

Transforma-se o espectador no próprio espectáculo:
O desassossego fílmico de Fernando Pessoa

Joana Matos Frias

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

*transforma-se o espectáculo
por fim
no próprio espectador
e habita agora
a fluidez do sangue:
cada imagem de fora,
presa ao fotograma que já foi,
de glóbulo em glóbulo se destrói.*

Carlos de Oliveira, “Cinema”

*Embora se trate de uma muito humana
humanidade, o realizador aproveita o
erro para pedir as suas mais sentidas des-
culpas ao espectador, aqui e agora trans-
formado em espectáculo.*

João César Monteiro, *Branca de Neve*

Antes da divulgação dos argumentos inéditos que Fernando Pessoa concebeu “para filmes”, graças ao trabalho de Patrick Quillier em *Courts-Métrages*, de 2007, e ao mais recente e mais completo *Argumentos para Filmes*, da responsabilidade de Patricio Ferrari e Claudia J. Fischer, publicado em 2011, de que elementos dispunha o leitor avisado para poder avaliar a amplitude e a profundidade do possível interesse do escritor pelo cinema¹? O elemento mais explícito, decerto o mais conhecido, encontra-se numa famosa passagem da carta dirigida a José Régio em 1929, onde Pessoa se recusa a responder a um inquérito sobre cinema porque *não sabe o que pensa do cinema* – “Ao inquérito sobre cinema não responderei. Não sei o que penso do cinema” –, depois de ter sugerido dois meses antes que poderia ser Álvaro de Campos a enviar essa resposta: “Não sei se serei eu, se o Álvaro de Campos, se ambos, quem terá opiniões

¹ Esta reflexão retoma e prolonga assumidamente o meu verbete “Cinema”, incluído no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (2008: 162-167).

sobre o cinema. Alguma receberá, pode contar com isso” (Pessoa, 1999b: 150-151). Se, por um lado, parece fazer sentido a ressalva de Ferrari e Fischer, segundo a qual seria preciso termos em conta que “o carácter peremptório e aparentemente definitivo dessa afirmação” se ameniza logo no início da frase seguinte, quando Pessoa acrescenta “Aliás, prefiro não responder a inquéritos” (Ferrari e Fischer, 2011: 12)², é também importante notar que estamos em 1929, e não propriamente no dealbar do século, numa altura em que a arte cinematográfica tinha já atingido um apuramento decisivo – tendo já sofrido a polémica passagem para o sonoro em 1927 –, e numa época em que os artistas e pensadores mais importantes dos vários modernismos que verdadeiramente se interessaram pela nova manifestação artística haviam também já produzido uma série de textos críticos e teóricos que ainda hoje constituem o *pensamento sobre cinema* mais determinante da história da arte e da cultura do século XX. Mas talvez seja ainda mais fundamental sublinhar que o facto de Pessoa assumir – ou confessar – perante Régio que não tem um pensamento sobre o cinema se inscreve num processo bem mais sistemático e detectável ao longo de toda a sua obra, em que o enaltecimento da Literatura como arte suprema e de síntese o leva a ignorar intencional e explicitamente muitos dos outros campos artísticos, em particular o das artes visuais: se o cinema *nunca* aparece mencionado em qualquer inventário de artes a que o poeta proceda (Fernando Guerreiro chamou precisamente a atenção para o facto de Pessoa ter colocado o cinema “fora do campo da(s) arte(s), já que ele é encarado como um fenómeno *inestético*”, como evidenciaria a declaração coligida em *Heróstrato*, “O artista inestético e o canalha triunfante transformaram-se em produtos característicos da nossa civilização”; cf. Pessoa, 2000b: 83 e Guerreiro, 2011a)³, com frequência Pessoa discursa por antífrase, recusando-se a pronunciar-se sobre campos alheios à Literatura, o que se torna particularmente flagrante ao longo da sua correspondência: mencionemos apenas, a título de exemplo, uma carta com destinatário não identificado onde Pessoa anuncia que excluirá “qualquer referência a todos os artistas que não sejam literatos, e isto pela simples razão de que nada sei das artes visuais, da música, da filosofia (que é a arte de imaginar universos falsos) nem técnica, nem profissionalmente” (Pessoa, 1999a: 229); uma outra endereçada a um editor inglês onde, mais provocatório, declara “não considero a escultura e a pintura como artes, se não apenas um perfeito trabalho de artesanato” (*idem*: 241), ou ainda uma missiva de 1933 dirigida ao

2 Fernando Guerreiro questiona ainda o facto de Pessoa afirmar que não envia resposta ao inquérito “por motivos de ordem *intelectual e inofensiva*” (cf. Guerreiro, 2011c: 185).

3 N.B. Pessoa em 1916, numa resposta que não chegou a enviar a um inquérito: “Para a plebe da sensibilidade existem as artes vitais – a dança, o canto, e a representação teatral. Para a burguesia da sensibilidade existem as artes como a pintura, a escultura, a arquitectura, e, um pouco menos e intermédia, a música. Para a aristocracia da sensibilidade, existe apenas uma arte: a literatura, resumo de todas, transcendentalizando-as através da ideia” (Pessoa, 1966: 123-124).

pintor Julio, irmão de Régio, em que Pessoa se desculpa por não ter agradecido ao artista dois livros de desenhos que aquele lhe enviara, por nada saber “tecnicamente, criticamente, de qualquer arte que não seja a literatura” (Pessoa, 1999b: 284-285)⁴.

Com estas premissas, como se poderá então rever ou reperspectivar o interesse de Fernando Pessoa pelo cinema, que de certo modo a publicação dos dois volumes de argumentos para filmes vem redimensionar? Em 2007, Patrick Quillier divulgou quatro desses argumentos (escritos originalmente em francês e em inglês), a que se vieram juntar os mais recentemente coligidos por Patricio Ferrari e Claudia Fischer, num total que perfaz sete⁵. Em primeiro lugar, cumpre talvez sublinhar uma evidência: Pessoa escreveu esboços de *argumentos*, isto é, Pessoa interessou-se no plano da criação por aquilo que de facto o interessava: a possibilidade de uma nova configuração textual, ou seja, o que do cinema pudesse depender do plano verbal, ser constituído ou iniciado em palavras (e relembremos muito rapidamente o juízo de Bernardo Soares segundo o qual “Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor”; Soares, 1998: 63). Aliás, numa boa parte destes documentos, em particular os escritos em inglês, do argumento encontra-se apenas a estrutura diegética, aquilo a que Aristóteles continuaria a chamar o *mito*, o enredo. Não há indicações específicas relativas a personagens, a entradas ou saídas de cena, a espaços ou tempos, a planos, a sequências dialógicas, etc: na verdade, trata-se de esboços narrativos de carácter ficcional, que poderiam ser o ponto de partida de um conto, de uma novela ou de um romance (policial), conforme acentuou Francisco Valente na esteira de Ferrari, ao sublinhar que o facto de 5 dos 7 argumentos apresentarem “contornos próximos de um filme policial” é coerente com ser este “um dos contextos *narrativos* que mais interessava o poeta” (Valente, 2011; sublinhado meu). O que talvez explique também uma outra evidência, que de certa forma os títulos dos volumes publicados (*Curtas-Metragens e Argumentos para Filmes*) vêm temperar: os argumentos que Pessoa escreveu – apesar de os ter deixado arrumados sob o rótulo “film arguments”⁶ – não

4 Fernando Guerreiro ressalta que nos fragmentos que compõem *Heróstrato*, Pessoa insiste que “Literature is the intellectual way of dispensing with all the other arts” (Pessoa, 2000b: 162), que explicaria também o seu “alheamento do cinema – como, aliás, das ‘artes plásticas’ em geral” (Guerreiro, 2011c: 198).

5 Na entrevista a Francisco Valente, Patricio Ferrari esclarece: “O livro tem um precedente editorial: a edição de Patrick Quillier com dois argumentos em francês, a língua de origem desses textos, e dois argumentos em tradução francesa, mas sem uma pretensão crítica ou de levantamento do espólio e da biblioteca de Pessoa”. Em *Argumentos para Filmes*, acrescenta, “os quatro argumentos em inglês são inéditos, pois dois deles estavam publicados em tradução francesa. Os que não estavam publicados são textos de acção. Aliás, Pessoa coloca no cabeçalho ‘thriller’, têm características de histórias de detectives” (*apud* Valente, 2011).

6 Conforme informa Ferrari: “Dentro dos muitos projectos do seu arquivo, Pessoa não deixou um título para a publicação de um livro sobre cinema, mas deixou os papéis arrumados sob o rótulo ‘film arguments’. Isso sugere que o fez para que alguns deles fossem comercializados” (*ibidem*).

se destinavam especificamente a serem argumentos para filmes, como fica bem claro em títulos como “Note for a silly thriller. | or for a film”, “Note for a thriller, or film”, “Half plan of play or film” e “The Three Floors. | (Scenario)”. Opções ou hesitações que, no entender de Fernando Guerreiro (que assina o posfácio do volume *Argumentos para Filmes*), têm consequências decisivas na significação que devemos atribuir a estes documentos:

Os quatro escritos em inglês, e possivelmente datados dos anos 30 [...], têm a particularidade de, pelo seu aparato para-textual, se situarem num espaço *entre* diferentes modalidades genológicas e de discurso: a “ficção” (“Note for a silly thriller”, “Note for a thriller”), o “teatro” (“Half plan of play”) e o cinema (com remissões nos quatro casos). Sintomático, enquanto marca morfológica dessa hesitação e/ou indiferenciação, o uso, nessas determinações capitulares de género (chamemos-lhes assim), das preposições *or* [ou] (“Note for a silly thriller// *or* for a film”, etc) e *if* [se] (“*if* this be a <film> film, can be easilly visualized” [BNP/E3, 27/23-126]): o que, para lá da hesitação quanto ao “modo”/ “registo” destes textos – dado já em si interessante na própria medida em que manifesta uma ideia “não-autónoma”, *impura*, de cinema –, nos remete para uma sua concepção mais “recuada”, em tudo diferente daquela que encontramos nos autores da *presença*⁷. (Guerreiro, 2011a)

Com efeito, se a disjuntiva entre *thriller* e *film* – acentuada graficamente no primeiro caso, uma vez que “Note for a silly thriller” está na primeira linha, em destaque e sublinhado, afastado do acrescento “or for a film” (cf. Pessoa, 2011: 37; embora seja importante notar que este é praticamente o único argumento em que Pessoa considera explicitamente a transposição do argumento para o cinema, ao sugerir que uma determinada cena poderá “ser tornado interessante através de uma sequência animada, o que, se isto vier a ser um filme, pode facilmente ser visualizado”; *idem*: 66) – parece significar que, no entender de Pessoa, um *thriller* não seria de modo algum, como de facto viria a ser, um género fílmico mas sim um subgénero narrativo, o certo é que, ao indistinguir a concepção de um argumento destinado a uma *peça* ou a um *filme*, Pessoa vem ainda tornar mais flagrante aquilo que admitiria perante Régio na carta a que se fez inicialmente referência: Pessoa não sabia, de facto, o que pensava sobre o cinema.

A luta entre o cinema e o teatro, nas primeiras décadas do século XX, foi certamente a luta mais complicada que o cinema viveu na sua tentativa de afirmação enquanto arte, e talvez tenha sido graças a ela, em primeira instância, que a especificidade

⁷ Para uma reflexão aprofundada sobre a relação dos presencistas com o cinema, cf. o meu texto “Cine *presença*”, *Leituras*, 12-13, nº esp. Presenças de *presença*, Lisboa, Primavera-Outono de 2003.

estética de um e de outro se definiu com um rigor teórico e crítico que se mantém válido até hoje, e que o conceito de *imagem-movimento* proposto por Deleuze na esteira de Bergson lapidarmente resume. Mas Pessoa parece querer integrar-se no grupo de pensadores que, impotentes para reconstituírem a *differentia specifica* da arte cinematográfica face à encenação teatral, como fez José Régio com muita agudeza, vêem no cinema uma ameaça à sobrevivência do teatro, o que de resto fica totalmente claro num fragmento também divulgado por Ferrari e Fischer, onde Pessoa anotara: “Eliminação da pintura pela photographia; do teatro pelo cinematographo”, bem como num dos argumentos originalmente em francês, onde se pode ler, na coluna da direita, “que se transforma em *representação teatral*” (*idem*: 75). Se a isto juntarmos os planos de Pessoa para a criação de uma empresa, a Cosmopolis, e de uma produtora de filmes, a Ecce Film, que teriam como finalidade quase única, na síntese de Patricio Ferrari, “oferecer cinema como arma de propaganda e levar Portugal para o estrangeiro” (*apud* Valente, 2011), isto é, que serviriam, nos termos do próprio poeta, como “centro de propaganda superior do paiz” ou “uma das maiores armas de propaganda que se pode imaginar” (Pessoa, 2011: 87), facilmente compreenderemos que, como sugeriu o crítico brasileiro Silviano Santiago em termos muito expressivos, “o cinema pegou Pessoa pelo calcanhar de aquiles” (Santiago, 2012). Quer dizer: Pessoa reconheceu ao cinema potencialidades propagandísticas, e possibilidades financeiras (como o seu coetâneo Raul Leal, que em 1915 escrevera a Mário de Sá-Carneiro perguntando-lhe qual a possibilidade de ir para Paris “em mira de arranjar contrato para mímicas ou cinematógrafos”; cf. Júdice, s/d: 114⁸), mas nunca lhe reconheceu propriedades estéticas ou artísticas⁹, pois mesmo quando distingue criteriosamente o cinema soviético e o alemão do norte-americano hollywoodesco que produz “os homens ocos dos filmes” (“film hollow men”; cf. Pessoa, 2000b: 83¹⁰), fá-lo em tom de concessão e sem qualquer aprofundamento crítico, num registo muito longínquo do então efectivamente praticado pelos presencistas nos seus vários e rigorosos artigos

8 Cf. a carta de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, escrita de Paris quatro meses antes da sua morte, em que Sá-Carneiro desabafa: “Desolador e hilariante o caso do Dr. Leal. Respondi-lhe ontem pintando-lhe em negras cores a vida dos artistas franceses e dizendo-lhe que achava da mais grave imprudência a sua vinda aqui em mira de arranjar contrato para mímicas ou cinematógrafos” (Sá-Carneiro, 1959: 133).

9 Nos termos de Ferrari, “Pessoa acabou a defender o cinema russo e alemão, mas também tentou tentar fazer dinheiro com argumentos. Como sabemos, ele dizia que se contradizia constantemente, e julgo que não teria tido problemas em comercializar os argumentos ou sentir-se mal por não estar a ser um esteta ou artista” (*apud* Valente, 2011).

10 Na Introdução a *Argumentos para Filmes*, Patricio Ferrari e Claudia J. Fischer notam que, “[t]endo em consideração este desprezo que Pessoa manifesta relativamente aos actores do cinema de Hollywood, não deixa de surpreender a atenção que dedica (introduzindo-lhe alguns dados) à carta astrológica de Joan Crawford, publicada numa revista de astrologia que se encontra no seu espólio” (Ferrari e Fischer, 2011: 18).

sobre a cinematografia europeia da época: “À excepção dos alemães e dos russos, ainda ninguém conseguiu inculcar no cinema algo de parecido com arte. Aí não é possível fazer a quadratura do círculo” (“Except the Germans and the Russians, no one has as yet been able to put anything like art into the cinema. The circle cannot be square there”; *idem*: 84¹¹). Não deixa de ser significativo, aliás, que em praticamente nenhum momento dos seus mesmos breves apontamentos Pessoa tenha feito referência explícita e precisa a qualquer filme ou realizador em particular. Nomes, só de atrizes e de actores, com a excepção de Chaplin que, além de acumular as duas funções, é convocado em contexto pessoano por razões meramente decorativas, quase caricaturais: “A calva socrática, os olhos de corvo de Edgar Allan Poe, e um bigode risível, chaplinesco – eis a traços tão fortes como precisos a máscara de Fernando Pessoa” (Pessoa, 2000a: 496)¹².

É neste ponto preciso que devemos avaliar o significado do juízo dos organizadores de *Argumentos para Filmes*, quando ressaltam que “o que encontraram não basta para se 'construir uma teoria' da relação de Pessoa com o cinema”, sublinhando que o escritor “não escreveu ensaios sobre o assunto, como António Ferro ou Casais Monteiro” e que portanto o volume de inéditos “demonstra que Pessoa se interessava pelo cinema, mas não que 'se interessava imenso por cinema'” (*apud* Queirós, 2011)¹³. Nisto, a natureza e a expressão do interesse manifestado por Pessoa não é de facto equiparável ao de uma grande parte dos modernistas seus contemporâneos, tanto no caso português (pensemos em António Ferro e Almada Negreiros, no tempo de *Orpheu*¹⁴, e em quase todos os presencistas, com destaque para Régio e Casais Monteiro), como a

11 Ferrari e Fischer entendem mesmo que “[a] excepção que Pessoa [...] abre para os cinemas alemão e russo aponta, porém, para uma postura criteriosa que, *possivelmente influenciada pelos seus colegas presencistas*, o terá levado a não denegrir esta arte na sua totalidade” (*idem*: 22; sublinhado meu). Silviano Santiago vai ainda mais longe, aludindo à “relação frustrada e frustrante do poeta genial com o cinema”, que se manifestaria “nos títulos de filmes que constam dos diferentes recortes conservados por Pessoa ao longo de sua vida”: como assinala o crítico brasileiro, “74 dos filmes anunciados / criticados são americanos, 33 franceses, 10 alemães, 8 portugueses, etc. Todos são produções comerciais. Nenhuma alusão a *Un Chien Andalou*, de Buñuel/Dalí, ou a *Entr'acte*, de René Clair. *Ivan, o Terrível*, único filme soviético a comparecer, não pode ser o de Eisenstein, que é de 1944” (Santiago, 2012).

12 N. B. Nuno Júdice (2005: 123): “não consigo pensar a sua poesia senão a preto e branco, como são os filmes de Charlot — e há qualquer coisa, em Pessoa, de chaplinesco (ele próprio, aliás, admirava esse realizador, tendo escrito algumas linhas a seu respeito)”.

13 O próprio Luís Miguel Queirós comenta que será “difícil defender, mesmo perante estas novas evidências, que a atenção de Pessoa pelo cinema suplantasse a que seria de esperar de qualquer cidadão europeu culto da época” (Queirós, 2011).

14 Fernando Guerreiro lembra que “[a]ssim como *Orpheu*, segundo Fernando Pessoa ou Almada Negreiros, constituiu mais um somatório de 'individualidades' do que um 'grupo', também não há uma posição comum dos autores de *Orpheu* sobre o cinema — nem este é explicitamente encarado como um elemento marcante (tanto no plano cultural/ social como no formal) das suas 'estéticas' pessoais entre 1913 e 1920” (Guerreiro, 2011c: 189).

nível internacional: recordemos, muito rapidamente, os nomes de Guillermo de la Torre e Ramón Gómez de la Serna, no modernismo espanhol, de Apollinaire ou Blaise Cendrars, no francófono, de De Amicis, Pirandello ou Marinetti, no italiano, de Kafka, no de língua alemã, de Maiakowski, no russo, de Ezra Pound, Gertrude Stein, H.D., Virginia Woolf, D. H. Lawrence ou Vachel Lindsay, no anglo-americano, e de João do Rio, Guilherme de Almeida, Alcântara Machado ou Mário de Andrade, no caso brasileiro. Não se trata apenas de encontrar referências explícitas ou léxico cinematográfico nas obras destes autores: trata-se, sim, de facilmente percebermos que todos eles problematizaram com muita celeridade as alterações estéticas que o cinema provocou no sistema das artes, tendo-lhe atribuído de imediato uma dimensão sincrética que lhes permitiu aproximá-lo das possibilidades quadrimensionais até então exclusivas da Literatura, e muito em particular da Poesia. Uma agudeza para os raros apenas, que terá permitido a João do Rio, por exemplo, anunciar logo em 1909, no volume de crônicas que intitulou *Cinematógrafo*, o aparecimento do *homo cinematographicus*, e comparar, em termos muito bergsonianos, o fluxo de imagens na mente com os processos de montagem do cinema, e que explica também que o primeiro número da *Klaxon* anunciasse, em Maio de 1922, pela voz de Mário de Andrade: “A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição”.

A não produção de um pensamento sistemático sobre o cinema por parte de Pessoa, e a conseqüente não existência de qualquer discurso ensaístico de cunho reflexivo sobre esta matéria não inviabilizam, porém, a possibilidade crítica de lermos uma parte da sua obra à luz de alguns princípios reguladores da imagem cinematográfica (claro que Cesário também permite isto, o que nos conduziria à possibilidade de entender a imagem cinematográfica enquanto conceito tipológico e não histórico), como têm vindo a assinalar vários estudiosos, com destaque para Fernando Guerreiro e Rosa Maria Martelo. Enquanto Guerreiro, nos estudos exaustivos que dedicou ao assunto, defende que, “se Pessoa não se refere desenvolvidamente ao cinema [...], a sua percepção do real e da situação da escrita (arte) face a ele é, pensamo-lo, *cinematográfica*” (Guerreiro, 2011c: 198-199), já Rosa Maria Martelo, num ensaio recente e muito decisivo, obriga-nos a regressar aos ensaios pessoais de 1912, e a reler a passagem onde, em “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”, o poeta caracteriza a “poesia objectiva” com base nos princípios da *nitidez*, da *plasticidade* e da *imaginação* (conceitos muito próximos dos que, pela mesma época, estariam na base da apresentação da poética imagista por T. E. Hulme e Ezra Pound), entendendo a última enquanto processo de “pensar e sentir *por imagens*” – esse processo que estará na base do processo meditativo que compõe a identidade de Bernardo Soares: “Assim sou. Quando quero pensar, vejo” (Soares, 1998: 92) –, e atribuindo-lhe como efeitos a

rapidez e o *deslumbramento* (Martelo, 2012: 44). Ora, como salienta Rosa Maria Martelo, ao determinar o que falta fazer no domínio da criação poética em língua portuguesa, Pessoa situa a falha justamente “no plano da imagem, ou melhor, no plano do fluxo das imagens e da sua fluência, que deverá atingir uma rapidez até então desconhecida” (*idem*: 46-7)¹⁵. Prenúncio que, ainda no entender da ensaísta, vem abrir o lugar da existência de Álvaro de Campos no poetodrama pessoano, ao mesmo tempo que inscreve a meditação de Pessoa no âmbito mais alargado de toda a reflexão estética vanguardista, de cunho futurista, que pelo mundo fora quis ancorar no valor da velocidade a singularidade histórica do momento¹⁶.

Não é portanto por acaso que Álvaro de Campos é o único dos heterónimos, a par do não-heterónimo Bernardo Soares, em cuja obra poética é possível encontrarmos algumas – mas mesmo assim não muitas – marcas explícitas da metalinguagem cine-

15 Por esses anos, na verdade, a metalinguagem pessoana anda sempre muito próxima disto: em carta a Jaime Cortesão de 22 de Janeiro de 1913, Pessoa defende que “a construtividade poética parte de uma faculdade qualquer, *dinâmica* de essência”, e, dirigindo-se a Teixeira de Pascoas a 5 de Janeiro de 1914, declara dizer-lhe “tudo por *imagens* e *metáforas*, e estas são a moeda falsa da inteligência” (Pessoa, 1999a: 74 e 106; sublinhados meus).

16 Embora seja importante referir que, como em quase tudo, a atitude de Pessoa perante a velocidade é altamente paradoxal, como se depreende do juízo que tece sobre os actores de Hollywood, ao colocar “sintomaticamente no mesmo plano de idiotice actores de cinema — como Mary Pickford e Rudolph Valentino — e viciados da velocidade, como Henry Segrave, célebre corredor de automóveis e de barcos a motor que acabara de falecer na sequência de um acidente quando procurava bater um recorde de velocidade” (Ferrari e Fischer, 2011: 18). Ferrari e Fischer adiantam que “A ideia da associação entre estrelas de cinema e viciados da velocidade, tal como corredores de automóveis e de barcos a motor, poderá ter-lhe sido sugerida por G. K. Chesterton, no seu ensaio 'On the Movies', incluído num volume adquirido por Pessoa depois de 1928 e ainda presente na sua biblioteca particular (cf. anexo I). Residindo numa acérrima crítica ao cinema americano pelo seu recurso a uma exorbitante e descabida aceleração que obnubila o próprio objecto de representação, este ensaio estabelece o paralelo entre o corredor motorizado e o artista cinematográfico que, na sua grosseira percepção do movimento, se assemelham ao homem em estado ébrio: 'As the drunkard is the man who does not understand the delicate and exquisite moment when he is moderately and reasonably drunk, so the motorist and the motion-picture artist are people who do not understand the divine and dizzy moment when they really feel that things are moving' (Chesterton, 1929: 67). Ao extravasar uma capacidade perceptiva do homem, a excessiva velocidade constatada aos olhos de Chesterton no cinema da actualidade, promove assim um gesto autofágico que se dilui num vazio de vacuidade ('void of vanity and emptiness'), ironica e inconscientemente reconhecido por quem se entrega à dita aceleração: 'there is an unintentional truth in the exclamation of the radiant ass who declares that his new car is simply stunning. If speed can thus devour itself in real life, it need not be said that on the accelerated cinema it swallows itself alive [...]' (1929: 68). A parcimónia de Pessoa em sublinhados neste livro (quatro, ao todo), leva-nos a destacar a única frase que sublinhou neste ensaio, aquela em que o autor conclui que, neste processo de exagerada aceleração, o cinema 'merely extinguishes the man and exposes the machine' (1929: 69). Se o paralelo entre o pobre recordista em velocidade motorizada, cuja ambição conduz ao autoaniquilamento, e o estúpido actor de cinema parecem claramente dialogar com esta leitura de um autor que mereceu uma considerável atenção de Pessoa, o que este sublinha é a tese da maquinização do homem por via do cinema da época, maquinização esta que, no fragmento citado de *Erostratus*, se parece inevitavelmente reproduzir na vida das cidades, onde qualquer escritório 'throws out at lunch time young men as good-looking as the film hollow men'” (*idem*: 19-21).

matográfica (como não foi conseqüentemente por acaso que Pessoa chegou a indicá-lo a Régio para responder ao dito inquérito sobre cinema)¹⁷. Ao fazê-lo, Campos vem contrariar com um único gesto a fenomenologia da visão que o olhar nu e desarmado do mestre Caeiro propunha – ao gerar as suas imagens “de uma frescura que nos aranca a tudo quanto em nós se acumula de civilizado e nos torna a qualquer coisa do que, não sabendo onde nem como, perdemos”, nas palavras de Pessoa –, bem como o repúdio por parte do próprio Pessoa perante a mediação da máquina que as câmaras fotográfica e cinematográfica haviam imposto ao Homem. Campos alude assim à “cinematografia das horas representadas / por actores” (Campos, 1980: 22), numa composição em que a perspectiva cinemática, antes de ser explicitamente mencionada, é sugerida em termos muito reveladores, que parecem antecipar os termos de Carlos de Oliveira nos versos citados em epígrafe:

[...]

De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas

A que chamamos o mundo?

A cinematografia das horas representadas

Por actores de convenções e poses determinadas,

O circo polícromo do nosso dinamismo sem fim?

[...]

Significativamente, trata-se de um poema que de vanguardista ou futurista pouco ou nada tem, aproximando-se antes, no tema e no tom, do pendor meditativo decadentista de alguns outros textos de Campos, como os dois excertos de odes ou “Aniversário”. Mas aqui, a solicitação do cinema cumpre dois efeitos de sentido:

- i) a partir dele, Campos configura o motivo da “passagem das horas”, aliando assim a sucessão das imagens fílmicas ao fluxo temporal vivenciado pelo ser-para-a-morte, o que vai totalmente ao encontro da síntese poemática de Carlos de Oliveira, quando apresenta “Cada imagem de fora / presa ao fotograma que já foi”: trata-se, no fundo, da procura de resolução por analogia do confronto entre a experiência do *tempo quantitativo* do mundo e a vivência do *tempo qualitativo* pela consciên-

17 Tal como assinalam Ferrari e Fischer: “Não nos espantará o facto de lhe ter ocorrido o engenheiro Álvaro de Campos como o heterónimo que melhor poderia contribuir com uma opinião sobre o cinema, tendo em consideração que o tom apologético dos tempos modernos, das invenções e das máquinas inerente à sua poesia se pode revelar como enquadramento perfeito para uma exaltação da arte cinematográfica. A associação espontânea do próprio Pessoa entre o cinema e Campos passará naturalmente por aí, mas também pelo facto de este heterónimo ser o único que nos seus versos faz referência à cinematografia em si ou aos seus subprodutos na sociedade” (*idem*: 14).

cia do sujeito (“Que coisa [...] é esta que nos mede sem medida e nos mata sem ser?”, interroga-se Bernardo Soares; cf. 2008: 322), o que poderia conduzir-nos a um longo excurso sobre os modos de coexistência tensional entre os processos de *percepção* e de *presentificação* que estes versos necessariamente suscitam (e o excurso teria como base, naturalmente, o princípio husserliano segundo o qual a diferença entre percepção – apresentação – e *phantasia* ou recordação – presentificação – se enraiza em última instância na consciência íntima do tempo; cf. Marbach *in* Husserl, 2002: 8), e sobre a forma como esses processos implicam sempre uma representação *em imagem*, como bem constata Bernardo Soares quando descreve Vasques com “os seus olhos a pensar para dentro coisas de fora” (Soares, 2008: 52);

- ii) ao mesmo tempo, Campos dá expressão inovadora a um dos motivos mais tipicamente pessoanos, o do carácter artificial do mundo exterior à consciência, que aliás virá a ser reforçado pela referência ao Hamlet de “all the world is a stage” uns versos à frente (“Tens, como Hamlet, o pavor do desconhecido? / Mas o que é conhecido? O que é que tu conheces, / Para que chames desconhecido a qualquer coisa em especial?”; Campos, 1980: 25)¹⁸, e que se associará ao problema do desdobramento e do estranhamento de si, flagrante no verso “Eu o abstracto, eu o projectado num *écran*”, de um outro poema (*idem*: 113)¹⁹, onde a referência ao ecrã, em atmosfera especular e especulativa, acompanha campos lexicais muito sugestivamente dominados por “reflexos”, “fo-

18 N. B. Fernando Guerreiro, 2011a: “Encarado como uma espécie de gruta de Platão (*República*, VII) trazida cá para fora e assim invertida e desconsagrada (degradada), o cinema é aí apresentado como uma prática diabólica de (re)produção de *simulacros* (os seus espectadores seriam 'speed dopers' [160]), acentuando-se deste modo o carácter 2D (bidimensional) da Imagem cinematográfica (onde os actores ou os personagens se veriam sempre reduzidos ao estatuto *flat* de 'film cardboarders' [*ibid.*]). No cinema ter-se-ia assim sempre *cópias* desprovidas de ser: aura (do actor diz-se que a sua imagem, 'poor picture', 'is inferior in every human quality, superficial or not' [161]) e nunca os 'originais' ('We do not even admire beauty: we admire but the translation of it' [160])”. Guerreiro lembra ainda o passo do *Livro do Desassossego* em que se refere “essa mesma oposição (ontológica) entre um 'interior': cheio e um 'exterior': vazio, enquadrada no âmbito da crítica do princípio de *reprodutibilidade técnica e industrial* (fono ou cinematográfica) do real (Benjamin): 'Se eu fosse actor prolongado de cinema, ou gravasse em discos audíveis a minha voz alta, estou certo que do mesmo modo ficaria longe de saber o que sou do lado de lá, pois, queira o que queira, grave-se o que do homem se grave, *estou sempre aqui dentro*, na quinta de muros altos da minha consciência de mim”.

19 A título de curiosidade, lembremos que existem informações documentais de que a 5 de Maio de 1922 terá estreado no Olympia do Porto *Como se Faz Uma Fita Cinematográfica*, de Mr. Bodiner, onde se anunciava que “Todos os espectadores serão cinegrafados e no dia seguinte, se verão no *écran*”.

cos” e “fantasmas” (*ibidem*)²⁰, dando forma ao princípio de Bernardo Soares segundo o qual “nos constituímos nossos próprios espectadores activos” (Soares, 2008: 55), isto é, segundo o qual, na paráfrase-paródia de César Monteiro, se transforma o espectador em espectáculo:

Perco-me, por isso, às vezes, numa imaginação fútil de que espécie de gente serei para os que me vêem, como é a minha voz, que tipo de figura deixo escrita na memória involuntária dos outros, de que maneira os meus gestos, as minhas palavras, a minha vida aparente, se gravam nas retinas da interpretação alheia. Não consigo nunca ver-me de fora. Não há espelho que nos dê a nós como foras, porque não há espelho que nos tire de nós mesmos. Era precisa outra alma, outra colocação do olhar e do pensar. Se eu fosse actor prolongado de cinema, ou gravasse em discos audíveis a minha voz alta, estou certo que do mesmo modo ficaria longe de saber o que sou do lado de lá, pois, queira o que queira, grave-se o que de mim de grave, estou sempre aqui dentro, na quinta de muros altos da minha consciência de mim. (*idem*: 313)

[...]

Sem querer, sinto que tenho estado a pensar na minha vida. Não dei por isso, mas assim foi. Julguei que somente via e ouvia, que não era mais, em todo este meu percurso ocioso, que um reflexor de imagens dadas, um biombo branco onde a realidade projecta cores e luz em vez de sombras. (*idem*: 403)

Quer dizer que, na verdade, com aqueles versos e sua cinematografia, o que Álvaro de Campos de facto leva a cabo é uma reconstituição muito invulgar dos dois mais decisivos formantes do pensamento artístico maneirista ou barroco (mesmo não sendo ele o heterónimo leitor de Vieira), que Jean Rousset lapidarmente sintetizou no seu título *Circe e o Pavão*: a (auto)metamorfose e a exibição que o tempo e o

20 Numa sugestão muito aguda, Guerreiro observa, a propósito do *Livro do Desassossego*: “num universo de simulacros, o 'outro' ou a 'vida exterior', mais do que um 'espelho' (passivo), funciona como um *ecrã de cinema* (o lugar de projecção de um reflexo movente arrastado e *flo*) que, ao *objectivar* as imagens, permite o desdobramento e a reflexão (nos dois sentidos do termo, o especular e o meditativo), dos indivíduos que passam a *viver das e nas imagens* – de si e/ou dos outros ('e assim, em imagens sucessivas em que me descrevo [...] vou ficando mais nas imagens do que em mim' [I, 241]) –, que se projectam no grande cinema (e simultaneamente 'dégor', bastidor de rodagem) do mundo ('Aquillo a que assisto é um espectáculo com outro cenário. E aquillo a que assisto sou eu' [I, 24])” (Guerreiro, 2011c: 206).

espectáculo pressupõem, isto é, a inconstância e o disfarce, a mudança e a máscara, ou, muito simplesmente e em toda a sua literalidade: o *trompe l'oeil*.

Bastante distinto é, por outro lado, o contexto poemático em que podemos encontrar o verso “Rua pelo meu monóculo em círculos de cinematógrafo pequeno” (Campos, 1980: 238): trata-se, agora sim, da verdadeira “Passagem das horas”. A par das odes, “Passagem das horas” é porventura o texto de Campos onde a volúpia da velocidade se faz sentir com mais vigor, parecendo contrariar o juízo de Pessoa que em *Heróstrato* estipula que “a velocidade dos veículos retirou a velocidade às nossas almas” (2000b: 82): a volúpia dá-se a sentir nas alusões explícitas, naturalmente, em versos como “Numa velocidade crescente, insistente, violenta” (Campos, 1980: 236), mas sobretudo na execução rítmica – concretizando o lema de Ricardo Reis, “Na prosa o ritmo existe; na poesia o ritmo é” (in Caeiro, 1994: 276) –, cuja progressão é mesmo “crescente, insistente, violenta”, a ponto de a aceleração do discurso parecer encaminhar-se no sentido da desagregação do seu próprio enunciador, num processo muito afim daquele que Paulo Virilio virá a qualificar como de “picnolepsia” na sua *Estética da Desaparição*, e que consiste numa espécie de estado epilético da consciência produzido pela velocidade, ou na invenção da consciência pelo sujeito através da sua própria ausência (Virilio, 1989: *passim*). É no seio desta quase-desaparição que o poeta, em situação vertigal e alucinatória, assume a sua “visão estriada” e, em registo futurista, a exprime isomorficamente no discurso, suprimindo todos os conectores gramaticais e de pontuação, e construindo a sucessão dos versos por montagem²¹:

[...]

Rumor tráfego carroça comboio carros eu sinto sol rua,
Aros caixotes *trolley* loja rua *vitrines* saia olhos
Rapidamente calhas carroças caixotes rua atravessar rua
Passeio lojistas "perdão" rua
Rua a passear por mim a passear pela rua por mim
Tudo espelhos as lojas de cá dentro das lojas de lá
A velocidade dos carros ao contrário nos espelhos oblíquos das montras,
O chão no ar o sol por baixo dos pés rua regas flores no cesto rua
O meu passado rua estremece *camion* rua não me recordo rua

21 Silvano Santiago comenta, a propósito disto mesmo: “Desenvolvida aqui e ali na escrita poética de Pessoa, a sintaxe de inspiração cinematográfica teria origem indireta na apreciação do filme como manifestação de nova linguagem dramática. No fundo, a sintaxe fragmentada de Pessoa deriva das “palavras em liberdade” e da “imaginação sem fios”, preconizadas por Filippo Marinetti no Manifesto técnico da literatura futurista (1912). É inegável que muitas das teses desenvolvidas pelo sensacionismo, movimento literário de inspiração futurista de que é figura maior o heterônimo Álvaro de Campos, propõem uma linguagem ajustada tanto ao “agitar-se do teclado de um piano mecânico” quanto, no filme, à “dança de um objeto que se divide e se recompõe sem a intervenção humana” (Santiago, 2012).

Eu de cabeça pra baixo no centro da minha consciência de mim
Rua sem poder encontrar uma sensação só de cada vez rua
Rua pra trás e pra diante debaixo dos meus pés
Rua em X em Y em Z por dentro dos meus braços
Rua pelo meu monóculo em círculos de cinematógrafo pequeno,
Caleidoscópio em curvas iriadas nítidas rua.
Bebedeira da rua e de sentir ver ouvir tudo ao mesmo tempo.
[...]²²

Depois de lidos estes versos, parece fazer ainda mais sentido a convocação de Virilio, quando o filósofo observa que “os acasos técnicos recriam as circunstâncias dessincronizantes da crise picnoléptica”, ao comentar uma história em que Méliès conta que, ao captar umas imagens de Paris, a câmara bloqueou e provocou uma ligeira interrupção, resultando o corte forçado numa espécie de espectáculo de transfiguração dos seres e dos objectos, com a passagem de um autocarro a carro fúnebre, ou de homens a mulheres, por exemplo (Virilio, 1989: 18-19). No poema, os “círculos de cinematógrafo pequeno” vêm assim representar o processo de aceleração centrípeta vivenciado pelo sujeito, intensificando o núcleo de sugestões sensacionistas²³, muito à semelhança do “cinematógrafo cerebral” imaginado por De Amicis no conto homónimo (1906-1907)²⁴, e promovendo a identificação do olhar com a câma-

22 Fazem aqui todo o sentido as considerações de Rosa Maria Martelo no ensaio “Poesia: imagem, cinema” (Martelo, 2012: 35-7): “O interesse da poesia de tradição moderna pelo cinema vem, certamente, da sua determinação em explorar os nexos metafóricos, a virtualidade, a proliferação e a permuta das imagens; mas também vem da busca de concretude e velocidade (da exploração de relações metonímicas, da 'montagem'). É esta segunda vertente que vemos ilustrada num poema de Álvaro de Campos [...], 'Autoscopia II – Carnaval', no qual as ruas são descritas como 'Fitas de cinema correndo sempre' [...], descrição que podemos ver desenvolvida num excerto de 'Passagem das Horas' [...]. Nestes versos, Pessoa não anda longe de algumas das razões que levaram muitos poetas do início do século XX a interessarem-se pelo cinema. E isto porque a questão da fluência das imagens, do seu ritmo e montagem, interessa ao olhar de Álvaro de Campos”. Ferrari e Fischer especificam: “A insistência na velocidade e na vertigem, por um lado, e a multiplicidade das sensações, por outro, remetem evidentemente para as estéticas futurista e sensacionista de que está imbuída a poética de Álvaro de Campos, mas estas, por sua vez, jogam aqui com o tópos da brevidade, da rapidez e da vertigem também verbalizadas no discurso vigente sobre cinema” (Ferrari e Fischer, 2011: 16).

23 Fernando Guerreiro lembra que o mais interessante “do ponto de vista da relação com o cinema” é justamente a “atribuição ao Sensacionismo, por Pessoa, de uma 4ª Dimensão: 'O sensacionismo é a arte das quatro dimensões'” (Guerreiro, 2011c: 187).

24 Conforme assinalam Banda e Moure a propósito da ficção de De Amicis, “Mesmo se a palavra *Cinematógrafo* só é utilizada aqui de forma metafórica, ela sugere a intuição precoce de uma analogia entre os mecanismos do sonho, da linguagem interior e os da máquina cinema” (Banda e Moure, 2008: 128). Ferrari e Fischer entendem justamente que na poesia de Álvaro de Campos “um estado de sonambulismo ou de embriaguez na cidade é identificado com uma percepção cinematográfica do mundo” (Ferrari e Fischer, 2011: 23).

ra²⁵. Campos ainda reforça esta rede analógica, ao revisitar com grande subtileza o pressuposto científico-tecnológico que está na base da criação da *objectiva* e da descoberta da *câmara escura*: a projecção invertida das imagens na retina (“a velocidade dos carros ao contrário nos espelhos”), que cumpre ao cérebro re-inverter/reconverter (“eu de cabeça pra baixo”)²⁶. Pelo que, nesta sequência de versos, a imagem-movimento mais originária se cumpre nas suas duas vertentes elementares: por montagem, dada ao nível da forma da expressão, e pelos movimentos de câmara, dados ao nível da forma do conteúdo. O que só nos pode levar a uma conclusão e a um avanço:

1. a conclusão: ao contrário de Fernando Pessoa, em nenhum momento Álvaro de Campos teria equacionado a possibilidade de o cinema competir com o teatro ou ameaçar a sua sobrevivência, pois em 1916 – mais de uma década antes de Vertov apresentar a expressão máxima do seu cine-olho em *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) – Campos já sabia com toda a clareza o que distinguia irrevogavelmente as duas expressões artísticas;
2. o avanço: ao convocar o cinematógrafo no centro de uma experiência de contornos alucinatórios, Campos funde as três funções do aparelho (de filmagem, de revelação e de projecção) e, ao fazê-lo, atribui ao cinema propriedades de mediação onírica que parecem revelar-se fundamentais para os argumentos em língua francesa que o ortónimo escreve, o que lhe tem valido a aproximação crítica à cinematografia surrealista, nomeadamente à de Buñuel²⁷. Aliás, exactamente nesse ano de 1916 que viu dar à luz “Passagem das horas”, Pessoa escrevia à sua Tia Anica, contando-lhe que estava “desenvolvendo qualidades de *médium vidente*” através de processos de “visão astral” e de “visão etérica”, descrevendo a sua ainda imperfeita visão astral nos seguintes termos:

25 No seu estudo “Futurismo e cinema – a 4D do cinema”, Fernando Guerreiro observa que, ao postular-se esta identificação do olhar com a câmara (e lembra que Jean Epstein, em *L'Intelligence d'Une Machine*, de 1947, a definirá como “un cerveau de métal”, “une machine à penser” que produziria “une pensée mécanique”), se liberta o cineasta “da 'obrigação' (desde a *Poética* de Aristóteles como que inscrita na 'natureza humana') da *mimese*, valorizando-se, pelo contrário, a dimensão mental (neurológica) ou espiritual do cinema, o que conduzia à aproximação da sua actividade do funcionamento do pensamento (Bergson)” (Guerreiro, 2011b: 3).

26 O princípio não é muito diferente do que encontraremos no fragmento 12 do *Livro do Desassossego* (Soares, 2008: 54): “Desenrolo-me como uma meada multicolor, ou faço comigo figuras de cordel, como as que se tecem nas mãos espetadas e se passam de umas crianças para as outras. Cuido só de que o polegar não falhe o laço que lhe compete. Depois viro a mão e a imagem fica diferente. E recomeço”.

27 Patrick Quillier qualificou-os de imediato como objectos “cinématoniriques”, aludindo à sua tonalidade “surrealizante” (Quillier, 2007: 18-19), que Guerreiro aproximará explicitamente da estética de Buñuel e Dali em *Un Chien Andalou* (Guerreiro, 2011c: 208).

“às vezes, de noite, fecho os olhos e há uma sucessão de pequenos quadros, muito rápidos, muito nítidos (tão nítidos como qualquer coisa do mundo exterior)” (Pessoa, 1999a: 217) (se quisermos ir mais longe, lembremos ainda que, numa carta dirigida a Tomás Ribeiro Colaço cerca de um mês antes da sua morte, Pessoa confessará: “Tenho-me sentido uma espécie de filme psíquico de uma manual de psiquiatria, secção psiconevroses”; Pessoa, 1999b: 355). Assim, não admira que na prosa inquieta de Bernardo Soares, possamos ler, num contexto de ambiente muito semelhante ao de “Passagem das horas”: “E então, em plena vida, é que o sonho tem grandes cinemas. Desço uma rua irreal da Baixa e a realidade das vidas que não são ata-me, com carinho, a cabeça num trapo branco de reminiscências falsas” (1998: 136).

O princípio temático não é novo: como tantos outros, Bernardo Soares e Álvaro de Campos (também em “Autoscopia II – Carnaval”, onde menciona as “fitas de cinema correndo sempre”, no meio das ruas cheias, dos automóveis e dos veículos) enunciam o vínculo que desde muito cedo ligou as possibilidades fílmicas à experiência vertiginosa da cidade e do homem na multidão, bem patente em obras-primas do cinema da época como a já mencionada de Vertov, *Manhatta'* de Charles Sheeler e Paul Strand, *Berlim*, *Sinfonia de uma Cidade* de W. Ruttman, ou *Douro, Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira. O que aqui se torna realmente desconcertante é a formulação “em plena vida, é que o sonho tem grandes cinemas”, que parece prestar-se a um exercício de pendur potencial: “em pleno sonho, é que a vida tem grandes cinemas” faria tanto sentido como o que lá está, ou como “em pleno cinema, é que a vida tem grandes sonhos”, e assim sucessivamente. Quer dizer, Bernardo Soares gera um desassossego sintáctico que intencionalmente indistingue as fronteiras entre a vida, o sonho e o cinema, ou seja, entre os actos de *percepção*, de *presentificação* e de *representação*.

Não tenho, aqui e agora, oportunidade ou espaço para fazer uma leitura atenta e uma análise cuidada dos vários modos em que “a presença *enformante* do cinema” se faz sentir nesta obra por montagem que é o *Livro do Desassossego*. Fernando Guerreiro já o fez com todo o detalhe, no seu estudo “O cinema de *Orpheu*”, depois de Fernando Cabral Martins ter evocado Eisenstein para sugerir que a história da edição do *Livro* começou com a criação de “uma linha de ‘montagem de atracções’ à maneira do cinema” por Jacinto do Prado Coelho (Martins, 2000: 220). Mas entendo que o princípio e o fim dessa leitura terão de passar obrigatoriamente pelo “amante visual” que Caeiro nunca poderia ter sido: esse a quem encanta o “sonho puro”, que nada mais quer da vida “senão o assistir a ela”, e que precisa que haja sempre, para assegurar o seu lugar de “espectador irónico” de si mesmo (Soares, 2008: 199), “um vidro”: o vidro do monóculo que foca, da janela que enquadra, da câmara que capta

ou do projector que exhibe, desde que seja um “um vidro sempre muito claro”, que consiga apenas o mesmo que aquele “olhar que me mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu próprio rosto que me contempla contemplá-lo” (*idem*: 201).

BIBLIOGRAFIA

Banda, Daniel e Moure, José (org.) (2008), *Le Cinéma: Naissance d'Un Art*, Paris, Flammarion.

Caeiro, Alberto (1994), *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, Lisboa, Presença.

Campos, Álvaro de (1980), *Poesias*, Lisboa, Ática.

Douane, Mary Ann (2002), *The Emergence of Cinematic Time*, Cambridge | Londres, Harvard University Press.

Ferrari, Patricio e Fischer, Claudia J. (2011), Introdução a Fernando Pessoa, *Argumentos para Filmes*, Lisboa, Ática.

Gil, José (2013), *Cansaço, Tédio, Desassossego*, Lisboa, Relógio d'Água.

Guerreiro, Fernando (2011a), "Ecce filmes", posfácio a Fernando Pessoa, *Argumentos para Filmes*, Lisboa, Ática.

Guerreiro, Fernando (2011b), "Futurismo e cinema: a 4D do cinema", [http://www.lyracompoetics.org/userfiles/file/Futurismo e Cinema Fernando Guerreiro Cordas da Lyra.pdf](http://www.lyracompoetics.org/userfiles/file/Futurismo%20e%20Cinema%20Fernando%20Guerreiro%20Cordas%20da%20Lyra.pdf)

Guerreiro, Fernando (2011c), "O cinema de Orpheu", in *Central de Poesia: A Recepção de Fernando Pessoa nos Anos 40*, Lisboa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

Husserl, Edmund (2002), *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir: De la Phénoménologie des Présentifications Intuitives. Textes Posthumes (1898-1925) (Husserliana XXIII: Phantasie; Bildbewusstsein, Erinnerung, 1980)*, Grenoble, Jérôme Million.

Júdice, Nuno (s/d), *A Era do "Orpheu"*, Lisboa, Teorema.

Júdice, Nuno (2005), "Cores a preto e branco", in *A Viagem das Palavras: Estudo sobre Poesia*, Lisboa, Colibri.

Marbach, Eduard (2002), Introd. a Husserl, Edmund (2002), *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir: De la Phénoménologie des Présentifications Intuitives. Textes Posthumes (1898-1925) (Husserliana XXIII: Phantasie; Bildbewusstsein, Erinnerung, 1980)*, Grenoble, Jérôme Million.

Martelo, Rosa Maria (2012), *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Documenta.

Martins, Fernando Cabral (2000), "Editar Bernardo Soares", *Colóquio /Letras*, 155-156, Lisboa, Janeiro.

Martins, Fernando Cabral (coord.) (2008), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando (1966), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. George Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho, Lisboa, Ática.

Pessoa, Fernando (1999a), *Correspondência 1905-1922*, ed. Manuela Parreira da Silva, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando (1999b), *Correspondência 1923-1935*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando (2000a), Entrevista sobre *Mensagem*, *Diário de Lisboa*, 14 de dezembro de 1934, in *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando (2000b), *Heróstrato*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando (2011), *Argumentos para Filmes*, ed. Patricio Ferrari e Claudia Fischer, Lisboa, Ática.

Queirós, Luís Miguel (2011), "Pessoa interessou-se pelo cinema?", *Público/Ípsilon*, Lisboa, 12 de Julho.

Quillier, Patrick (2007), *Courts-Métrages: Quatre Arguments pour le Cinématographe*, Paris, Michel Chandeigne.

Rio, João do (1909), *Cinematographo: Cronicas Cariocas*, Porto, Livraria Chardron, de Lello & Irmão.

Sá-Carneiro, Mário de (1959), *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. II, Lisboa, Ática.

Santiago, Silviano (2012), "Fernando Pessoa e o cinema", *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 de Junho.

Schefer, Jean Louis (1997), *Du Monde et du Mouvement des Images*, Paris, Cahiers du Cinéma.

Shail, Andrew (2012), "Cinema's continuous present and modernist temporality", in *The Cinema and the Origins of Literary Modernism*, Nova Iorque, Routledge.

Soares, Bernardo (1998), *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.

Valente, Francisco (2011), "Poesia cinematográfica", *Público/Ípsilon*, Lisboa, 27 de Julho.

Virilio, Paul (1989), *Esthétique de la Disparition* (1980), Paris, Editions Galilée.