultados definitivos, ou arrumações definitivamente traçadas a serem veiculadas acriticamente. Provocou sempre os seus leitores a pensarem a diversidade, a enfrentarem a dispersão, a pluralidade de planos hipotéticos, o desconforto dos índices contraditórios, a pulverização dos sentidos consolidados. Desde que começou a desenhar os alicerces daquele que é o motor decisivo do filme, o sistema de propagação de hipóteses humanas em estreita conexão e contaminação crítica, a que chamamos teoria da heteronímia ou heteronimismo, foram vários os textos destinados a apresentar ao público o conjunto do edifício e os seus principais habitantes. Muitos deles acabam por contradizer-se ou apresentar diferentes tonalidades para o mesmo fenómeno complexo. O Fernando Pessoa de Edgar Pêra é apenas mais um de um leque infinito, outra deriva de uma vontade, particularmente bem sucedida, de um autor que desejou dominar imperialmente através da conquista progressiva do discurso produzido numa língua deslocada dos grandes centros europeus e mundiais. Um desdobramento incómodo e questionável, sim. Mas não foram profundamente incómodas outras revisitas, incluindo aquela que será a mais polémica e derrisória de todas, a leitura de Mário Cesariny, no livro *O Virgem Negra*, de 1989? Não restam dúvidas: Pessoa seguirá sendo de muitas pessoas.

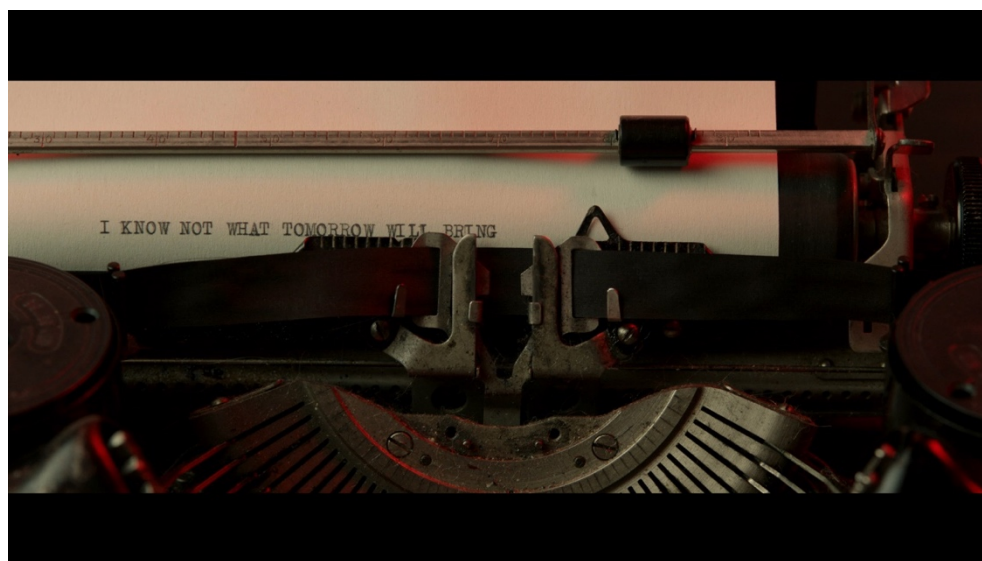


Fig. 32. Derradeira cena do filme, com a icónica frase que Pessoa escreveu antes de falecer.

Bibliografia

- CELANI, Simone (2024). “Quaresma, realizador: Sobre uma adaptação cinematográfica dos contos policiais de Pessoa realizada por Luísa Costa Gomes”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 25, Primavera, 2024, pp. 116-128. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/ey37-g626>
- LIMA, Teresa (2024a). “Não Sou Nada (2023): Uma análise das representações mediáticas”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 25, Primavera, 2024, pp. 78-96. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/chrk-ne98>
- (2024b). “O novo brinquedo de Edgar Pêra ou sobre a inquietude do cinema de ideias”. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, vol. 4, n.º 1, pp. 258-279. <https://doi.org/10.34623/pfdj-xs28>
- MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de, “Fernando Pessoa na Boca do Inferno: Dá a surpresa de ver um filme erótico detectivesco”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 25, Primavera, 2024, pp. 278-311. Brown Digital Repository. <https://doi.org/10.26300/vrwc-9q15>
- MELLO, Marcelo Cordeiro de (2024). “Não Sou Nada e o cinema pessoano de Edgar Pêra”. *Não Sou Nada – Um Filme Pós-Pessoano de Edgar Pêra*. Jerónimo Pizarro (coord.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 173-203.
- PÊRA, Edgar (2024). “Entrevista com o eterno espectador espantado”. *Não Sou Nada – Um Filme Pós-Pessoano de Edgar Pêra*. Jerónimo Pizarro (coord.). Lisboa: Tinta-da-china, 2024, pp. 123-145.
- PESSOA, Fernando (2015). *Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*. Edição de José Barreto. Lisboa: Tinta-da-china.
- (2014a). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- (2014b). *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china. 2.ª ed.
- (2002). *Obras de António Mora*. Edição de Luís Filipe B. Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIZARRO, Jerónimo (2007). *Fernando Pessoa: Entre Génio e Loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SALADO, Régis (2024). “Pessoa transfictionnel: À propos de *Não Sou Nada*, scénario inédit de Luísa Costa Gomes”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 25, Primavera, pp. 129-158. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/a6hx-ad24>
- SOUSA, Rui (2024). “De Ofélia a Super-Ofélia”. *Não Sou Nada – Um Filme Pós-Pessoano de Edgar Pêra*. Jerónimo Pizarro (coord.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 147-170.
- ZENITH, Richard (2021). *Pessoa: An Experimental Life*. London: Allen Lane.

RUI SOUSA concluiu a Licenciatura em Estudos Portugueses e o Mestrado em Estudos Românicos – Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea – pela FLUL, tendo também concluído o Doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura pela mesma universidade, com uma tese dedicada ao conceito de Libertino na obra de Luiz Pacheco. Publicou ensaios sobre Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens na antologia *1915: O Ano do Orpheu*, coordenada por Steffen Dix, e colaborou em números recentes da *Pessoa Plural* e em eventos organizados pelo Projecto Estranhar Pessoa e pela Casa Fernando Pessoa. Publicou, em 2016, o livro *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*. É investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL). Prepara um projecto de investigação relacionado com as interações entre literatura, filosofia e política no contexto do Modernismo e do Surrealismo em Portugal, explorando mais aprofundadamente o papel da mitologia na intervenção política dos grupos literários, bem como a forte presença dos processos de hibridismo e sincretismo numa reflexão progressiva sobre a cultura como uma realidade plural e globalizada.

RUI SOUSA earned a degree in Portuguese Studies and obtained a master's degree in Romance Studies—Modern and Contemporary Portuguese Literature—from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Lisbon. He also obtained his doctorate with a dissertation dedicated to the concept of the libertine in the work of Luiz Pacheco. He has published essays on Ronald de Carvalho and Eduardo Guimaraens in the anthology *1915: The Year of Orpheu* (2015), coordinated by Steffen Dix, and has contributed to recent issues of *Pessoa Plural* as well as to events organized by the *Estranhar Pessoa* project and by Casa Fernando Pessoa. In 2016, he published the book *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*. He is a researcher at the Centre for Lusophone and European Literatures and Cultures at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Lisbon (CLEPUL). He is currently working on a research project on the interactions between literature, philosophy, and politics within the context of Modernism and Surrealism in Portugal, exploring in more depth the role of mythology in the political interventions of literary groups, as well as the strong presence of hybridity and syncretism in the evolving reflection on culture as a plural and globalized reality.